



**UNICAMP**

ANA CALDAS LEWINSOHN

**METÁFORAS DE TRABALHO NO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO:  
PROVOCAÇÕES DO CORPO-EM-ARTE NA PREPARAÇÃO DO ATOR**

CAMPINAS  
2014





UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

ANA CALDAS LEWINSOHN

**METÁFORAS DE TRABALHO NO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO:  
PROVOCAÇÕES DO CORPO-EM-ARTE NA PREPARAÇÃO DO ATOR**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Artes da Cena do Instituto de Artes  
da Universidade Estadual de  
Campinas, para obtenção do título de  
Doutora em Artes da Cena.

Orientador: RENATO FERRACINI

Este exemplar corresponde à  
versão final de Tese defendida  
pela aluna Ana Caldas  
Lewinsohn, e orientada pelo Prof.  
Dr. Renato Ferracini.

CAMPINAS  
2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

L584 Lewinsohn, Ana Caldas, 1979-  
Metáforas de trabalho no território de criação : provocações do corpo-em-arte na preparação do ator / Ana Caldas Lewinsohn. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Renato Ferracini.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Artistas - estudos preparatórios. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Corpo. 4. Metáfora. 5. Organicidade. I. Ferracini, Renato, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Work metaphors in the creative territory : provocations of the body-in-art in the actor preparation

**Palavras-chave em inglês:**

Artists - preparatory studies

Creation (literary, artistic)

Body

Metaphor

Organicity

**Área de concentração:** Artes da Cena

**Titulação:** Doutora em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Renato Ferracini [Orientador]

Jorge Luiz Schröder

Ana Cristina Colla

Narciso Laranjeira Telles da Silva

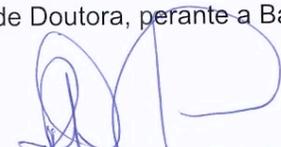
Maria Beatriz de Medeiros

**Data de defesa:** 13-02-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

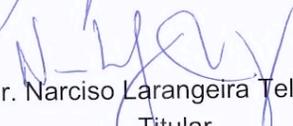
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela  
Doutoranda Ana Caldas Lewinsohn - RA 980604 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



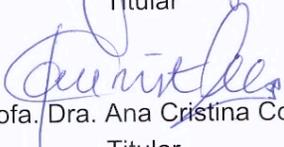
Prof. Dr. Renato Ferracini  
Presidente



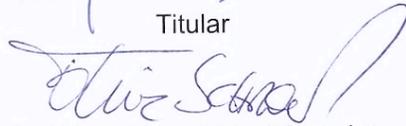
Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros  
Titular



Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva  
Titular



Profa. Dra. Ana Cristina Colla  
Titular



Prof. Dr. Jorge Luiz Schroeder  
Titular



## RESUMO

Cada sala de ensaio, cada grupo e processo de criação utiliza, em suas práticas, o que podemos chamar de metáforas de trabalho. As metáforas de trabalho são ideias, ações, imagens, comandos verbais utilizados em práticas de ensaio, aulas ou processos criativos para auxiliarem os atuantes a entrarem em um estado de experimentação. A utilização de metáforas de trabalho em práticas teatrais possibilita a construção de um corpo-em-arte, gerando e potencializando estados de criação, repetição, atualização e manutenção de ações-matrizes físico-vocais no contexto poético ficcional e espetacular. Essa pesquisa investiga a potência dessas provocações, na busca de criar uma relação mais íntima entre conceitos e a prática artística, e de uma reflexão teórica cada vez mais próxima do processo criativo, utilizando seus paradigmas, sua linguagem e terminologia para discutir questões pertinentes sobre o trabalho do ator contemporâneo.

Palavras-chave: processo de criação; preparação do ator; presença; metáfora; corpo.



## **ABSTRACT**

Each rehearsal room, each group and each creation process engage in their practices, what we call work metaphors. Work metaphors are ideas, actions, images, verbal commands used in rehearsal practice, in classes or in creative processes to help actors achieve a state of experimentation. The use of work metaphors in theatrical practice enables the construction of a body-in-art, generating and expanding states of creation, repetition, revision and maintenance of physico-vocal template actions in the poetical, fictional and scenic context. This research investigates the potential of such provocations, searching to produce a more intimate relationship between concepts and actual practice and hence to produce a theoretical reflection that approximates the creative process, employing its paradigms, its language and terminology to discuss questions relevant to the work of the contemporary actor.

Keywords: creative process; actor preparation; metaphor; presence; body.



# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Entre-texto</b> .....	<b>13</b>
<b>1. Ponto de partida – permitir a morte</b> .....	<b>19</b>
1.1 Uma ode à Queda .....	19
1.2 Criar é um ato de violência.....	48
<b>2. Salto ao abismo – território do fazer</b> .....	<b>63</b>
2.1 A Metáfora como potência.....	63
2.2 A língua da prática.....	82
2.3 Provocação de experiências .....	94
<b>3. Incitar a vida – formas de provocação</b> .....	<b>113</b>
3.1 A potência dos paradoxos .....	129
3.2 Por uma atenção distraída .....	162
3.3 Respiração – a entrega, o vazio.....	202
<b>Conclusões Provisórias</b> .....	<b>231</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>243</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>253</b>
Entrevista com Grace Passô .....	254
Entrevista com Michael Vogel ( <i>Familie Flöz</i> ) .....	275
Entrevista com Hajo Schüler ( <i>Familie Flöz</i> ) .....	294
Entrevista com Antonio Araújo (Teatro da Vertigem).....	310
Entrevista com Carlos Simioni (Lume Teatro).....	326



*Às minhas avós: Edith Conde Caldas  
e Rachel Lewinsohn (in memoriam),  
pelos ensinamentos de leveza,  
simplicidade, coragem e luta,  
rememorados e recriados  
a cada passo da caminhada.*



## Agradeco

Aos meus pais, Graça Caldas e Thomas Lewinsohn, pelo porto-seguro, acolhimento, incentivo e amor. À minha mãe pela revisão do texto. Ao meu pai pela tradução do resumo.

Ao meu orientador, Renato Ferracini, pela generosidade, confiança, paciência, afeto. Por todas as conversas, de trabalho e de vida. Por nos impulsionar enquanto pesquisadores e nos encorajar para uma escrita criativa, que pudesse nos abarcar enquanto artistas.

Ao meu filho Rafael, pelos abraços cheios de carinho, compreensão nos momentos de pressão, e a alegria que contagiou a atmosfera ao redor do trabalho.

À minha irmã Alessandra Caldas, pelo apoio contínuo, pela amizade. Ao meu sobrinho Yuri, pela companhia constante e presente com o Rafael.

Aos meus amigos e parceiros da equipe do Projeto Temático: Melissa Lopes, Alice Possani, Flávio Rabelo, Ana Clara Amaral e Patrícia Leonardelli. Pelas férteis e intensas discussões, pelo companheirismo no decorrer de toda a pesquisa, por todas as trocas. Sem vocês certamente o percurso teria sido mais árido e mais triste.

Aos meus amigos e parceiros de trabalho da Cia. Troada: Elisa Rossin, Beto Souza e Vinicius Torres Machado. Por nossas descobertas e crises nas práticas de criação. Pelo jogo em cena, o amor pelo que fazemos.

Ao Antonio Araújo e Ana Cristina Colla, pela participação no exame de qualificação, por todos os comentários, sugestões e críticas, que certamente contribuíram na redação final da tese.

Ao professor Cassiano Sydow Quilici, pelos aprendizados em aula, conversas e dicas de leitura.

Aos professores Tatiana Motta Lima, Narciso Telles, Ana Cristina Colla, Jorge Schröder e Patrícia Leonardelli, por aceitarem participar da banca de defesa da tese. Aos professores Verônica Fabrini, Bia Medeiros e Marcelo Lazzaratto, pelo aceite como suplentes.



À Elisete Aparecida Pereira da Silva, pelos almoços, cafezinhos e todo o auxílio em casa, fundamentais para minha dedicação à pesquisa.

Ao Antonio Araújo, Carlos Simioni, Grace Passô, Hajo Schüler e Michael Vogel, por concederem entrevistas para o projeto.

Aos integrantes dos grupos Lume Teatro e Teatro da Vertigem, por me receberem com abertura e tranquilidade no acompanhamento de seus processos de criação.

Aos amigos Rogério Lopes da Silva Paulino, Elisa Belém, Isabel Silveira e Brisa Vieira, pelas conversas sobre a pesquisa e, também, por me resgatarem da frente do computador para outras formas de encontros alegres, fundamentais para a re-existência.

À Maria Renata Furlanetti, Marie, por me proporcionar paz e equilíbrio nos momentos cruciais do ano de 2013.

Ao meu orientador de Mestrado, Eusebio Lobo da Silva, com quem iniciei meus primeiros passos na pesquisa acadêmica.

À Quesia Botelho, pelas transcrições e fichamentos.

Aos meus amigos e parceiros de trabalho dos grupos de teatro que pertenci, de onde vem toda a minha experiência prática, sem a qual nenhuma palavra dessa tese teria âncora e sentido: Grupo do Santo, Teatro ViraRua, Grupo Peleja e Cia. Troada. Aos companheiros do coletivo Cinco Marias, fonte de saber do brincar. Às minhas amigas e parceiras do Matula Teatro: Melissa Lopes, Alice Possani e Erika Cunha.

À FAPESP, pela bolsa de doutorado que financiou e forneceu o suporte fundamental para a realização dessa pesquisa.

Ao sítio Mar de Minas e às paisagens de Pocinhos do Rio Verde, onde tudo começou e terminou. Lugar de intensa escrita. Fonte de inspiração e calma.

Ao Thiago, por me mostrar outros mundos. E pelas mãos dadas com firmeza em nossa caminhada. Toda a gratidão, meu amor.



**se  
nem  
for  
terra**

**se  
trans  
for  
mar**

(Leminski)



## Introdução

No ambiente da preparação e criação teatral existe uma linguagem da prática permeada por termos e códigos intrínsecos ao território do fazer. Essa terminologia, que corre o risco de ser considerada aparentemente frágil ou banal, se vista de relance, ou superficialmente, pode revelar um conhecimento potente caso seja investigada de modo atento e vertical. Com base nessa hipótese, nomeamos como **metáforas de trabalho**<sup>1</sup> a língua da prática encontrada nas salas de ensaio, treinamento, formação e criação de espetáculos.

De acordo com Lakoff e Johnson (2002), nosso sistema conceitual e cognitivo e o modo como organizamos nossas experiências é também repleto de metáforas. Sendo assim, poderíamos arriscar dizer o quanto as metáforas fazem parte da nossa vida como um todo, não estando restritas apenas às figuras de linguagem, à literatura e à poesia. No contexto da preparação do ator, estamos nomeando de metáforas de trabalho a linguagem própria do ambiente da prática, um saber intuitivo, que faz parte do cotidiano do universo da criação. Um saber do fazer. Delas podemos extrair um conhecimento que nasce da própria prática para potencializar a prática.

---

<sup>1</sup> O termo “metáforas de trabalho” foi concebido originalmente na pesquisa de Mestrado de Erika Cunha C. R. Oliveira (2009), também orientada por Renato Ferracini. Em sua dissertação “Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal”, Erika apresenta uma discussão entre as metáforas de trabalho presentes no butô e na dança pessoal do LUME Teatro. Um segundo desenvolvimento desse trabalho pode ser encontrado no ensaio intitulado “A Potência das Metáforas de Trabalho”, escrito por Renato Ferracini e Erika Cunha, publicado no livro “Ensaio de Atuação”, de Renato Ferracini (2013), ver bibliografia.

Alguns grupos consolidados de pesquisa teatral, justamente por terem uma história de longos anos de atuação em conjunto, constroem um repertório interno próprio de metáforas de trabalho. Há também um leque de termos que podem ser considerados do universo prático do teatro de um modo geral, pois são reconhecidos nos mais variados territórios e situações. Além da terminologia da prática, o conceito de metáfora de trabalho abarca também as diversas forças presentes que podem influenciar diretamente a potencialização da performance do ator. As qualidades e especificidades dessas forças serão desenvolvidas no decorrer do texto.

Tendo em vista o estudo da linguagem da prática, essa pesquisa buscou identificar, em acontecimentos pontuais de formação (*workshops*) e montagens de espetáculos, algumas das metáforas de trabalho presentes nesses processos, para compreender e discutir sobre o corpo em estado de experimentação. É importante ressaltar, no entanto, que mesmo se tratando de situações distintas (transmissão e criação), o ponto em comum observado foi a busca de um corpo intensivo, vivo, orgânico e presente em ambos os casos.

Devido a amplitude do campo – o território da prática – foi necessário realizar um recorte na investigação para que se permitisse um olhar apurado e preciso. Nesse sentido, optamos por restringir o foco às metáforas de trabalho presentes nas indicações da condução e provocação do professor e/ou diretor dos acontecimentos.

Essa pesquisa de doutorado integra o Projeto Temático “Memória(s) e Pequenas Percepções”<sup>2</sup>, ancorado no LUME Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), coordenado por Renato Ferracini e Suzi Sperber e financiado pela FAPESP. O Projeto Temático reuniu pesquisadores de Iniciação Científica, Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado, com reuniões semanais, encontros práticos e realização do Simpósio Internacional "Reflexões Cênicas Contemporâneas" (nos anos de 2012, 2013 e 2014).

A oportunidade de realizar essa investigação como parte de um grupo foi determinante na criação de um texto que é fruto de discussões recorrentes, instigações e parcerias que se consolidaram ao longo dos anos. Dessa forma, a pesquisa apresenta um caráter híbrido (individual e coletivo), resultado de trocas entre pesquisadores e amparada em muitos braços.

---

<sup>2</sup> O Projeto Temático iniciou sua pesquisa com a seguinte hipótese: “A utilização da memória singular ou coletiva de grupo - enquanto potencializadora de criação de ações-matrizes físico-vocais no contexto poético de criação ficcional e espetacular - passa pela possível ativação conjunta de microações, microafetos e micropercepções acionada por essas mesmas memórias, lançando o ator em uma zona de turbulência não mimética da ação-lembrança, mas em fluxo intensivo e em fabulação. Por outro lado, os paradoxos corporais que jogam o atuante no que podemos chamar de Zona de Experiência podem levar à ativação de memórias singulares que também potencializam a zona de turbulência das micropercepções. Essa relação hipoteticamente intrínseca entre memória-micropercepção acontece em uma zona limiar, de fronteira consciente-inconsciente que poderíamos chamar de zona de forças, zona pré-sensível, pré-perceptiva, extra-cotidiana ou ainda platô de suspensão da descrença e que demandaria uma reflexão conceitual própria e criativa – não somente fenomenológica, semiótica ou psicológica - baseada em experiências práticas de trabalho”. (Texto retirado do projeto de pesquisa temático “Memória(s) e Pequenas Percepções”, autoria de Renato Ferracini, apresentado à FAPESP e aprovado em 2010).



Todos os envolvidos<sup>3</sup> pertencem ao ambiente da prática e abrigam em si uma vasta experiência de afetos, saberes e questionamentos pertencentes a esse universo. Dessa forma, é a partir dessa relação íntima com a *práxis*, vivenciada ao longo de anos, além da troca fértil com outros artistas e processos, que partimos para o desafio de falar sobre o invisível: forças que permeiam os espaços-entrecorpos e intra-corpos e são determinantes na organicidade<sup>4</sup> da performance do ator.

---

<sup>3</sup> Foto da página 4, de cima para baixo: Alice Possani; Ana Caldas Lewinsohn; Ana Clara Amaral; Flávio Rabelo; Melissa Lopes; Patrícia Leonardelli; Renato Ferracini. Fotos tiradas e editadas por Flávio Rabelo, para performance da equipe do Projeto Temático no II Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, em Campinas, fevereiro de 2012.

<sup>4</sup> O conceito de organicidade tem sido bastante difundido no universo da preparação do ator desde o início do séc. XX até os dias de hoje, porém, com diferentes entendimentos para o mesmo termo. Para esclarecer o que queremos dizer quando utilizamos a noção de organicidade, no caso dessa pesquisa, cito trechos da discussão intitulada "Organicidade: o elemento que dinamiza o corpo-subjétil", presente no livro de Renato Ferracini (2006) "Café com Queijo: Corpos em Criação", obra que forma, junto à outras, o alicerce de pensamento do Projeto Temático ao qual esse projeto esteve vinculado. "Ao passo que para Stanislávski a organicidade está localizada na vida normal e cotidiana e o ator, mediante um estudo aprofundado desse mesmo cotidiano, estruturando-o e recompondo-o por meio de ações físicas, pode, de certa forma, recriar essa mesma organicidade na cena, para Grotowski a organicidade se localiza no próprio corpo do ator, em seus impulsos mais "interiores" e "profundos", em um nível não cotidiano, mas em um nível que ele chama de "primário", além dos vícios de comportamento e dos clichês da vida cotidiana" (*Idem, ibidem*: 103). Verificar também o livro de Thomas Richards (2012) "Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas", principalmente no capítulo "Grotowski diante de Stanislávski: Os Impulsos" (pag. 107 a 113). O que estamos denominando de organicidade nesse trabalho "é uma espécie de força que gera o próprio corpo-subjétil e, portanto, gera o próprio estado de arte dentro do Estado Cênico. E, enquanto estado de arte, o corpo-subjétil atravessa a suposta dualidade – artificial no sentido artístico e orgânico no sentido da natureza – criando um orgânico/inorgânico coexistente, corpo-tempo-espaço-outro, que se auto-sustenta em si mesmo. Em outras palavras, a organicidade gera um estado orgânico/inorgânico, natural/artificial coexistentes em um mesmo sistema. E como o Estado Cênico é composto por um sistema que relaciona dinamicamente vários elementos, a organicidade, como a vejo, é justamente a força que aproxima e mantém unidos esses vários elementos. Sendo definida como força, não pode ser um elemento concreto que possa ser pontuado ou quantificado. A organicidade, aglutinando os vários elementos que compõem o corpo-subjétil em relação dinâmica (pois a organicidade é intrínseca ao corpo subjétil) acaba pressionando-o a suspender e arrancar do próprio tempo e do próprio espaço um tempo-espaço outro: um tempo não cronológico, mas um acontecimento; um espaço não linear, mas multidimensional. Um tempo-acontecimento que, por mais fugaz e efêmero que seja, dura, perdura

A questão central é a construção-manutenção-atualização-recriação da presença do ator (performer ou bailarino). Uma questão antiga para o teatro. O Projeto Temático que desenvolvemos não tem a pretensão de resolvê-la, mas de pensá-la sob novos paradigmas, a partir de conceitos específicos no contexto das problemáticas atuais.

A partir do contato com a cartografia, fomos inspirados a produzir uma escrita que fosse também exercício de criação. A pesquisa cartográfica (Rolnik, 2006; Passos, 2010) propõe uma situação na qual o mundo observado e o sujeito pesquisador são considerados territórios processuais, sempre móveis e em constante contaminação.

---

e ecoa porque afeta e é afetado. Esse tempo-acontecimento se autogera nos elementos que habitam o território "entre" orgânico e inorgânico, que é, portanto, comum aos dois. (...) A 'vida', ou simplesmente, a organicidade no trabalho de ator, enquanto força responsável pela relação dinâmica de tantos e tantos elementos, não pode, portanto, ser um ponto definível que possa ser localizado, nem dentro de um organismo corporal material, nem dentro de qualquer elemento individual". (Ferracini, 2006: 105-106). Verificar, também, o livro de Tatiana Motta Lima (2012) "Palavras Praticadas – O percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974", principalmente trechos sobre a noção de "consciência orgânica". Grotowski dizia que podia detectar sintomas de organicidade, porém não procedimentos (únicos) para se chegar à ela. É interessante, para nossa discussão, citar o que seriam esses sintomas, segundo Grotowski: "Alguns sintomas de organicidade: 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 outro; há permanentemente um *vis-à-vis*; O corpo está totalmente envolvido em sua ação; A coluna vertebral está ativa, viva (...); O início da 'reação autêntica', reação orgânica, está na cruz, no cóccix (...); 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 (...); 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.'" (trechos de Grotowski *apud* Motta Lima, 2012:277-278). Verificar, ainda, o livro organizado por Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (2007): "O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969".

Assim, mais do que analisar ou interpretar fatos, a cartografia visa a construção de realidades outras. Ao considerar um acontecimento constituído por uma rede de afetos em processo e em devir, o cartógrafo seria aquele que, munido de um olhar singular e um corpo "vibrátil" (Rolnik, 2011), sensível às forças que o atravessam, compõe também aquela realidade e com ela pode traçar sua narrativa.

A criação dessa narrativa poderá ser formada por expressões e sensações "capturadas" em processos observados e experienciados, em diálogo com qualquer forma de pensamento que possibilite tensionar, ampliar, problematizar ou intensificar o assunto estudado. Neste arcabouço de afetos, poderemos dar igual importância a uma referência bibliográfica de peso como Deleuze, ou uma literária como Saramago ou ainda poética como Manoel de Barros. Sabendo que cada um deles, a sua maneira, contém um saber incomparável e singular que, se potencializarem a discussão em vigor, entram com peso de igualdade nesta pesquisa. A metodologia se faz então, no próprio processo de pesquisa, lançando mão daquilo que potencialize a investigação, seja um pensamento teórico ou um pensamento advindo de uma vivência, um trecho de filme, poesia, música ou notícia de jornal.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2011:23).

O intuito é a produção de um texto na área acadêmica que deixe de ser apenas reflexão **sobre** o fazer, passando a ser, também, uma reflexão **com** o fazer (Ferracini e Rabelo, *no prelo*; Machado, 2009 e 2010<sup>5</sup>; Deleuze e Guattari, 1992). A partir da experiência da prática, reconhecer conceitos e debater questões. A língua da prática como um conhecimento em si.

Dessa forma, procurei nesse projeto, realizar um pensamento **com** as metáforas de trabalho e não um pensamento **sobre** elas. Trata-se de acontecimentos singulares e também de um olhar e um encontro singular. Assim, a partir de uma afirmação da diferença (Deleuze, 2006), discuto certos aspectos das indicações e dos encontros que me “saltaram aos olhos”, para problematizar as metáforas de trabalho na composição-manutenção-atualização do corpo-em-arte<sup>6</sup>.

O texto foi tecido, então, como uma narrativa permeada por esses aspectos observados nos acontecimentos. Meu olhar, localizado ao mesmo tempo dentro e fora dos encontros, buscou identificar algumas qualidades das metáforas de trabalho que, naquelas experiências pontuais, pareciam desejar provocar linhas de

---

<sup>5</sup> Texto de Roberto Machado como Introdução ao livro de Gilles Deleuze, *Sobre o Teatro* (2010).

<sup>6</sup> Termo utilizado por Renato Ferracini para designar o corpo em estado expressivo: “*Pensando dessa forma o corpo-em-arte passa a ser uma espécie de expansão e transbordamento do corpo com comportamento cotidiano, ou seja, o corpo-em-arte como uma espécie de vetor em expansão dele mesmo para ele mesmo como potência artística de sua época e de seu contexto sócio-cultural e econômico. Corpo-hélice-em-arte. Em outras palavras, o corpo em seu comportamento cotidiano, mesmo com sua tendência à lei do mínimo esforço e da acomodação, tem o poder virtual de sua (re)criação e transbordamento dele mesmo para ele mesmo e que pode ser (re)atualizado com muito trabalho e esforço ativo por parte dos atores.* (Ferracini, 2006:85).

fuga<sup>7</sup> (Deleuze e Guattari, 1995) e territórios desconhecidos que potencializassem os corpos dos atuantes.

A pesquisa de campo foi desenvolvida a partir de quatro acontecimentos: observação de duas versões do *workshop* “O Corpo como Fronteira”, ministrado por Renato Ferracini (Campinas, 2010 e 2011); observação de três semanas do processo de criação do espetáculo “Os Bem Intencionados”, do LUME Teatro, com direção de Grace Passô (Campinas, 2012); observação de uma semana do processo de montagem do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”, do Teatro da Vertigem, sob direção de Antonio Araújo (São Paulo, 2012); e participação/observação do *workshop Sommer Akademie, Perform with masks* com a companhia alemã *Familie Flöz* (Toscana, 2012).

Nessas vivências, além das observações diretas e/ou participações, realizei transcrições integrais e parciais; anotações em diário de campo e registros em áudio e vídeo. Como complementação e suporte fundamental à cartografia desses processos, fiz entrevistas com Carlos Simioni (LUME Teatro); Grace Passô (Grupo Espanca!); Hajo Schüler e Michael Vogel (*Familie Flöz*); e Antonio Araújo (Teatro da Vertigem).

---

<sup>7</sup> Entendemos linha de fuga a partir do conceito de Deleuze e Guattari, no sentido de busca de desterritorialização, ruptura. É preciso, no entanto, ter prudência, pois toda linha de fuga contém em si, também, estratos, podendo a qualquer momento reconstituir territórios molares, dóceis: “Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito — tudo o que se quiser, desde as ressurgências edípianas até as concreções fascistas”. (Deleuze e Guattari, 1995:18).

Consideremos, a partir dos breves apontamentos apresentados acima, que a tese a seguir é uma recriação das composições observadas e vivenciadas nos momentos de encontros pedagógicos e de processos criativos. Ou seja, o texto reúne pinçadas de algumas qualidades de uma arte viva com a intenção (espero, não pretenciosa) de manter certa inexplicabilidade, característica indissociável do efêmero do qual se trata o corpo na arte. A proposta que se coloca, portanto, é um desafio.

Como uma forma possível de dividir o indivisível (já que muitas outras formas existem concomitantemente), procurei organizar o caos-criativo que é a língua da prática em três seções:

### **1. Ponto de partida – aceitar a morte**

Porta de entrada no universo da criação e formação do ator. Discussão sobre a necessidade de aceitação de aspectos como a queda (o fracasso), o vazio e a dúvida como requisitos essenciais ao mergulho no desconhecido da experimentação artística.

### **2. Salto ao abismo – território do fazer**

Já imersos no ambiente da investigação, nessa seção busco refletir sobre a particularidade das metáforas de trabalho. Proponho, ainda, um olhar para um *saber do fazer*, que possa reconhecer e considerar o conhecimento e a potência contidos na terminologia da prática.

### 3. Incitar a vida<sup>8</sup> – aspectos da provocação

Que características podem ser observadas nas metáforas de trabalho que provocam a construção de um corpo vivo em cena? Aqui busco identificar e pensar com algumas qualidades: uma atenção distraída; estados paradoxais como denso e suave (ao mesmo tempo); limites entre a precisão e o inacabado; o rigor e a brincadeira; e a importância da respiração para um corpo aberto e disponível.

---

<sup>8</sup> Dentro da equipe do Projeto Temático temos como definição conceitual para **vida** o seguinte: "Não pensamos o conceito de vida, de forma alguma, como um atributo do orgânico, vida orgânica (eu estou vivo!) nem tampouco a um modo específico de viver, um modo como eu "levo" a vida (eu vivo dessa maneira!). Estamos, portanto, trabalhando com uma perspectiva diferente da vertente biológica respaldada na racionalidade biomédica. A vida não está restrita à dimensão do externo, do de fora que justifica a intervenção na dimensão interna mas "... uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria..." (Deleuze e Guattari: 1992, 98). A vida aqui, portanto, é pensada como intensidade (aquela pessoa emana vida!). Mas mesmo sendo intensidade, não podemos pensá-la nem como certa propriedade do orgânico, mas, sim, como capacidade intensa de inventividade e composição. A vida se desenha, no âmbito desse texto, como força-capacidade de gerar outras formas possíveis de relação com as matérias de expressão disponíveis num meio dado, sejam elas orgânicas ou não. Vida como capacidade de composição potente, ou seja: "toda uma vida inorgânica" (Deleuze, 1992). Essa "vida" deve ser tratada como uma força (jamais um elemento!) de composição, recriação e diferenciação qualitativa constante responsável pela instauração de uma dinâmica de autocriação (as "máquinas autopoieticas" de Maturana e Varela, 1997). Ao ser pensada como força se torna uma potência que relaciona e compõem corpos, partes de corpos e matérias de expressão e, portanto, assim como os efeitos de presença, só pode ser localizada num espaço-território de invisibilidade intra-intre-corpos. Essa força-vida-inorgânica não pode ser um ponto definível e localizável, nem dentro de uma suposta in-corporeidade virtual, nem dentro de um organismo corporal material, nem dentro de qualquer elemento individual. Essa "vida" no trabalho de atuator se realiza, então, por uma diagonal que atravessa essas forças corpóreas e incorpóreas, funde-se com elas formando uma grande composição aberta a outras composições. Um atuator que possui essa "intensidade de vida" seria, assim, um ator que teria essa capacidade de composição, diferenciação qualitativa e que se autogeraria em fluxo constante. A compreensão do conceito de vida, aqui, "... inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. (...) E ao descolar-se de sua acepção predominantemente biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser redefinida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosana" (Pelbart: 2003, 39)". (Ferracini, 2013, *no prelo*).

## **Conclusões Provisórias**

Por fim, longe de concluir resultados obtidos, faço uma costura com os afetos cartografados, alinhavando, como possível, os aspectos das metáforas de trabalho destacados na pesquisa. Tendo conhecimento do limite da produção textual a partir de práticas corpóreas, a vontade é de que seja construída uma outra criação com os saberes advindos da sala de trabalho.

O desejo, ao concluir, é cultivar espaços do imponderável para que a potência de linhas de fuga e outras formas de se pensar o corpo-em-arte possam ser instigados, desdobramentos, caminhares, devires. Não um desenho que se fecha, mas pistas que podem suscitar mais buscas, infinitas, tantas.

## Entre-texto

*ou: um pouco de tudo novamente, nova-mente,  
formal-mente, outra forma; mais do mesmo;  
redizendo o dito e o não dito*

Podemos, nós, artistas da cena, nos permitir a liberdade de criar um caos e depois organizá-lo em composição com nossas escolhas, racionais **E** intuitivas na escrita do texto? Será esse um caminho válido a ser experimentado? Nessa busca de estabelecer contato, diálogo, intersecção, antropofagia, contaminação entre a prática e a escrita, me encontro aqui sentada procurando palavras para lançar nessa experiência algo que diminua esse abismo, essa distância incômoda entre a prática e a teoria. Não se trata de tradução. Também não de descrição, nem de observação apenas, mas de fricção de uma linguagem com outra, germinar outra forma de criação nesse território das palavras. Mas, pelo-amor-de-deus, que não seja enfadonha, que consiga alcançar certa potência ao colocar em ebulição problemáticas que não sejam falsas, mas que realmente possam provocar questionamento, movimento, deslocamento, suspensão... Será que essa tentativa poderá criar certa intimidade com você, leitor, quando souber de onde parto? Quando compartilhar comigo, antes de mais nada, o movimento caótico de começar uma escrita, dar um impulso inicial nessa coisa toda que é escrever sobre o território familiar da prática, escrever **com** a prática? A pressão do tempo passando - tic tac tic tac tic tac tic tac tic tac - empurra a ação e pressiona um

estado de risco, um atirar-se na imensidão do desconhecido na tentativa de discutir questões nada delimitadas e exatas, mas quase indizíveis e por isso mesmo fugidias, escorrem pelos dedos das mãos, impalpáveis que são. Essa busca de uma introdução depois da introdução, onde me permito ser livre e busco me desvencilhar de minhas próprias armas e armaduras que tentam o tempo todo cercar a criação, esse início de contato com você, leitor, deseja apenas ir nos aproximando um do outro, para que me entenda nos conflitos, nos pontos nevrálgicos, nas minhas incoerências, antes que me apresente com meus dados recolhidos, analisados, refletidos... Te aproximo de mim, ao mesmo tempo que te aproximo do meu objeto, tão próximos eles são nessa incapacidade de traçar qualquer desenho que se possa olhar e dizer: “é assim”, “sou assim”, “isto é assim”. É como se eu pudesse te dizer: “vejo isso desta maneira, mas poderia ser de infinitas outras”. Risco de relativizar exageradamente qualquer coisa, mas alguma aposta existe na intuição de que falar sobre o incerto é falar incerto. E que a potência está nessa inexatidão. Nesse espaço em branco que procurarei criar entre o que vi, o que estou vendo e irei te mostrar, e o que você poderá ver com seus olhos, além de mim, além dos fatos. Que seja, então, uma escrita porosa - assim como buscamos em nossa arte cênica. Colocar em evidência as questões que geram essa pesquisa na intenção de provocar mais pesquisa, na intenção de suscitar mais questionamentos, que possam, talvez utopicamente, potencializar a discussão na medida em que se fala sobre ela e que se parta, na prática, desse caminho percorrido, criando questões cada vez mais desafiadoras e estimulantes sempre, **sempre** - no intuito de afirmar **movimento de vida** na arte. Desejo este,

genuíno, leitor, porém não sejamos arrogantes nem autoritários de imaginar que isso seja facilmente alcançado ou que seja conquistado no todo. É provável, já me adianto, que certas partes deste nosso encontro não consigam atingir esse desejo, já adianto que inevitavelmente existirão momentos de terra firme, apoio imprescindível de onde se pode dar um salto para o inesperado. Ou seja, momentos de descrição de fatos, exposição de contextos menos móveis, de onde se poderá então partir para a mobilidade. Talvez. Compartilho com você agora que meus Guardas do Cerceamento começam a atentar-me no prolongamento desse intencional momento de início, e a Prudência me pede, então, para que ainda assim neste tom mais íntimo e informal, eu possa começar a escrever sobre do que se trata esse encontro. Sendo atriz-pesquisadora, professora e algumas vezes diretora, estou imersa no campo da prática da arte cênica. Neste universo, problemáticas – férteis e inférteis – borbulham vivas independentemente da atitude de olhá-las com atenção e cuidado para trazê-las para o campo da pesquisa acadêmica. Existe neste terreno da experiência prática um saber legítimo do fazer, construído e reconstruído sistematicamente, com um misto de acúmulo de conhecimento adquirido e a apreensão do momento presente. Esse saber está localizado em diversas partes deste terreno: no coletivo, nos atores, professores, diretores e quaisquer outros participantes do conjunto de práticas que compõem uma sala de trabalho. Partindo do pressuposto de que todas as forças existentes em um acontecimento teatral têm influência determinante sobre a obra criada, ou seja, de que os elementos cênicos (vivos e não-vivos), e as relações entre eles são responsáveis pela composição experiencial e estética materializada

na cena, essa pesquisa tem como recorte o trabalho do ator. Partindo, ainda de outro pressuposto, de que o ator constrói um vasto e imensurável trabalho sobre si, essa pesquisa tem como recorte as indicações, provocações, qualidades e características das metáforas de trabalho como um dispositivo da provocação do ator, na figura de diretores e professores. Indo direto ao ponto, a pergunta que guia essa empreitada é: em que medida a provocação pode potencializar o trabalho do ator, no sentido de estimulá-lo a tornar sua performance VIVA? Ou, em outras palavras: como a provocação pode auxiliar o ator na criação de ORGANICIDADE? Ou, ainda, em outras: como o condutor de uma prática teatral, seja uma oficina ou um processo criativo, pode provocar o ator a gerar PRESENÇA? Não sejamos ingênuos, caro leitor, de que essas perguntas, tão incessantemente já formuladas por fazedores e pensadores das artes cênicas, podem ter qualquer pretensão de ser integralmente respondidas. Posso te esclarecer, se desejar continuar nesse encontro, que existirão pistas, caminhos experienciados, exposição de inquietações vivenciadas e observadas que ajudarão a discutir e re-problematizar nossas perguntas. Tomemos como pressuposto último, desde já, que minhas perguntas apontam necessariamente para linhas singulares de atuação, ao pensarmos que cada provocador de práticas conduz à sua maneira e, ainda mais, conduz cada trabalho de uma maneira e, ainda, em cada momento de uma maneira, levando em conta a transformação e o amadurecimento natural pelo tempo que influenciam diretamente uma arte viva. É por isso, leitor, que essa pesquisa parece tão fugidia e inexprimível, impalpável. Mas não nos desesperemos, pois, assumido o risco de se falar sobre o indizível,

resta apenas buscar essas pistas evidenciando e ampliando numa lupa e discutindo os caminhos experienciados. Devo dizer que decido, também, não escolher um tratamento único e uniforme durante a escrita. Pois essa pesquisa é formada por muitas vozes. Quando digo nós – somos nós, a equipe do projeto temático, na maioria das vezes. Poderá ser também meus grupos de teatro com os quais trabalho e trabalhei. Quando digo eu – sou eu, multifacetada em muitos olhares: eu-atriz; eu-observadora de processos criativos de outros; eu-professora; eu-outras tantas. Sabendo, claro, que nem sempre em cada exato momento será evidenciado pelo ponto de vista de onde se parte, pois os eus e os outros se diluem e se misturam, formam relações dinâmicas de onde se parte, de onde se torna possível a criação e composição desta loucura toda aqui. Coragem. Continuemos...

um profundo inspirar e expirar...

tomemos fôlego...

Seja bem vindo.



# 1. Ponto de partida – permitir a morte

## 1.1 Uma ode à Q\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_u\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_e\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_d\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_a\_\_\_\_\_

Duas tardes de revisitações em cadernos e anotações de processos de criação, treinamentos e reuniões do Grupo do Santo<sup>9</sup>. Uma volta às origens tão temida, porque nela haveria algumas respostas, mais perguntas, suscitaria sensações diversas e ainda mais temerosas. Uma entrega sem limite e depois o medo do retorno, quando, enfim, aconteceu a queda. O desmoronamento. A explosão em mil partes de um coletivo vivido e sonhado, porém desfeito, desiludido, transformado em novas sementes e caminhos tantos – outros.

Esse é um texto pessoal. No entanto, desejo que se comunique, em suas linhas ou entrelinhas, com seu mistério e sua invisibilidade, caro leitor, com seu lado de sombra e luz, seus paradoxos, buscas incessantes, inquietações,

---

<sup>9</sup> O Grupo do Santo, formado por um grupo de ex-alunos de Artes Cênicas da Unicamp, de 1998 a 2005, trabalhou com a investigação do teatro de rua e da cultura popular, na busca de desenvolver uma linguagem própria. Realizava treinamentos diários de acrobacia, jogos, canto, ritmo, performance de instrumentos, improvisação, trabalho com máscara, trabalho físico e vocal (com assessoria de Carlos Simioni e Jesser de Souza, do Lume Teatro). Seus espetáculos foram dirigidos por Tiche Vianna, do Barracão Teatro (Campinas – SP), que também orientava a pesquisa do grupo. Foi vinculado ao Centro de Memória da Unicamp, coordenado por Olga Von Simson e recebeu apoio da Pró-Reitoria de Extensão da Unicamp. Participou de diversos festivais nacionais e internacionais, além de realizar temporadas em Campinas.

angústias e outras sensações tão conhecidas ou desconhecidas de nós mesmos em criações artísticas.

Eu venho estudando as metáforas de trabalho, as indicações e termos das salas de pesquisas práticas do ator para provocar estados de experimentação, de presença, de vida. Como certas indicações podem auxiliar esse processo? Quais são algumas das metáforas de trabalhos utilizadas nos coletivos LUME Teatro, Teatro da Vertigem e Familie Flöz? Mais de três anos olhando para fora, com pesquisa de campo imbuída de entrevistas, acompanhamento de cursos, processos criativos do outro...

Agora, no final desse processo, enquanto leio e releio as anotações buscando cruzamentos com bibliografia estudada, procurando uma forma autônoma e singular de escrita, enquanto o tempo se espreme cada vez mais e a contagem regressiva para o prazo da defesa da tese assusta, no meio desse turbilhão arrisco uma pausa para um olhar estrangeiro-familiar para o meu próprio processo.

Assim, sabia, desde o início da pesquisa, que colocaria junto aos meus olhares externos dos coletivos que acabo de mencionar, impressões das práticas e metáforas de trabalho de meu próprio trabalho enquanto atriz, nos principais e diferentes coletivos que estive até hoje: Grupo do Santo (1998 a 2005); Teatro

Vira-Rua<sup>10</sup> (2000 a 2002); Grupo Peleja<sup>11</sup> (2007 a 2011) e Cia. Troada<sup>12</sup> (2009 - ).

Como sugeriu meu precioso orientador, Renato Ferracini, com a influência da proposta cartográfica, eu deveria discutir os aspectos importantes da pesquisa como se cada um dos encontros e registros dos processos fossem acontecimentos e experiências singulares com os quais eu poderia dialogar para pensar **com** as metáforas de trabalho. A minha própria experiência, seria, assim, mais um dos acontecimentos de onde poderia partir para discussão.

---

<sup>10</sup> O Teatro ViraRua, coordenado por Esio Magalhães, do Barracão Teatro, pesquisou a *Commedia dell'Arte* realizando pesquisas teóricas, construção de máscaras, espetáculos e treinamentos corporais específicos para esta linguagem. Fui fundadora e integrante do grupo de 2000 a 2002.

<sup>11</sup> Formado por atores, dançarinos e pesquisadores, o Grupo Peleja foi criado em 2002 como um grupo de pesquisa de linguagem para as artes cênicas, com base em treinamentos de dança, teatro e elementos da cultura popular. A partir de 2004, o grupo aprofundou sua investigação sobre o Cavalo Marinho e realizou vasta pesquisa na Zona da Mata Norte de Pernambuco, principalmente na cidade de Condado. Nas viagens a campo e no encontro com alguns Mestres, tocadores e brincantes, os integrantes do grupo despertaram para a riqueza de elementos técnicos corporais e musicais presentes nesta brincadeira. Em sala de trabalho após valiosos aprendizados, o grupo elaborou um treinamento corporal próprio, que é a base de seu trabalho cotidiano. O Grupo Peleja recria as experiências vivenciadas no campo e transforma-as numa poética cênica singular e contemporânea. As vivências práticas do grupo encontram respaldo também nas reflexões dos atores-dançarinos que, na esfera acadêmica, produziram trabalhos em nível de mestrado e doutorado (Brusantin, 2011; Guaraldo, 2010; Laranjeira, 2013 e 2008; Lewinsohn, 2009). Participei do Grupo Peleja de 2007 a 2011 como pesquisadora, atriz-dançarina e assistente de direção do espetáculo "Gaiola de Moscas", dirigido por Ana Cristina Colla.

<sup>12</sup> A Cia. Troada pesquisa a máscara teatral na perspectiva de aproximá-la da cena contemporânea e descobrir suas possibilidades para além da tradição da *commedia dell'arte*. Desenvolve trabalhos que se aproximam de um universo mais grotesco e noturno. Assim, coloca o jogo cômico, característico da máscara ocidental, sobreposto ao seu universo mais terrível e fantástico. Em 2009, com o Prêmio Myriam Muniz, realizamos a montagem do espetáculo "A Porta", com direção de Vinicius Torres Machado, inspirado no livro "Sonhos", de Franz Kafka. Com gênero tragicômico, todos os atores utilizam máscaras inteiras, sem fala, com traços caricaturescos da figura humana. O espetáculo conta a história de uma noite de insônia de Gregor, apresentando a comicidade da máscara em visita ao universo kafkiano. Nesse encontro, nasce um tipo de humor que tira sua força do "nonsense", da brincadeira com o absurdo. As imagens labirínticas de Kafka possibilitaram uma encenação mais aberta, destacando também elementos que conferem à peça contornos de pesadelo. A porta do quarto de Gregor se transforma em uma passagem pela qual poderá voltar à realidade. O elenco é formado pelos atores Ana Caldas Lewinsohn, Beto Souza e Elisa Rossin. [www.ciatroada.blogspot.com](http://www.ciatroada.blogspot.com)

A estrutura do texto da tese, a partir dessa indicação, não iria refletir apenas sobre cada um dos grupos e cada um dos procedimentos de criação ou formação separadamente, mas, em lugar disso, criar uma tensão com fragmentos importantes dos casos estudados, buscando refletir o que nasce a partir dessa tensão.

A pergunta que gerou essa pesquisa – como metáforas de trabalho podem auxiliar no processo de criação e atualização de vida da performance do ator? – será, portanto, discutida *com* as diversas experiências observadas e experienciadas, sem hierarquia, ou cronologia, ou separação.

Essa é a ideia. No entanto, na reta final desse processo, me dou conta de que a minha própria experiência enquanto atriz não havia ainda sido instigada para entrar na discussão escrita. Ou muito pouco dela... Resolvo, então, vasculhar meus primeiros cadernos de anotações que posso considerar como um registro da pesquisa prática do ator, na busca pelas metáforas de trabalho que utilizávamos naquele momento, naquela situação, naquelas vidas.

O projeto subjetivo do Grupo do Santo, que reunia atores formados na mesma turma de Artes Cênicas da Unicamp, nasceu no primeiro ano da graduação, em 1998. Aqui, o enfoque na subjetividade se dá porque nessa releitura dos diários de campo, após longos anos de afastamento (quase 10), reconheci similaridades entre aspectos da prática com a própria relação de grupo, findado no início de 2005. O projeto objetivo era bem claro e foi se delineando ao

longo dos anos: treinamento diário corporal, vocal e musical; criação e apresentação de espetáculos autorais; discussões teóricas e de planejamento e produção teatral.

Havia, naqueles meninos e meninas de 18 anos, em meados de 1998, um desejo de criação de um grupo que transbordava as margens de um projeto que se tornaria, na continuidade do trabalho, profissional. O projeto subjetivo do Grupo do Santo era nutrido por ideologias de transformação do mundo em que vivíamos, o projeto subjetivo do Grupo do Santo ultrapassava os horários delimitados para encontros, se misturava com os cafés da manhã, o escovar os dentes, os sonhos à noite, com o modo de ser e viver. A relação de trabalho era nada menos que visceral, uns com os outros e com as próprias criações e pesquisas práticas.

Eis que, após um longo e profundo mergulho de quase três anos em treinamento para a rua e inúmeras apresentações do espetáculo carro chefe do grupo, “Retrato na Janela”, dirigido por Tiche Vianna, voltamos para a sala de trabalho e sala de espetáculo. Tiche Vianna, nossa parceira, diretora, provocadora, havia acabado de ter uma experiência com solo junto ao chamado “Teatro Essencial” de Denise Stoklos. E inevitavelmente influenciada pela vivência que teve, resolveu ressignificá-la conosco, propondo criações de cenas individuais que em seguida iriam se alinhar na composição de nosso novo espetáculo.

“Retrato na Janela” (2000-2005), espetáculo de rua, era prazer puro. Era troca arrebatadora com cada um que encontrávamos nas ruas, praças e espaços por onde percorreu. Era sempre feliz, era pesquisa sem fim, caminhos novos a cada apresentação, sucesso, risos e lágrimas por onde passava. Apresentar o “Retrato” era recompensador, a arte fazia sentido em nós, o brilho nos olhares, verdadeiro, repleto de simplicidade, engrandecia o ser.



*Grupo do Santo em "Retrato na Janela", Salvaterra, Ilha do Marajó, PA, 2003 (Prêmio de circulação nacional Encena Brasil – MINC). Foto: Eduardo Brasil.*

Com “Museu De Ver Cidade” (2003-2004), próximo espetáculo, começa nosso novo desafio e nossa viagem em direção à vertigem, à queda. A provocação primeira e que guiaria todas as tentativas exaustivas de construção dramatúrgica era: “o que te deixa indignado? O que deixa o grupo indignado?”. Deveríamos, a partir dessa pergunta, desenhar uma cena fictícia, imbuída de nossas indignações perante a vida, o mundo, nós mesmos etc.

Assim, criamos cenas individuais completamente autônomas e singulares, que depois foram costuradas nas mais diversas tentativas, buscando algum tipo de eixo ou ligação que pudesse afirmar um espetáculo único e minimamente coeso. Havia também algumas cenas coletivas, criadas a partir de improvisos e mescladas com trechos das cenas individuais.

Relato tudo isso porque ao reler minhas anotações e revisitar o imaginário e memória criativa desse processo e espetáculo, percebo que o que acabou se tornando o tema central de minha cena – a queda – ou a vertigem – muito tem a ver com as práticas que venho observando na pesquisa de criações teatrais e situações pedagógicas na preparação do ator.

Era início de 2003. Meu primeiro esboço apresentado, em meu solo, falava de indecisão, desequilíbrio, de uma fome de mundo, da impaciência e da necessidade de uma calma e paz interior como o azul do final da tarde no céu. Puramente patológica, ao meu entender, busquei minimamente sair do indivíduo e compor ações físicas que sustentassem o texto que criei.

**Corte: 21/02/2003 Diário de trabalho:**

*Está de costas, com a sapatilha na mão, chapéu e giz na orelha. Vira, primeiro a cabeça, mostra as sapatilhas e as coloca, cuidadosamente, uma a uma. Tira o giz da orelha (com foco) e desenha a corda bamba no chão (com foco), dá um “peteleco” no giz e prepara-se para a corda bamba. No segundo passo lembra-se do baú. Pega-o e começa a se equilibrar até que desequilibra e o baú abre, no chão.*

Eu quero, não quero  
Quero, não quero

Quero, quero, quero...  
Não! Quero!  
Não quero! Eu não quero eu! Não. Eu  
Quero, quero, quero, quero, quero.  
Não eu não quero.  
Quero eu, quero eu, quero não  
Quero eu  
PÁRA! (*chapéu para o alto, depois pesa, pesa, pesa...*)  
Pensa e pára. E pensa, pára, pensa...  
Pesa. (*coloca no chão, do outro lado da linha*).  
Pensa mais!  
(...)

Tudo ao mesmo tempo não cabe. (*Para frente, imóvel*)  
Pára. Pensa e pára. Pensa, pára, péra!  
Vive, dança e quer  
Quer viver e dançar  
Dança querendo viver  
Dança vivendo o querer  
Quer viver dançando  
Quer viver dançando?  
Quero! Quer? Quero! Quer?  
Quero, não quero, quero, não quero  
Quero!  
Dança...  
O amarelo (*fora do equilíbrio*)  
Vai ficando alaranjado,  
Vermelho  
Rosa  
Rosa de espera  
Espera, espera, espera  
Não alcança. (*cai*)  
Cansa!  
Tudo ao mesmo tempo não cabe. (*para frente*)

Impaciência!  
(...)  
Volta, pensa no azul, no amarelo  
No azul do infinito  
(...)  
Dança, cansa, dança, dança, dança (*rodopia*)  
Desdança, desdança.  
Descansa.  
Tudo ao mesmo tempo não cabe  
(...)

Essa é a primeira versão da cena que depois iria entrar no espetáculo. Fizemos outra cena individual que foi apresentada, uma na sequência da outra, no ensaio aberto ou *work in progress* que chamamos de “Primeiro Movimento Tosca”, apresentado no Barracão Teatro. Criei uma cena com máscara, tocando djembê e em seguida Cartola<sup>13</sup> na voz de Ney Matogrosso:

*“Ainda é cedo amor,  
mal começaste a conhecer a vida,  
já anuncias a hora de partida,  
sem saber mesmo o rumo que irás tomar”...*

E só. No entanto, a cena anterior tinha mais “pegada” e por isso Tiche Vianna me orientou para voltar à origem. Para buscar sair do patológico e me comunicar mais com o mundo, separei trechos de poemas que me atravessavam naquele momento. A maioria dos textos era de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa), com quem tive uma profunda e íntima relação desde a época da escola em 1996... Assim, criei várias versões da cena com mudanças de ações físicas e na estrutura do texto a partir das indicações. Certo dia, Tiche Vianna me pediu para que eu falasse uma parte do texto em cima de algum objeto.

#### **Corte – Trecho de diário de trabalho:**

*“A cabeça, na altura, plantada na torre do pescoço,  
mal percebe nossas inquietações de planície”<sup>14</sup>.*

---

<sup>13</sup> Música "O Mundo é um Moinho".

<sup>14</sup> Me recordava dessa frase, que não estava exata e não sabia a autoria. Porém ela muito me afetava e a utilizei, posteriormente em minha composição cênica. O texto original é de Carlos Drummond de Andrade: “Plantada na torre do pescoço/ a cabeça, na altura,/ mal percebe nossas inquietações de planície” (Andrade, 1996, p.30).

*“alguma lata ou objeto pequeno onde não me cabe”... Desequilíbrio, fora do equilíbrio, indecisão, dúvida, conflito a partir dos pés. Até que a ação física de segurar a cabeça com um pano, talvez, e eu diga a frase paro o público, como que confessando algo, revelando:*

*Tudo ao mesmo tempo não cabe.*

Experimentei a cena em cima de uma lata. Tiche Vianna, na tentativa de radicalizar a ação do desequilíbrio me pede para ficar em cima de uma escada.

--- Pânico ---

### **Corte – plano de memória**

*Primeira infância, descoberta da vertigem do meu pai. Passeios na montanha em família. Meu pai (herói?) com certo medo (?) de lugares por onde passávamos. É vertigem, dizia minha mãe.*

*Vertigem?*

*(What the fuck???, perguntava a mim mesma, mas em português e sem palavras obscenas, por certo).*

Caso perceba, leitor, algum tom ficcional nessa memória não é mera coincidência mas uma proposital recriação com os afetos presentes sobre o caso passado. (Verdade ou mentira? Verdade-mentira; verdade e mentira; real-ficcional). Não deixa de ser verdade, no entanto o paradoxo é válido.

Pouco tempo depois, descobri que a estranha patologia de meu pai tinha sido por mim herdada. Irracional sensação de desequilíbrio em direção ao precipício, ao vazio, ao nada, ao incomensurável e abominável. Pulsão das entranhas mais internas com vetor para frente e para baixo, ao mesmo tempo, a razão teme - e se segura onde quer que seja - para que **o corpo não tome posse** e não se lance no abismo.

## **Corte – plano da ficção extasiante de Milan Kundera**

### **Definição da ação.**

Vertigem: “A vertigem não é o medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados”. (*A Insustentável Leveza do Ser*<sup>15</sup>).

Em meados de 2003, em pleno processo criativo, após inúmeras experiências de familiaridade com minha vertigem em trilhas na beira do precipício - onde desejei nunca mais voltar - pura sensação de beira do desconhecido, de limite vida-morte - minha diretora, ao descobrir o meu pânico de alturas, parece ganhar um estímulo ainda maior e anima-se em me colocar no topo de uma escada na experiência real e nada ficcional do desequilíbrio.

---

<sup>15</sup> KUNDERA, Milan (1985). Apesar de ter anotado a frase do romance de Milan Kundera solta e de maneira despreziosa em caderno pessoal, quando li, em 2007, não registrei a página exata. Não imaginei, na época, que poderia utilizá-la em discussão acadêmica. Confesso que folhee o livro novamente para buscar a referência precisa, mas não encontrei. Mas ela lá está. E a leitura integral da história é farta de afetos, reflexos, paradoxos; recomendo.

Provocação acatada. Lá estou eu, enfrentando micro segundos de quase desmaio em cima do topo de uma escada. Suava frio. Bambeava. Tentava respirar fundo e lentamente para conter e contrapor a aceleração crescente e desautorizada do coração, órgão autônomo, que saltava fora do peito. Busca de familiaridade com meu objeto. Amor e ódio. Ódio e amor. Atração e repulsão. Criação de 10 ações para subir e 10 ações para descer a escada. Depois, resgate e transformação do texto.

### **Diário de trabalho 27/07/2003**

Quero, não quero, quero, não quero  
Quero. Não. Quero, quero, quero...

“A cabeça, na altura, plantada na torre do pescoço  
Mal percebe suas inquietações de planície”.

Pára. Pensa e pára. Pensa, pára, pensa, pensa,  
Pensa, pensa mais... pesa. Pensa mais!

Tudo ao mesmo tempo não cabe.

“Ver as coisas até o fundo...  
E se as coisas não tiverem fundo?  
Ah, que bela a superfície!  
Talvez a superfície seja a essência  
E o mais que a superfície seja o mais que tudo  
E o mais que tudo não é nada.”<sup>16</sup>

“Mas eu não tenho problemas, tenho só mistérios...”<sup>17</sup>

Dança...  
O amarelo, vai ficando alaranjado  
Rosa, rosa de espera, espera, espera, espera...  
E não alcança! Cansa.

---

<sup>16</sup> Trecho de poema de Álvaro de Campos (Pessoa, 2002:266).

<sup>17</sup> *Idem, Ibidem* (2002:454).

Tudo ao mesmo tempo não cabe.

Im-pa-ci-ên-cia!

Volta: vive, dança, quer  
Quer viver e dançar  
Dança vivendo o querer  
Dança querendo viver  
Quer viver dançando  
Quer viver dançando?  
Quero!  
Quer?  
Quero!  
Quer?  
Quero, não quero, quero, não quero, quero...

Não!

“Deixem-me sair para está só comigo.  
Onde quero dormir? No quintal...  
Nada de paredes – ser o grande entendimento –  
Eu e o universo.  
Eu que sossego, que paz, ver o grande esplendor  
Negro e fresco, de todos os astros juntos  
O grande abismo infinito pra cima  
A pôr brisas e bondades do alto  
Na caveira tapada de carne que é a minha cara,  
Onde só os olhos – outro céu –  
Revelam o grande ser subjetivo.  
Quero ser igual a mim mesmo.  
Não me matem em vida!”<sup>18</sup>

### **Corte abrupto – diálogo – não estou sozinha!**

A queda como metáfora no processo criativo:

Tenho medo de cair. (...) Sei que tenho de aprender a aceitar a desorientação e o desequilíbrio. Sei que a tentativa de encontrar equilíbrio em um estado de desequilíbrio é sempre produtiva e interessante e produz resultados valiosos. Tento aceitar a desorientação a fim de permitir o verdadeiro amor. (BOGART, 2011:75).

---

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem* (2002:380).

## Diário de trabalho 21/08/2003

Eu: medo da queda

Tema: desequilíbrio e queda.

**Corte – outro diálogo:** contexto: processo de montagem do espetáculo “O Paraíso Perdido” (Teatro da Vertigem). Estudo teórico das leis da física entre a equipe. Estudo prático das leis antes estudadas. Antonio Araújo (2011:101-102):

(...) ao investigarmos o conceito de *queda*, um problema de caráter mais amplo surgiu: como conseguir que os atores parassem de racionalizar antes de se lançarem numa queda? Ou, ainda, como não antecipar a própria queda? Tal indagação nos levou de volta à discussão sobre mecanismos interpretativos, no caso, a relação entre ação e pensamento, que os conceitos da física haviam ofuscado.

A questão sobre a distância entre a ação e pensamento vinculada com o treinamento da ação física da queda somada ao estudo do conceito gera uma discussão interessante para o trabalho do ator. O desejo de tornar uno o pensamento e a ação no corpo e a dificuldade que se encontra nas práticas para tornar esse desejo concreto, real. Como se lançar na queda por inteiro? Não premeditando a queda, não dividindo a mente e o corpo, estar presente?

Quando o ator consegue sentir instantes ou micro-instantes dessa união, muitas vezes cria uma necessidade de entender os mecanismos que tornaram essa presença possível, como se pudesse retornar ao mesmo posteriormente. Mas não se pode. Não da mesma forma, nem ao mesmo. O desafio é um pouco

mais complexo do que métodos que possam se inventar. Sim, caro leitor, continuamos falando do invisível, do imponderável, de forças, mistérios insolúveis. Ou indecifráveis. Nada nos impede, no entanto, de falar sobre, sem a pretensão de desvendar, solucionar, criar fórmulas. E aqui estamos.

O espetáculo “Museu De Ver Cidade” teve uma vida curta. Em cada uma das apresentações, praticamente, havia uma dramaturgia diferente: ordem das cenas, ligações entre elas, cortes e acréscimos. Não encontramos uma solução. Um museu de indignações individuais e algumas coletivas, corpos e textos avulsos, um espetáculo no qual não foi possível encontrar uma forma interessante de costura dramática. O “Museu” foi uma queda. No “Museu” eu desequilibrava numa corda bamba riscada no chão com giz, enquanto meus quatro parceiros de cena me assopravam e um deles me lançava caixas, duras e pesadas, até que eu caísse no chão.

No “Museu”, no Festival de Americana, perdi meu dente no ensaio geral dessa cena, com o impacto da caixa arremessada, logo antes da apresentação. Dente da frente. Tiche Vianna, que estava presente, me pediu para que fizesse o espetáculo assim mesmo: “Tem a ver com sua figura”, ela dizia, a “Derrotada”. No “Museu”, no SESC Campinas, no meio da apresentação, quebrei meu nariz. A caixa atingiu de um jeito abrupto demais. Sangrou muito. Limpei o sangue em cena, com a saia de meu parceiro Carlos Gomes, enquanto estava deitada no chão, quando caí da “corda bamba”.

No camarim, após a apresentação, com um saco de gelo que minha diretora me trouxe, tentava estancar o sangue e a dor. Olhando para o espelho e vendo o reflexo de Tiche Vianna atrás de mim, eu disse “chega!”. Não houve discussão. Nunca mais apresentamos o espetáculo. O “Museu” foi um fracasso. A densidade e a singularidade do trabalho era, ao mesmo tempo, sua força e sua fragilidade. Espetáculo de intensidades, loucas intensidades soltas, perdidas numa dramaturgia confusa. E sendo um fracasso, uma fonte inesgotável de aprendizados. Sim - as quedas rendem – ou, ao menos, tem dentro de si, potência para isso.

Logo em seguida, poucos meses depois, o Grupo do Santo acabou.

--- Pânico ---

**Corte -**

Esse método de ensinar demanda uma grande quantidade de tempo e de paciência. Quem está aprendendo vai viver inevitavelmente momentos de fracasso. Mas esses “fracassos” são absolutamente essenciais, porque é nessa hora que o aprendiz começa a ver com clareza como avançar no caminho certo. (RICHARDS, 2012:02).

O fim de um grupo com tamanha simbiose, projetos de vida e ideais, desmorona um castelo que era feito de cristal, como são as idealizações que se prezam. Todo sonho vivido como realidade, um dia desperta, é acordado, um dia

morre, ou transforma-se. Um dia, os corpos se lançam no abismo e não há vertigem que segure. A queda está lá. Está aqui. Sempre nos puxando. A necessidade de segurança gera imobilidade e o fluxo da vida não consegue correr.



Ana Caldas, "Museu de Ver Cidade"  
Barracão Teatro, Campinas, 2003  
Foto: Lilian Knobel

O fim do Grupo do Santo gerou uma ideia e sensação de queda, de fracasso, de derrota de um modo de vida na arte. E só muitos anos depois – quase dez – consigo revisitar os meandros do final dessa história, na busca da compreensão de analogias, paralelos e fricções com a arte do ator.

A vertigem quer lançar o corpo, a vertigem deseja a queda, no entanto o medo do abismal e o instinto de sobrevivência segura o corpo a outros corpos, orgânicos ou não, para não se efetivar a queda. Mas aí existe um paradoxo saudável quando transposto para a vivência do ator em cena. A grande maioria dos atores quer acertar, se assegurar, dominar e comandar cada micro-instante de sua performance.

O paradoxo saudável está justamente na tensão gerada entre uma certa – porém não exata – dose de domínio sobre seu corpo com outra dose certa – porém não exata – de desequilíbrio e quedas sobre a cena. A dança invisível com essas forças é, também, o que gera vida a cada vez que se atua. Pode ser um prazer, a vontade do corpo de se jogar no abismo, certo descontrole e vazio... no entanto, observamos que a arte de se colocar em performance, a arte da expressão com o corpo sugere, aparentemente, uma construção milimétrica e precisa para que se esteja “pronto” para a cena.

Pergunto: o que é a prontidão na cena senão um estado entre o conhecido e o abismo? Entre o preparado e o vazio? Entre o controle e o mistério?

Em cima da escada, lidando com a vertigem, convivendo com meu medo da queda - que no fundo era uma atração sem igual por esse mistério do abismo, do desconhecido - percebi, com o público, ao longo das apresentações, que o interessante não era tentar esconder esse pânico (que foi, naturalmente, minha primeira tentativa, querendo demonstrar minha recente conquistada habilidade com a escada), mas, ao contrário, compartilhar o temor (e tremor) na relação com cada micro-desequilíbrio em meus dedos dos pés, que se agarravam desesperadamente à superfície ultra pequena do último degrau. Assim, não deveria compartilhar com as pessoas o meu superficial sucesso, mas sim meus micro-fracassos embutidos na entonação de cada palavra do texto e cada micro-ação em desequilíbrio dentro das ações desenhadas e preparadas.

A vida estava na micropercepção das pequenas e *quase* invisíveis quedas, que me deixava cada vez mais assumir diante do público, na vivência real apesar de artificial, atração pelo abismo. Em última instância, o paradoxo estreito entre vida e morte, sobrevivência e escuridão.

Descobri que o teatro que não incorpora o terror não tem energia. Nós criamos a partir do medo, não de um lugar seguro e tranquilo. (...) Temos de confiar em nós mesmos para penetrar nesse abismo de maneira aberta, apesar do desequilíbrio e da vulnerabilidade. (BOGART, 2011:86-87).

A sala de trabalho, local onde realizei essa pesquisa de doutorado, é o espaço de investigação por excelência. Sendo assim, radicaliza e pode radicalizar ainda mais essas tensões de territórios e vazios, estando abertos para o “desequilíbrio e vulnerabilidade”. Percebo muitas vezes, o quanto nós, atores, mesmo nesse espaço de investigação pura, onde poderíamos nos lançar sem medo de quedas sucessivas, há ainda assim, uma tentativa em processos criativos ou cursos, de assegurar algo, controlar ou acertar.

O início da relação é sempre consigo mesmo, que então vaza com nossos objetos de cena e outras forças presentes, com nosso companheiro de jogo, com nosso professor/diretor/provocador/observador e tudo isso possibilita o desequilíbrio saudável para quedas, vertigens e fracassos microperceptíveis no espetáculo, na comunhão com o espectador. Esses estágios, não são, naturalmente, progressivos, não significa uma linha cronológica de constantes causas e efeitos.

A abertura para que aceitemos conviver, lidar, brincar, perceber e jogar com o erro, a queda, o fracasso e a morte em cena, no plano microscópico, paradoxalmente como potência de vida e presença na cena do espetáculo, nasce e deve nascer na nossa relação mais íntima ainda no momento do treinamento ou ensaio, ou seja, da preparação. Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, discute sobre o espaço do ensaio de uma maneira clara, poética, potente e motivadora desse processo:

Investigar o ensaio, palavra que, entre outras acepções, significa *exercício, treinamento, tentativa, preparativo, experiência*, parece nos confrontar com o que há de mais genuíno e especificamente teatral. O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra à vista, terra submersa (ARAÚJO, 2011:03).

O medo do desconhecido, da morte simbólica, de um descontrole aparente em micro-instantes no refazer da cena no espetáculo, pode acabar impossibilitando a plena vivência do território próprio das artes da cena, espaço efêmero: e assim já nasce em direção à morte, como tudo o que é vivo. Entretanto, na necessidade às vezes premente do acerto, do belo, do perfeito e acabado, acabamos por vezes mecanizando aquilo que poderia e deveria ser vivo

já na sua gênese, no espaço da sala de trabalho, “lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta”.

O medo da morte e do fracasso existirá enquanto existirmos. A diferença está em como lidar com ele, aceitando a inevitável morte, única certeza em nossas vidas. A morte (ou queda) como metáfora, no trabalho do ator, desempenha um importante papel por estar presente em todos os processos criativos e pedagógicos.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, na palestra intitulada “A morte como quase acontecimento”, apresenta uma reflexão sobre o modo singular como algumas sociedades indígenas lidam com a morte. No decorrer de sua fala, demonstra como, no decorrer da história do ocidente, o momento real da morte deixou seu caráter público e social para se tornar algo privado, íntimo, quase um “tabu”. O medo que temos da morte enquanto única ação inevitável da vida, muito tem a ver com esse processo histórico.

A morte é fundamental para que a noção de acontecimento se constitua. Então ela tem esse caráter paradoxal, ela é ao mesmo tempo um nada, uma coisa que não acontece a nós, e ao mesmo tempo ela é a única coisa que a gente sabe que acontece e que torna o acontecimento possível. Então a morte é uma espécie de condição de possibilidade do acontecimento. (VIVEIROS DE CASTRO, 2009).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Palestra disponível em: <http://www.cpfcultura.com.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>

Interessante pensar a morte como metáfora no contexto da prática do ator, como “condição de possibilidade do acontecimento”. Aceitar a condição de ser vivente e por isso mortal, em cena, permitindo as quedas, pequenas, quase invisíveis ou às vezes notáveis, para que o acontecimento possa ser real. Para que de nada nos privemos, nem mesmo da queda, do fracasso, já que são elementos componentes do espaço do ensaio, por que temê-los tanto, gerando, contraditoriamente assim, a impossibilidade da presença e da vida?

Sim, leitor, nosso trabalho requer um ato de coragem. “Não tenha medo de errar”, “se joga”, “aceita o fracasso”, são metáforas de trabalho comum no universo do ensaio. E os palhaços são verdadeiros heróis no quesito fracasso. Aprendamos com eles.

Retornando à cena individual do “Museu de Ver Cidade”, observo, como estrangeira de um processo passado, o quanto o próprio texto e ações escolhidas na composição refletiam todo essa angústia e processo do trabalho do ator na criação e atualização de sua arte. Havia uma exposição da dicotomia entre mente e corpo e a necessidade de estados plenos, unificando o ser. De um lado a ‘tirana’: “a cabeça, na altura, plantada na torre do pescoço, mal percebe suas inquietações de planície”; de outro, a suposta solução de unidade no corpo dançado, como metáfora de uma liberdade de expressão, corpo sem pensar, ‘descontrole’: “dança, vive, quer... quer viver dançando... dança querendo viver... dança vivendo o querer”.

A dança simbolizando uma ação concreta do corpo “que não pensa” corpo desgovernado, metáfora da liberdade, de linhas de fuga, de desterritorialização, plenitude, intensidade, fluxo. A tentativa de escapar da obediência, do corpo dócil, num grito em comum com Artaud<sup>20</sup>:

Fizeram o corpo humano comer,  
Fizeram –no beber,  
Para evitá-lo de fazê-lo dançar.

Como outra ação física, no topo de uma escada, o desequilíbrio real, a vertigem pra baixo e o “grande abismo infinito pra cima... A pôr brisas e bondades do alto”. Uma tensão de forças que coloca em pauta o medo de morrer junto à necessidade visceral de se lançar no abismo, como na vertigem, um desejo de fuga das divisões e dicotomias em direção ao encontro com a verdadeira intensidade da vida, lutando contra uma simples sobrevivência na arte e no cotidiano, como afirma Peter Pál Pelbart (2007-b)<sup>21</sup>:

(...) estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico, à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas de vida de baixa intensidade, submetidos à morna hipnose, mesmo quando a anestesia sensorial é travestida de hiperexcitação.

Para romper a simples sobrevivência, na arte e na vida, não dissociadas, seria preciso, continua Pelbart, “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas

---

<sup>20</sup> Trecho de “Teatro da Crueldade”, publicado como “Textos Raros” em Virmaux (2000: 329).

<sup>21</sup> Artigo “A Vida Desnudada” publicado em Greiner (Org.); Amorim (Org.), 2007, p. 28.

forças do mundo, e capaz de ser afetado por elas, sua afectibilidade”<sup>22</sup>. Como, na arte do ator, nas suas extensas e intensas pesquisas sobre si, romper a inércia, o medo da queda, ir em direção à vertigem e não fugir dela? Como criar ambientes favoráveis à esse corpo aberto?

Abrir o corpo é , antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico, do em-redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço-à-espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim. (GIL, 2004).

Quais tipos de provocações conseguem auxiliar o ator a se aventurar nesse estado limite, nessa corda bamba, no desequilíbrio, no ténue, sutil e nada assegurado território potente de desterritorialização e reterritorialização?

Não é, naturalmente, uma responsabilidade unilateral de um provocador, mas uma relação criada e recriada entre aqueles que habitam a sala da prática. A aceitação do fracasso, da morte, do escuro, do vazio, do não saber, do não assegurado, é o primeiro passo. Não para ficar e se entregar ao inconcebível e infinito mundo do abismo, mas, diante da inevitável morte perante a qual estamos expostos desde que nascemos, brincar, no território do corpo-em-arte, com as forças que atuam nesse movimento de escuridão e luz.

O problema é que, mesmo aceitando em teoria esse desafio, quando estamos ensaiando ou atuando, muitas vezes nos deparamos com o instinto de

---

<sup>22</sup> *Idem, ibidem.* p.29-30.

querer sobreviver à escuridão sem vivê-la em sua intensidade. Desejando apenas a luz, acabamos por sair do presente na vã tentativa de nos agarrarmos à uma segurança utópica e um belo acabado ainda mais utópico. Deve-se descobrir territórios de impotência, experienciá-lo até o limite, para permitir o crescimento de outras realidades. Não se defender e criar barreiras, mas “aceitar e se entregar à vida, de corpo e língua” (Rolnik, 2011), já que “é à meia noite que o dia começa”, como diria Tom Zé<sup>23</sup>.

O belo, nesse caso, estaria justamente no *presente do presente* (Fabião, 2010), aí sim, nasce uma presença. Esse *presente do presente*, criador de vida, só pode ser construído, vivenciado e intensificado na medida em que se aceita em contrapartida o seu oposto, a morte. A aceitação desse paradoxo parece ser o princípio de um caminho e um caminhar que só cessa quando cessamos de trabalhar. Luta diária, permanente convivência com a queda e as quedas. Fracassos como parte do plano (Deleuze e Guattari, 1995).

---

<sup>23</sup> No documentário “Fabricando Tom Zé” (2006), com direção de Décio Matos Jr., o músico relata sua trajetória artística e comenta, em um trecho tragi-cômico, sobre a primeira vez que foi tocar para a namorada e não conseguiu, devido às pressões internas: “esse foi o dia que nasceu o artista que tá aqui hoje. Esse foi o momento que nasceu o artista. É no pior buraco... é à meia noite que o dia começa.”

## Corte – diálogo com o poetinha

Enquanto escrevia esse texto, ao deitar para dormir, abri numa página de um dos livros de Vinicius de Moraes<sup>24</sup> (1992:103) e eis que me deparo com o seguinte poema, com o qual senti uma relação profunda com aquilo que venho tentando expor nessas espaças palavras acima:

Mas o instante passou. A carne nova  
Sente a primeira fibra enrijecer  
E o seu sonho infinito de morrer  
Passa a caber no berço de uma cova.

Outra carne virá. A primavera  
É carne, o amor é seiva eterna e forte  
Quando o ser que viver unir-se à morte  
No mundo uma criança nascerá.

Importará jamais por quê? Adiante  
O poema é translúcido, e distante  
A palavra que vem do pensamento

Sem saudade. Não ter contentamento.  
Ser simples como o grão de poesia.  
E íntimo como a melancolia.

---

<sup>24</sup> Quatro sonetos de meditação (I).

Dancemos a morte... intimamente.



*Elisa Rossin, Ana Caldas e Beto Souza na cena “dança com a morte”  
Espetáculo “A Porta”, Cia. Troada. Centro Cultural São Paulo, 2010.  
Foto: Marcelo Kahn.*

**Corte para explicação de origem: Cardápio de escrita**

A equipe do Projeto Temático, inspirada pela palestra de Eleonora Fabião sobre os Programas Performativos <sup>25</sup>, no II Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas (Campinas, 2012), resolveu elaborar o que chamamos de “Mix Cardápio”: programa de exercícios inventados para auxiliar na criação de uma escrita autônoma e singular que fosse um reflexo da investigação de cada pesquisador. O texto acima foi o resultado desta experimentação.

Chamo este procedimento de “programa” inspirada pela uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947– como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas. (FABIÃO, 2013).

A atividade foi a seguinte: cada pessoa poderia falar, durante um minuto e 30 segundos, sobre suas angústias mais atuais na escrita de sua tese. Em seguida, cada um dos pesquisadores tinha cinco minutos para escrever cinco propostas livres para servirem de auxílio/estímulo para essa pessoa. Fizemos esse procedimento com os quatro doutorandos do projeto; um mestrando; uma pós-doutoranda e nosso orientador. Como resultado, mesclamos todas as propostas, (com a autoria velada) e criamos um arquivo com 67 programas de

---

<sup>25</sup> Verificar a palestra de Eleonora Fabião, "Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência", escrita em forma de artigo e publicada na Revista ILINX, n. 4, dez 2013.

escrita. Em casa, cada pesquisador iria escolher 3 programas desse “cardápio” e realizá-lo para criar um texto que seria entregue à equipe em um mês.

Os programas eram muito distintos uns dos outros e variavam desde propostas mais objetivas como: “passar um período de quatro horas da seguinte maneira: uma hora escrevendo; 15 minutos de pausa; mais uma hora escrevendo; 30 min. pausa; 1h15 escrevendo”; até outras propostas mais ousadas envolvendo sensações, como: “durante seu dia a dia, procurar caminhos onde esteja no contra fluxo da maioria; ficar atento ao que acontece no corpo quando enfrenta estes contra fluxos. Escrever sobre esta sensação do corpo no contra fluxo num fluxo continuo durante três minutos, logo apos cada experiência”.

Importante ressaltar que a criação desses programas de escrita nasceram da necessidade e angústia nas elaborações das respectivas teses. Inspirados pela cartografia, estávamos e estamos em busca de outras possibilidades na experimentação da escrita. A ideia é se colocar nesse território de risco ainda muito recente na Academia, na busca de que nossa escrita possa ser uma das muitas formas possíveis para se responder a pergunta: qual a singularidade da pesquisa em arte?

## 1.2 Criar é um ato de violência

Prezado leitor: discutimos sobre a angústia de escrever a partir de um território móvel e fugidio – a sala de trabalho. Sobre o desejo de pesquisar o indizível – forças que permeiam as relações entre/intra corpos -, correndo o risco iminente nessa empreitada. Buscamos demonstrar, também, a necessidade de um estado de experimentação, exposto e aberto aos fluxos que se passam, inclusive às quedas, fracassos ou micro-instantes de morte - paradoxalmente matérias fundantes do intensificar da vida e presença do corpo-em-arte.

Pensamos a partir da perspectiva do ator, supondo que o ponto inicial para a investigação da organicidade, seja permitir a morte, em outras palavras: abrir mão da utopia do acerto ou perfeição a favor da potente precariedade do inacabado. Cuidado: não queremos dizer, com isso, que estamos sugerindo algo contrário à noção de precisão na ação física.

Ao tratarmos de estados corporais, forças invisíveis que possibilitam instantes de vida na performance, estamos no universo do micro, daquilo que preenche qualquer forma de ação e movimento – menos ou mais precisa, menos ou mais improvisada. Para este estudo particular, o desenho da ação ou movimento, por hora, não importa, mas sim a materialidade – não material - da qual ele é constituído. Embora não seja possível enxergar com a retina essa matéria-não-material – ou força – da qual se torna possível a vida, podemos notar

que a sua presença ou ausência é nitidamente percebida por aqueles que agem e aqueles que observam.

Voltemos então a pergunta central: ao observar-vivenciar-analisar alguns acontecimentos singulares de preparação do ator, quais são algumas das características de metáforas de trabalho, presentes nas provocações, que auxiliam a construção desse corpo poroso, permeável? Em que medida um diretor ou professor pode impulsionar esse processo ao sugerir ações e imagens na prática?

Assim como o ator, a pessoa que ocupa a função de provocador de experiências deve conviver com o espaço do vazio e se permitir habitar instantes – ou grandes momentos – de desequilíbrio. É necessário lidar com as naturais ansiedades que surgem por querer obter soluções e resultados, para então possibilitar uma vivência do entendimento da sala de ensaio como ambiente do limbo, da procura, do erro e da crise.

Sim, o diretor e o professor experimentam, também, as pequenas mortes e fracassos, mesmo quando, às vezes, são colocados, erroneamente, na posição de “Sabe-Tudo”. Como se pudessem, a partir de seu conhecimento prévio adquirido, ter um vasto repertório capaz de escapar das mais difíceis encruzilhadas com soluções mirabolantes. Infelizmente, ou felizmente, ao lidar com matéria viva e não manipulada com fórmulas que podem ser repetidas, essas soluções nunca serão possíveis.

Tatiana Motta Lima, em sua obra “Palavras Praticadas” (2012), retrata o percurso de Grotowski em um período específico de sua vida, 1959 a 1974. Esse estudo, repleto de riqueza de detalhes e uma investigação vertical sobre um pesquisador teatral, busca demonstrar a trajetória artística e pessoal de Grotowski por meio das mudanças de suas experiências práticas e sua própria reflexão e auto-crítica que desenvolveu ao longo da vida. Um dos pontos retratados que chama a atenção, é a sua transformação gradual da postura de diretor “ditador” para um ouvinte atento e paciente que se colocava diante dos atores e simplesmente esperava (*Idem, ibidem*, 2012:218).

Diante desse caminho, uma crítica constante de Grotowski era referente à necessidade de apropriação de termos ou exercícios que eram utilizados para constituir um suposto “método de trabalho”. Assim, afirmava o quanto era impossível se construir fórmulas aplicáveis a contextos e pessoas distintas, sendo o verdadeiro trabalho a investigação singular, pelo encontro único entre pessoas num determinado acontecimento.

Como podemos imaginar, a crítica sobre a eficácia tinha o potencial de se desdobrar, e efetivamente se desdobrou, em uma crítica aos processos de aprendizagem, de aquisição de técnicas, de construção de métodos. Os processos orgânicos não se adequavam a modelos, eram incapazes de se organizarem inteiramente em um método, em uma receita, em uma experiência que, descrita por um, pudesse ser utilizada por outros de maneira direta (MOTTA LIMA, 2012:252).

Ter como pressuposto a parceria entre "mortais" no início de um trabalho prático, seja *workshop* ou processo de criação, é uma postura fundamental. As

cobranças, ou expectativas que permeiam a prática não são somente em relação ao outro, mas consigo mesmo – atores e provocadores. Nem sempre de forma consciente, muitas vezes a presença quase imperceptível do desejo da perfeição e do acerto aparece, ocupando o lugar do vazio - esse sim, ingrediente indispensável ao estado criador, se é que podemos assim chamá-lo.

A postura de quem provoca deve ser, portanto, também de risco assumido, na construção de uma relação de parceria com o ator, ambos no mesmo navio, enfrentando tempestades, calmarias, dias e noites. Diante desse universo amplo de possibilidades inesgotáveis para o corpo e para a cena, conduzir significa escolher uma forma de indicação – a cada momento - deixando de lado, imediatamente, todas as outras. Por isso, a criação é violenta: cada corte, cada sugestão de metáfora de trabalho é um risco que se corre, cada apontamento uma aposta em um caminho, concomitantemente sacrificando o resto que permanecerá como virtual<sup>26</sup>, não atualizando-se.

---

<sup>26</sup> Na equipe do Projeto Temático, entendemos **virtual** e **atual** a partir de Pierre Lévy (1999). "O virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização. Esse complexo problemático pertence à entidade considerada e constitui inclusive uma de suas dimensões maiores. O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente 'é' esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela 'conhece' exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente sua folhagem acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-la, coproduzi-la com as circunstâncias que encontrar. *Por um lado, a entidade carrega e produz suas virtualidades*: um acontecimento, por exemplo, reorganiza uma problemática anterior e é suscetível de receber interpretações variadas. *Por outro lado, o virtual constitui a entidade*: as virtualidades inerentes a um ser, sua problemática, o nó de tensões, de coerções e de projetos que o animam, as questões que o movem, são uma parte essencial de sua determinação. (...) A atualização é criação, invenção de uma forma a partir

Assim, criar é formar, dar forma a algo – “composição, composição, eis a única definição da arte” (DELEUZE e GUATTARI, 1992:247). Compor não só com as ações visíveis, mas compor com as forças que nos atravessam, construindo blocos de sensações (*Idem*). Provocar estados de criação e recriação constantes é investir em atitudes – espera, escuta, atenção, sugestão – em medidas não exatas, mas escolhidas pela intuição constituída pela própria experiência da prática.

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao discriminarem-se, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem-se outras – muitas outras – que até então, hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que *no formar, todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar de seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. Já nos prenuncia o problema da liberdade e dos limites (OSTROWER, 1987:26).

Na experiência prática de trabalho, do mesmo modo, quando o ator recebe uma indicação de “vá mais por aqui”, é como se destruísse todos os outros “por ali” em possibilidade de existir. Quem está de fora instruindo uma vivência detém certa responsabilidade de buscar detectar quais direções, naquele exato momento e para aquele ator, têm a chance de serem as mais potentes.

---

de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (Lévy, 1999: 16. Grifos do autor). Verificar a obra “O que é o Virtual?”, de Pierre Lévy (1999).

Direções potentes, lembrando, não são para compor um desenho mais bonito – embora possa sempre ser, também, belo -, mas as que lançam o corpo em território desconhecido, em movimento de descoberta, em pequenos (ou grandes) desequilíbrios, ou seja: em pesquisa. Mesmo na repetição de ações ou desenhos de cena já previamente delineados, o ator deve e merece estar sempre se investigando, colocando-se com certo grau de desconhecimento sobre o próprio fazer, sobre as forças que gera e que o atravessam.

Com o intuito de contribuir nesse processo, é tarefa de diretores e professores, nas práticas investigativas, identificar os espaços de conforto de cada ator para que possa tensioná-lo com provocações e metáforas de trabalho que busquem lançá-lo em direções outras, muitas vezes inimagináveis. A relação de confiança para tal vivência se faz extremamente necessária, mesmo para os erros, mesmo com os apegos que possam surgir. Afinal, procurar em si e no outro linhas de fuga, potencializar formas de força e permitir fluxos do mistério da criação, são caminhos sem método no qual se apoiar.

A noção de "formas de força" é utilizada pelo filósofo português José Gil (2005), em seu livro "A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia". Para discutir sobre o território invisível e as pequenas percepções na experiência artística, o autor cria o conceito de 'formas de força', distinto do que seriam as formas visíveis ou mecânicas que constituem uma obra de arte. Em uma pintura ou ação física no teatro, ambas as formas estão

presentes, porém, é na articulação entre as duas que pode se criar um campo de afetos por onde passa a percepção.

Creemos que a articulação da noção de <<pequenas percepções>> e de <<força>> (nomeadamente na noção de <<forma de uma força>>) permite liberar o campo específico do invisível. (GIL, 2005:17).

O que nos oferece a apreensão de uma totalidade infinita de pequenas percepções, é o que chamámos <<forma de uma força>> que articula sem mediação o sentido à relação de forças. (GIL, 2005:20).

Renato Ferracini (2013), em seu último livro, "Ensaio de Atuação", retoma e amplia a discussão sobre as formas de força, porém não mais na apreensão da obra de arte (do ponto de vista do espectador), mas na composição de ações no trabalho do ator. No livro, o território invisível, as pequenas percepções e o campo de afetos formam o alicerce do pensamento desenvolvido, ancorado na filosofia pós-estruturalista, inclusive em José Gil.

Uma forma de força nunca é fixa, mas sempre recriada a cada instante em sua potência e sempre diferenciada em sua infinita zona de virtualidades. Portanto, mesmo que uma matriz tenha uma formalização codificada, atualizada de forma singular em sua virtualidade e intensidade, ela, literalmente, dança e se diferencia a cada instante. Essa diferenciação tem seu território em microações e microafetos que possibilitam a "circulação" corpórea das virtualidades e diferenças no desenho tempo-espacial da própria matriz, fazendo com que ela se recrie nessa zona virtual. (FERRACINI, 2013:30).

Assim, podemos notar que a noção de forma de força, combinada com os desenhos codificados, visíveis, constroem juntos a possibilidade de uma obra de

arte aberta – ou seja, porosa, que mantém seu campo virtual em fluxo para que diferenciações potencializem a zona de afeto – para quem faz e para quem vê (no caso das artes cênicas). No entanto, sabemos que não haverá garantias, a construção do caminho dependerá das atitudes perante ele, como oportunidades para elevá-lo em sua máxima potência.

Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas “guarde isso”, eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. (...) A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem que encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz dos atores heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando a habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011: 51).

A diretora estadunidense Anne Bogart aponta de maneira enfática o quanto indicar algo para o ator é uma ação violenta, que requer disponibilidade, desapego, entrega ao olhar do outro. Ao mesmo tempo, requer um entendimento – não racional – de que a metáfora de trabalho “guarde isso”, significa, paradoxalmente, refazer o mesmo novamente, porém sem fazer o mesmo. Pois, na impossibilidade real de “ressuscitar os mortos”, resta redesenhar, recriar, revisitar a ação indicada sem que se perca na tentativa de recuperar algo.

Nada pode ser recuperado ou revivido como tal, já que o que passou nunca mais poderá existir com os mesmos agenciamentos: as forças, relações entre-intra

corpos são dinâmicas e a sua dimensão nunca-estranque prevê uma nunca-recuperabilidade. Diante desse fato, sim, o que torna-se possível são redimensionamentos, reagenciamentos, outras formas de existência no interior da composição. Ao se relacionar com as forças do presente, escutando e agindo sobre elas e com elas, o “guarde isso” propõe um ponto de referência que diz “aqui existe potência”, não em sua forma pura, mas nas relações de forças que estiveram por um instante vivas e puderam compor essa forma com tamanha intensidade.

O que se deseja recriar, portanto, são formas de forças e não as formas em si. Repetir uma sequência de ação ou movimento, aprimorá-la, detalhá-la, é uma questão de treino: rigor, persistência, suor, empenho. Preencher e repreencher de vida esses detalhes, sempre se desafiar numa pesquisa contínua nos desconhecimentos, é questão de mistérios. Pois o caminho para a organicidade nunca será definido, é múltiplo, móvel, impalpável.

Detectar quando há vida no trabalho do ator é possível, assim como para o próprio ator, é possível perceber quando há presença em sua performance. A problemática, no caso, é o “caminho das pedras”, descobrir, ou melhor, criar, inventar possibilidades de mobilização das forças responsáveis por gerar organicidade. Investir, investigar, se perder, buscar, entregar, enlouquecer sendo lúcido ao mesmo tempo. Assim, leitor, lembremos, o caráter fugidio desse território de pesquisa é devido a um não-método, uma não-fórmula, um não-modelo, todo caminho é possível e pode se tornar real desde que aliado a real necessidade do

momento. “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”, nos alerta Suely Rolnik (2011:65) ao descrever a prática de um cartógrafo.

Tendo em vista que qualquer processo é válido a partir desse pensamento, poderíamos buscar compreender a prática de provocadores de corpos-em-arte e dos próprios atores também como cartógrafos, munidos de “não métodos”, e uma grande porção de desafios. Assim, vejamos se algumas outras palavras de Suely Rolnik sobre a função de um cartógrafo podem nos ajudar nesse posicionamento:

Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. **Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem a ver com explicar e muito menos com revelar.** Para ele não há nada em cima – céus da transcendência -, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (...) Restaria saber quais são os procedimentos do cartógrafo. Ora, estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso **ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado. O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade**, que ele se propõe a fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho. (ROLNIK, 2011: 65-66, grifos da autora).

Aqui, leitor, encontramos alguns elementos primorosos para a discussão que estamos traçando. Ao pensarmos a presente pesquisa como uma cartografia e olharmos atores e condutores como cartógrafos, poderemos então sugerir que o que interessa a todos nós é desenvolver e exercitar um tipo de sensibilidade,

como o “atleta afetivo” de Artaud (1999:151): o que se deve praticar, em última instância, é a capacidade de afetar e ser afetado.

Interessante observarmos, ainda, que na prática artística e nas indicações de processos criativos, entender não tem a ver com explicar ou revelar, como sugere Suely Rolnik. Inventar “pontes de linguagem” para fazer sua travessia para essa “geografia dos afetos” pode ser uma outra bela definição do que estamos nomeando por metáforas de trabalho. As provocações nada mais são do que tentativas de construir essas pontes para os afetos, caminhos que possam incitar a atualização de algumas “intensidades em busca de expressão”.

As metáforas de trabalho são indicações e imagens que buscam comunicar alguma intuição ou conhecimento de quem conduz para potencializar e intensificar as forças presentes na ação teatral, “fazendo prevalecer a sensibilidade” nesse percurso. A comunicação entre um condutor do trabalho e um ator, bem como qualquer relação entre uma pessoa e o mundo, afeta e é afetada pelo encontro em fluxo contínuo, ininterruptamente.

Ao comunicar algo, há sempre deslocamentos (movimento com mudança de posição): de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação, e assim por diante (GREINER, 2005:131).

Poderíamos arriscar dizer, que muito de nossa experiência de vida é diretamente influenciada por essa sensação de dentro e fora, por como nos separamos do mundo ao mesmo tempo que nos sentimos parte dele. Uma

orientação espacial e metafórica que guia um certo posicionamento diante das coisas e dos seres, diante daquilo que afetamos e que nos afeta. Como afirmam Lakoff e Johnson (2002):

Nós somos seres físicos, demarcados e separados do resto do mundo pela superfície de nossas peles; experienciamos o resto do mundo como algo fora de nós. Cada um de nós é um recipiente com uma superfície e uma orientação dentro-fora. (LAKOFF e JOHNSON, 2002:81).

Digamos, então, que com essa orientação primária de dentro-fora, nos estabelecemos em contato com o mundo e nos colocamos em relação com o outro; entendendo por outro tudo aquilo que é externo à minha pele: espaço, tempo, seres vivos e inanimados. Em um espaço de experimentação, onde o desejo, a vontade e a intenção é justamente ser afetado e afetar - provocar estados de intensidade de vida - as metáforas de trabalho são evocadas pela condução justamente no intuito de atingir um “dentro” do ator que deságue para “fora” em forma de arte. E isso não é muito simples.

Menos simples ainda seria buscar entender essa relação como algo composto apenas por “dentros” e “foras” ignorando todos os espaços que co-habitam esses dois mundos, os espaços “entre”, as contaminações e hibridismos. Numa relação na condução de um trabalho prático, podemos levar em conta essas outras infinitas complexidades existentes e não delimitadas em seus espaços, ou seja, que o “dentro” e “fora” dos seres envolvidos estão sempre em

processo de existência e resistência, se contaminando e definindo seus contornos por meio de um “entre”.

Algo que não é exatamente aqui nem ali, nem eu nem você, mas um conjunto de forças. Em outras palavras, seremos sempre fruto de nossos encontros, nunca uma essência formada, mas sempre seres em processo de formação.

Em sua concepção, ela própria não é senão o efeito singular do que acontece em seu corpo (vibrátil) nos aleatórios encontros que tem. Por isso, ela nunca se vive como um “dentro”, por oposição a um “fora”, mas sim como uma sucessão de “entres” cheios de luz. (ROLNIK, 2011: 45).

Rolnik, em sua obra “Cartografia Sentimental” traça metaforicamente, a história de uma “noivinha”. A “noivinha” é colocada em situações nas quais apresenta diferentes possibilidades de reações aos afetos que vivencia. A reflexão sobre o que acontece nesses diferentes modos de reação nos ajuda a questionar sobre nossa forma de existir. Contrapondo então as visões anteriormente apresentadas, de um corpo que contém um “dentro” em relação a um “fora”, passamos a olhar com atenção os espaços “entre”, afetáveis por natureza, procurando deixar de lado a

impressão de nos caracterizarmos por um conjunto de representações e sensações fixas, um “dentro” – a impressão de ter um “dentro” e até de ser esse “dentro”. Um suposto dentro que morre de medo de se perder.” (ROLNIK, 2011: 43).

Notamos, a partir das observações de processos e *workshops*, que as metáforas utilizadas são sempre uma mistura de certo conhecimento adquirido pela experiência, com um olhar aberto à percepção aguçada daquele momento presente, no qual novas imagens estão sempre na iminência de surgir. Quanto menos apegada ao pré-concebido, ao pre-parado, nos parece, as proposições têm mais chance de habitar esse “entre”, ou seja, imergir no processo junto com os atores - não acima, nem abaixo, nem ao lado, mas ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Essa postura requer uma abertura para a experimentação de fato: nesse território criado, nada se garante e os fracassos podem ocorrer.

Essa comunicação entre condutor-ator, recheada de tantos “dentros”, “foras” e “entres” não conseguiria, portanto, uma fórmula para a condução de práticas artísticas. A potência das metáforas de trabalho sugeridas não tem necessariamente ligação com uma imagem “boa”, pensada previamente na preparação do trabalho.

A potência de ação parece mais próxima daquela sensibilidade, de uma capacidade de reconhecer as forças presentes e buscar compor com elas, ora com imagens mais ousadas, desafiadoras e provocativas; ora por estímulos e auxílios mais pontuais. Ambos, ator e condutor, necessitam, para a liberação desses fluxos e forças, estarem porosos, abertos e receptivos ao encontro. Uma mistura na medida certa, porém nunca exata, de proposição e aceitação.



*(Aquarela de Elsa Mora)*

Fonte: <http://www.artisaway.com/art/painting/original-watercolors-on-my-etsy-shop/>

**leve tempo  
do verbo ir**

**leve ninguém  
num tempo  
qualquer**

**ir sendo  
como vai o verbo  
nenhum querer  
querendo<sup>27</sup>**

---

<sup>27</sup> Paulo Leminski (2013:130).

## 2. Salto ao abismo – território do fazer

*O olho vê,  
a lembrança revê,  
e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
(Manoel de Barros<sup>28</sup>)*

### 2.1 A Metáfora como potência

Ao recorrermos ao estudo do conceito da metáfora no campo da linguística, verificamos se tratar de um termo polêmico que vem sofrendo modificações significativas ao longo da história. Sendo assim, diversas visões sobre o significado e uso da metáfora na vida e na linguagem têm sido debatidas. Para o nosso enfoque, nos centraremos no campo da linguística cognitiva: uma área do estudo da língua que se baseia na “percepção e conceitualização humana do mundo” (Trask, 2008:180).

A metáfora, de acordo com o “Dicionário de Linguagem e Linguística” de R. L. Trask (2008:190) é “o uso não literal de uma forma linguística, utilizado como recurso para chamar a atenção para uma semelhança percebida”. No campo da linguística cognitiva, Lakoff e Johnson (2002) realizaram um estudo aprofundado

---

<sup>28</sup> Em "Poesia Completa", "Livro sobre Nada". (Barros, 2010: 350).

da metáfora como parte fundamental da nossa maneira de pensar e agir no mundo:

Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceitual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (LAKOFF e JOHNSON, 2002:45).

Na obra conjunta “Metáforas da Vida Cotidiana” (2002), os autores denominam dois tipos de metáforas presentes em nossas vidas: as metáforas convencionais (presentes no cotidiano e muito familiares, como parte do nosso sistema conceitual), e as metáforas novas (imaginativas e criativas). As metáforas convencionais irão trabalhar com as semelhanças para a tradução ou explicação de uma coisa a partir de outra. Nessa situação, o emprego de conceitos concretos é utilizado para entendimento de um conceito abstrato (*Idem, ibidem*, 2002:201).

Como ilustração desse caso, pensemos no exemplo da seguinte frase: “mergulhei fundo neste assunto”. O “assunto” é um termo abstrato, já o “mergulho” é uma ação concreta, que só poderia ser efetuada no mar, numa banheira, numa piscina etc. Sendo assim, o “mergulho fundo neste assunto” é uma expressão metafórica convencional que utiliza uma imagem concreta (o mergulho) para falar sobre algo abstrato (como o aprofundamento de um assunto).

Já as metáforas novas são criativas e podem, de acordo com Lakoff e Johnson, modificar o nosso sistema conceitual, alterando assim, em

consequência, nossas percepções e ações a que esse sistema deu origem, conseguindo criar realidades:

A idéia de que metáforas conseguem criar realidades desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato de a metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas as mudanças em nosso sistema conceptual realmente alteram o que é real para nós e afetam nossa percepção do mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção. (*Idem, ibidem, 2002:242*).

Mais do que trabalhar com uma semelhança para o entendimento de algo, as metáforas novas criam um mundo. As metáforas poéticas, geradas no universo artístico, estariam, naturalmente, inseridas neste potencial criativo. Para complementar a compreensão do que seriam as metáforas novas, vejamos como o poeta Manoel de Barros (2010:299), por exemplo, demonstra uma verdadeira maestria na recriação da realidade de acordo com sua percepção alterada e intensificada do ambiente em que vive, do tempo, dos corpos ao redor, e de si mesmo:

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso  
saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com  
faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia  
para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas  
vermelhas têm devoção por túmulos

d) Se o homem que toca de tarde sua existência  
num fagote, tem salvação

e) Que um rio que flui entre 2 jacintos carrega  
mais ternura que um rio que flui entre 2  
lagartos

f) Como pegar na voz de um peixe

g) Qual o lado da noite que umedece primeiro.

etc.

etc.

etc.

Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios.

Seria redutor procurar analisar o poema de Manoel de Barros para discutir aspectos apontados por Lakoff e Johnson como características da metáfora nova. As imagens apresentadas dizem por si mesmas. Não me arriscarei, portanto, em cometer esse erro. A tradução de uma imagem poética em significados possíveis não é exatamente o que pretendemos nesse estudo.

Assim, deixo com você, leitor, a liberdade de ler e reler o poema com seus próprios agenciamentos – singulares e efêmeros – já que a cada momento no qual temos contato com uma mesma obra de arte, mesmo que ela não se modifique – a princípio – o encontro no tempo presente gera afetos sempre outros. Sigamos, então, com a compreensão da potência das metáforas como transformadoras da realidade.

Outro autor que contribuiu de forma significativa para o estudo da metáfora, foi o filósofo Paul Ricoeur (1992). A partir do diálogo com a Semântica, o autor discute com outros pensadores da área e propõe um entendimento do processo

metafórico como algo além da palavra em si, um aspecto produtivo de “assimilação predicativa”. Em suas palavras: “O condutor do sentido metafórico não é mais a palavra mas a sentença como um todo” (Ricoeur, 1992:147). A assimilação predicativa é gerada a partir de uma tensão na suposta semelhança existente no processo metafórico, semelhança na realidade ambígua, dividida (uma coisa é e não é):

A assimilação predicativa envolve, dessa maneira, um tipo específico de tensão que está não tanto entre um sujeito e um predicado quanto entre congruência e incongruência semânticas. O insight da semelhança está na percepção do conflito entre a incompatibilidade anterior e a nova incompatibilidade. O “distanciamento” está preservado dentro da “proximidade”. Enxergar a semelhança é ver o mesmo apesar e, através, da diferença. Essa tensão entre similitude e diferença caracteriza a estrutura lógica da semelhança. A imaginação, assim sendo, é essa habilidade de produzir novos tipos por assimilação e de produzi-los sem eliminar as diferenças, como ocorre nos conceitos, mas apesar, e através, dessas mesmas diferenças. (RICOEUR,1992:150).

Ainda mais interessante para nosso campo de estudo, seria a análise de Paul Ricoeur sobre o processo metafórico como cognição e também como imaginação e sentimento. Nesse sentido, Ricoeur pensa a metáfora na linguagem poética como produtiva e criativa, fato que poderíamos aproximar ao conceito de metáfora nova de Lakoff e Johnson, mencionado acima. Já a metáfora da linguagem descritiva, para Ricoeur, teria a propriedade simplesmente de referenciar algo. Esta por sua vez, poderia se aproximar do que Lakoff e Johnson nomearam de metáfora convencional.

Ricoeur discute ainda o termo imaginação e o distingue da representação de uma imagem mental de coisas já percebidas. Imaginação, para o autor, é criação e pode gerar ficção:

*A ficção* reporta-se às potencialidades profundamente arraigadas da realidade ao ponto em que elas estão ausentes dos fatos com os quais lidamos na nossa vida cotidiana sob a forma de uma manipulação e controles empíricos. Nesse sentido, a ficção apresenta de um modo concreto a estrutura dividida da referência que pertence à expressão metafórica. (RICOEUR,1992:155).

O sentimento, por sua vez, para o filósofo, não está em oposição ao pensamento, mas nasce para “tornar nosso o que foi colocado a distância pelo pensamento em sua fase de objetivação”. Sentimento é o “pensamento legitimado como nosso” (*Idem, ibidem*: 157). Sendo assim, na tensão que existe entre congruência e incongruência gerada no sentido metafórico, no “é e não é”, a imaginação e o sentimento se fazem presentes como parte do processo cognitivo. No campo artístico, segundo Ricoeur:

O poeta é esse gênio que produz referências divididas ao criar ficções. É na ficção que a “ausência” apropriada para o poder de apagar o que chamamos de “realidade”, em linguagem comum, concretamente se aglutina e se funde com o insight positivo nas potencialidades de nossa existência no mundo que nossas transações cotidianas com objetos manipuláveis tendem a ocultar. (*Idem,ibidem*:156).

Aqui podemos observar como referências divididas, o ser e não ser ao mesmo tempo, tem a capacidade de desequilibrar o conforto cotidiano nas referências estanques que estamos apegados no dia-a-dia e, assim, provocar um

deslocamento de percepção do mundo. As metáforas poéticas, como vimos, existem não para traduzir uma coisa em termos de outra, como simples figura de linguagem ou representação de uma ideia, mas criam ficção, podendo assim recriar e reconfigurar as relações entre-corpos e intra-corpos.

Ao desestabilizarem o entendimento comum da realidade, tudo aquilo que se encontra engessado e automatizado pelos modos de vida, as metáforas poéticas podem abrir passagens, caminhos para devires outros, inimagináveis e impensáveis, reposicionando e redimensionando ideias, ideais, valores, percepções, sensações reprimidas ou estanques que necessitam de movimento contínuo para nutrir um sentir-se vivo em sua máxima potência.

Voltando ao nosso território da sala de trabalho, depois de compreender a metáfora como processo cognitivo e criativo, poderíamos então supor que o uso de metáforas como estímulo da experimentação do ator, representa uma prática potente para gerar novas realidades corpóreas e artísticas. A utilização da metáfora, nesse contexto, pode ser vista como o emprego prático do paradoxo da tensão entre diferença e similitude, apontado por Ricoeur, que cria ficção, sendo capaz de modificar o real.

A escolha das metáforas de trabalho nas práticas de criação parece ser algo muito particular a cada singularidade<sup>29</sup> e cada coletivo. O que nos interessa é a propriedade da metáfora de trabalho como estímulo ao corpo-em-arte, como potencializadora de estados vivos e orgânicos. O importante, como afirma Grotowski, é um “estímulo eficaz”:

Provavelmente não se pode dizer, de modo geral, que alguns estímulos sejam bons e outros não. (...) Um bom estímulo era tudo aquilo que nos jogava na ação com todos nós mesmos, ao contrário, um mau estímulo era aquele que nos dividia em consciência e corpo. (...) Era algo – independentemente do campo de que se tomava – que, se nos referíamos a ele, nos ajudava a agir na nossa inteireza. Não procurávamos aplicar alguma definição verbal exata. Compreendemos que se tratava de um conhecimento empírico e que não pode ser idêntico ao conhecimento do cientista. Esse ponto se mostrou essencial porque até mesmo quem guiava o trabalho o fazia eficazmente só

---

<sup>29</sup> Dentro da equipe do Projeto Temático temos como definição conceitual para **singularidade** o seguinte: "A singularidade não pertence a uma indivíduo, nem a um sujeito (enquanto indivíduo-homem) e nem mesmo possui uma realidade mítica, ficcional ou imaginativa. O que chamamos de singularidade não têm nem uma forma perceptível, nem uma função. Enquanto o indivíduo tende a uma organização e a um código que busca uma permanência, as singularidades tendem às variações dinâmicas, dobras, velocidades. Enquanto o indivíduo é desaceleração, uma atualização, uma efetuação, as singularidades são partículas virtuais e justo por isso escapam a percepção comum: "eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém sob um princípio de incerteza ou indeterminação" (Deleuze e Parnet, 1998: 173). A singularidade é pré-individual, in-pessoal, independente de um EU ou um EGO, justamente porque são as próprias singularidades que geram os indivíduos e sua gênese. Simondon, antes de Deleuze, já nos aponta a existência de um campo pré-individual, no qual o indivíduo aparece apenas como um processo, uma efetuação e não como origem primeira. Diz Simondon que toda individuação não esgota em si a realidade pré-individual de forma que todo indivíduo carrega sempre uma carga dessa realidade pré-individual (de singularidades) que o mantém sempre em processo de geração constante de individuação. (...) As singularidades, por serem móveis e dinâmicas não possuem forma sensível. É a própria matéria não formada em sua intensidade e potência plena. Também não possui função, finalidade específica ou geral. As singularidades são potências, são intensidades, são virtualidades que não param de efetuar o indivíduo, mas não se confunde com essa mesma efetuação. Não param de territorializar o indivíduo e ao mesmo tempo desterritorializá-lo, conforme Simondon, pois todo indivíduo - em seu processo de individuação - sempre mantém uma carga de natureza pré-individual de onde poderá se gerar novas individuações. Portanto, as singularidades são matéria de um eterno devir outro, de uma eterna diferenciação dos indivíduos e em última instância da criação de sempre outras formas de existência e de vida." (Ferracini, 2011).

quando – também ele – agia por sua vez na interpenetração de consciente e inconsciente. Ao contrário, quando assumia uma atitude “científica” agia somente a sua consciência. (GROTOWSKI *In* FLASZEN e POLLASTRELLI, 2010:202).

A criação artística faz parte de um universo às vezes intraduzível que dialoga de forma natural com as forças conscientes/inconscientes que atravessam o corpo. Na preparação do ator, a condução das práticas a partir de metáforas de trabalho busca liberar essas forças ao mesmo tempo em que provoca dar forma a elas. Uma forma de força será sempre viva, pois as forças invisíveis que constituem uma prática são a própria matéria da vida, do fluxo. A execução de uma forma puramente mecânica parece ter carência de forças que a impulsionam. Estamos na busca de vasculhar a criação e atualização dessas forças, ou seja, diante de um território vasto e instigante. Lembremos: o estudo das metáforas de trabalho representam apenas uma pequena parte desta investigação.

Grotowski descreveu como um “estímulo eficaz”, o que não teria a ver, necessariamente, com uma definição verbal exata, já que se tratava de um conhecimento empírico e não cientificista. Esse pensamento nos revela, mais uma vez, a impossibilidade da elaboração ou reconhecimento e sistematização de um vocabulário da prática eficiente, onde bastaria se utilizar de seu léxico para se obter garantias na transmissão de saberes.

No entanto, devemos ter prudência e nos afastar de qualquer dualidade, inclusive entre arte e ciência. Assim como o conhecimento de um cientista é também empírico, a atitude empregada na sala de trabalho artística é também de

pesquisa investigativa, na qual buscamos, sim, identificar caminhos, pistas, mesmo que inexatas e impossíveis de serem catalogadas. Nesse sentido, considero que uma pista importante indicada nas palavras de Grotowski é a busca por uma inteireza (em atores e provocadores), na qual consciente e inconsciente poderiam estar de “mãos dadas”.

O uso de metáforas de trabalho nas práticas de criação, visa provocar estados distantes das doxas cotidianas, na qual nos encontramos, na maioria das vezes, tomados por atitudes comandadas pela via racional. Assim, obrigações, rotinas, excesso de informações, cobranças, alienações, nos levam a estarmos diante da vida de uma maneira pouco conectada com nosso corpo e nossos devires inconscientes. Como declara Jorge Larrosa Bondía (2002) em sua palestra já bastante difundida sobre a experiência: “A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”.

Uma experiência, como podemos verificar na obra "A Arte como Experiência", do filósofo John Dewey (1980), quando vivenciada em sua plenitude, tem fim nela mesma. Não importa o passado ou o futuro, ela se basta. É auto-suficiente e independe dos contextos. Tem uma existência própria e significativa, emocional e estética. Proporciona uma integração do ser. Um sentido. Será sempre memorável (DEWEY, 1980).

O conceito de vivência, discutido pelo filósofo Hans-Georg Gadamer (2005) assemelha-se ao de experiência, parecendo, portanto, tratar dos mesmos paradigmas:

Quando algo é denominado ou avaliado como uma vivência, isso ocorre pelo fato de sua significação estar associada a uma totalidade de sentido. O que vale como vivência destaca-se tanto de outras vivências, nas quais se vivencia algo diferente, como do restante do decurso da vida, onde não se vivencia "nada". (...) O que denominamos enfaticamente de vivência significa pois algo de inesquecível e insubstituível, basicamente inesgotável para a determinação compreensiva de seu significado. (GADAMER, 2005:112-113).

Entretanto, o que acaba acontecendo em muitas situações hoje em dia, é que as pessoas não experienciam expressões artísticas, mas simplesmente passam por elas, como mais uma atividade automática do seu dia-a-dia. Como nos relacionamos com aquilo que assistimos e como nós, artistas, nos relacionamos com o nosso próprio fazer e com o público?

O que teria que ser objeto de nossa reflexão não seria a consciência estética, mas a experiência da arte (...). A experiência da arte não é nenhum objeto frente ao qual se encontre um sujeito que o é para si mesmo. Pelo contrário, a obra de arte tem seu verdadeiro ser no fato de que se converte em uma experiência que modifica a quem a experimenta. (GADAMER, 2005:144-145).

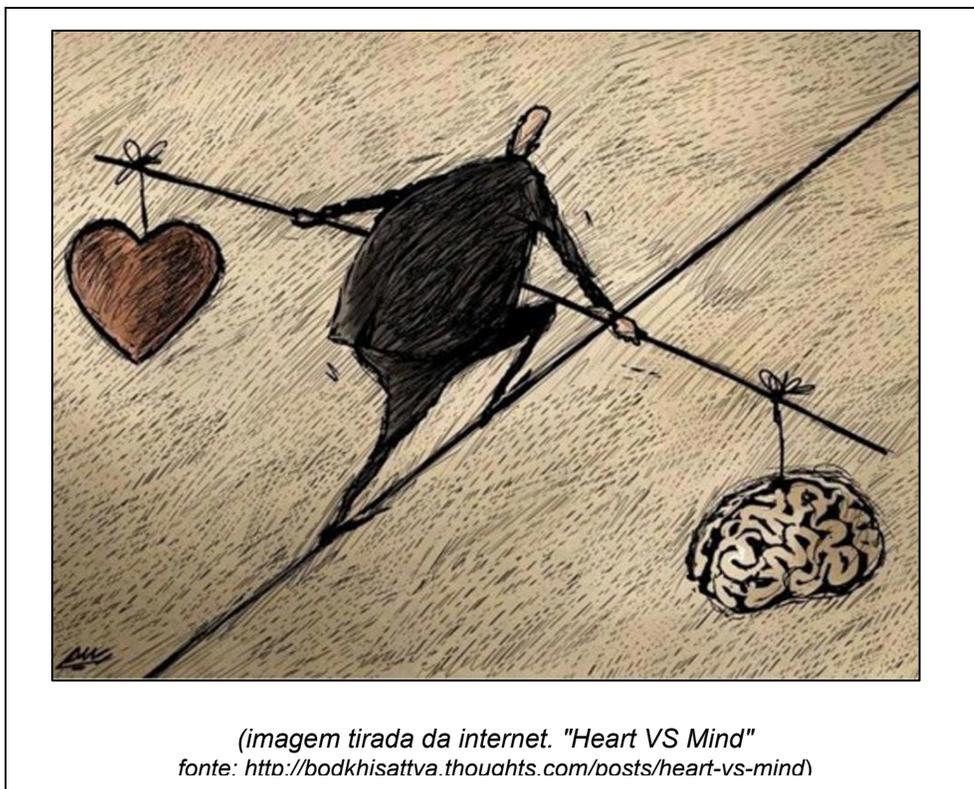
Poderíamos pensar em inúmeras explicações ou suposições para as causas dessa relação do homem contemporâneo com a arte na qual a "atividade é demasiado automática para permitir o sentido do que é e de onde está sucedendo" (Dewey, 1980:92). Trata-se de uma crise aguda de (in)capacidade

para afetos, de corpos impermeáveis às intensidades dos encontros. Corpos que estão sujeitos ao maior número de experiências e sinestésias diárias de toda a história da humanidade, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, incapazes de sofrer o atravessamento real, palpável, dessas mesmas vivências. Estamos acomodados em corpos de sobrevida, uma *vida nua* (Agamben, 2002), *vida besta* (Pál Pelbart, 2007-a), que seria o contrário da potência de vida que Deleuze (1995) nomeou de *uma vida* em seu último texto intitulado "A Imanência: uma vida".

*Uma vida*, como diz Deleuze, é a vida pensada como gênese, como virtualidade, como diferença, como invenção de formas, como potência impessoal. *Vida nua*, ao contrário, tal como Agamben a teorizou, é a vida reduzida ao seu estado de mera atualidade, indiferença, impotência, banalidade biológica. Para não falar na *vida besta*, que é a exarcebação e a disseminação entrópica da vida nua no seu limite niilista. Se a *vida nua* e a *uma vida* são tão contrapostas, mas ao mesmo tempo tão sobrepostas, é porque, no contexto biopolítico contemporâneo, é a própria vida que está em jogo, é ela o campo de batalha. Como dizia Foucault, é no ponto em que o poder incide com força maior sobre a vida que doravante se ancora a resistência a esse poder. Mas justamente é a vida como que mudando de sinal. Em outras palavras, às vezes é até no extremo da *vida nua* que se descobre *uma vida*. Assim como que por vezes é no extremo da manipulação e decomposição do corpo que ele pode descobrir-se como virtualidade, imanência, pura potência, beatitude. (PELBART, 2007-a, grifos do autor).

Inevitavelmente, ao entrarmos na sala de trabalho, carregamos esse estado de sobreviventes para lá (ou nos carregamos), sendo necessário uma série de medidas para que consigamos impulsionar a intensidade em sua máxima potência. Precisamos, nessa jornada, nessa saga em busca de inteireza, abrir espaço para que possa fluir a natureza integrada entre o consciente e inconsciente, entre corpo e mente, entre centro e periferia, entre o externo e o

interno e tantas outras divisões e dualidades às quais estamos submetidos, mesmo contra a nossa vontade. Nossos corpos engessados, corpos "blindados", impermeáveis, são incapazes, na maior parte do tempo nesse turbilhão em que vivemos - ou sobrevivemos - de experienciar um fluxo de afetos em intensidade.



(imagem tirada da internet. "Heart VS Mind"  
fonte: <http://bodkhisattva.thoughts.com/posts/heart-vs-mind>)

Importante ressaltar que, para possibilitar uma porosidade maior, seria necessário à todos - atores, diretores, professores e outros participantes da prática teatral -, diluir também a fronteira entre o espaço "sagrado" da preparação, ensaio e treinamento, com o espaço da "vida como ela é", espaço do cotidiano. Essa polaridade – espaço da criação X espaço cotidiano -, acaba por criar, também, divisões internas importantes. Ao passarmos a ver espaços híbridos, entre-

lugares, impregnações do cotidiano pela criatividade, caminhamos também na direção de uma integração do ser, na qual a arte não é espaço privilegiado da intensidade, da experimentação e desterritorialização. Compartilhando a ideia de Eleonora Fabião:

O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilo de vida” e “situação política”. (FABIÃO, 2008).

Desaceleração necessária das velocidades, na vida, na arte. Mas essa é uma outra conversa<sup>30</sup>.

Prezado leitor, resolvi destacar esse aspecto da visão de um treinamento diluído e expandido, somente para que tenhamos clareza de que, nesse estudo,

---

<sup>30</sup> Verificar o livro de Peter Pál Pelbart (2011), "Vida Capital: ensaios de biopolítica". Verificar também o "Manifesto do Teatro Apocalíptico", de Verônica Fabrini, *online*: "cinco pontos básicos (5 é o número do humano, o pentagrama, os 4 elementos + o quinto que é o amor que tudo pode unir): 1. A desaceleração do tempo (devagar, despacio, slow is good!) - Tempo para pensar, tempo para contemplar, tempo para sentir. Tempo é presença; 2. O Re-encantamento do mundo: O mundo é muito mais do que parece. Em uma coisa há muitas outras coisas. O mundo tem seu duplo encantado. Tudo tem alma. Se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado; 3. A potência do pequeno gesto, do "menor": Contra o mega: as mega produções, os mega supermercados, as mega plantações, os mega milionários. Voltar as dimensões humanas. Cercar o pequeno. Crer na potência do "menor". A potência do pequeno gesto: as ações mais simples, que parecem sem importância nas dimensões gigantescas de tudo, são extremamente importantes, fundamentais e geradores. Crer na potência dos pequenos gestos. Tudo começa de forma simples; 4. Apaixonar-se pela diferença: É preciso amar a diferença, respeitar, ser curioso com tudo aquilo que é diferente. Diversidade! Viver e amar a diversidade! Não tenho tudo, não sei tudo, em certo sentido, não me basto. O outro sempre me acrescenta, me completa, me desafia; 5. O encontro ao vivo, corpo a corpo: Nada é mais potente que o corpo. O corpo somos nós por inteiro. A presença do outro me afeta, me diz coisas. É preciso estar lá, ao vivo. Encontrar-se com as pessoas, com os lugares, com o mundo real, para acreditar que ele existe, que ele está aí, que estamos nele. O encontro ao vivo, a presença ao vivo nos faz voltar a acreditar no mundo, na simplicidade e fragilidade do mundo... essa bola azul, flutuando num espaço infinito, realmente infinito." (Fabrini, 2011 In <http://projetoexilius.blogspot.com.br/2011/10/01/archive.html>. Acesso em 12/12/2013).

apesar de localizar as metáforas de trabalho dentro da sala de práticas teatrais e nas indicações de provocadores de experiências, reconhecemos, no Projeto Temático, um campo de preparação muito mais vasto do que restrito ao ambiente organizado especialmente para tal vivência de criação. A dissertação "Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si", de uma das pesquisadoras do Temático, Alice Possani (2012), trata justamente desse tema, discutindo de modo mais vertical os limites e definições para o que poderíamos considerar ser treinamento, a partir dos paradigmas e tensões provenientes de buscas de conceituação do termo até os dias de hoje.

Renato Ferracini e Alice Possani, escreveram em conjunto um artigo sobre esse assunto específico (ainda no prelo), intitulado "Treinamentos e Modos de Existência: alguns deslocamentos e intersecções". Vejamos alguns trechos somente para que tenhamos clareza do que queremos dizer, quando nos referimos ao termo "treinar", pois mesmo não sendo o foco dessa pesquisa em questão, influencia diretamente o modo de olhar para as práticas de trabalho, formação e criação nas artes cênicas:

A questão positiva que se coloca aqui é que não há mais um espaço ou tempo determinado para o treinamento como uma certa ampliação do binômio ensaio-espetáculo para o trinômio treino-ensaio-espetáculo (bastante comum na antropologia teatral) no qual o treino é alocado num espaço-tempo determinado com o objetivo de ampliação de habilidades para ser usado num ensaio para, então, ser usado num espetáculo: uma clara e óbvia relação de causa-efeito. Se deslocamos etimologicamente o treinamento para o paradoxo habilidade-intensificação e somarmos a esse terreno o deslocamento ontológico ampliamos o conceito de treino para uma intensificação da capacidade de afetar e ser afetado como recriação poética de corpos macro e microscópicos co-

gerados nessa relação afetiva. Treinamos o corpo singular assim como treinamos a cena e treinamos o espetáculo. Em outras palavras: treinamento é intensificação afetiva do corpo, da cena e do espetáculo. Se há intensificação na potência de afetar e ser afetado há treinamento. E nesse plano potente e alegre (no sentido de Espinosa de ampliação de potência para a ação) se existirem dispositivos técnicos, mecânicos, musculares e/ou de habilitação física esses estariam sempre no campo da/para intensificação de si.

É talvez nesse ponto que o ato de treinar toca a própria vida e estimula uma certa criatividade vital. Intensificação de afetos como um conjunto de práticas e dispositivos que geram uma estética da existência (Foucault).

Seja potencializando uma recordação ou cantando numa atividade qualquer podemos “agir melhor com o corpo” e assim intensificá-lo. O treinar aqui não se restringe a um espaço-tempo organizado e capturado antes ou depois de um ensaio ou apresentação mas se condensa como uma ação cotidiana ampliada e deslocada de seu automatismo comum. (FERRACINI e POSSANI, 2013, *no prelo*).

Todas essas questões apontadas acima, dependem, em última instância, não somente de separar um tempo-espaço destacado do cotidiano no qual se dedicará ao trabalho sobre si, mas, sobretudo, de uma atitude do ator, diretor, professor, perante a sua pesquisa, que contamina, como peste (Artaud, 1999), o olhar sobre a vida e os modos de existência. No fim, não deixa de ser sempre uma relação ética consigo mesmo, na qual não nos organizamos em compartimentos distintos, mas carregamos (e somos) nossos devires para cá e para lá.

Devir atriz, devir mãe, devir mulher, companheira, amiga, filha, professora, pesquisadora, bicho, mar, céu, mato, tempo, criança... Ao me encontrar em sala de trabalho, atuando ou provocando, meu corpo presencia, presentifica, entra em fluxo de experimentação, quando, de alguma forma sei, em algum lugar - mesmo

que distante -, que meus devires estão todos ali, comigo. Dessa integração pode vir a ser, pode ser inventada, criada, atualizada, uma indicação metafórica que busque o contato direto com esse fluxo no outro. Sinto, leitor, que não é um estado programado, é a existência, por instantes, de conexões entre corpos, agenciamentos de devires, composições de forças. Não de boas intenções somente é feito um estado de criação.

Assim, a vivência experiencial de paradoxos como a própria linguagem da metáfora – é e não é, ao mesmo tempo – ser um dispositivo de potencialização da prática. Se pudemos observar anteriormente, por meio de estudiosos da filosofia, da cognição e da linguística, que nossa maneira de compreender o mundo se dá de forma metafórica (Lakoff e Johnson, 2002), e que a criação de ficção transforma o que chamamos no senso comum de “realidade” para potencializar nossa existência que o cotidiano acaba por ocultar (Ricoeur, 1992), podemos também notar que estamos tratando de um universo fértil, capaz de catalisar processos vivos em intensidade.

Dessa forma, espero ter demonstrado o quanto a metáfora de trabalho pode ser potente no desenvolvimento de espaços favoráveis a emergir territórios intra e entre-corpos em linhas de fuga, estados limites, integrações, convergências, fricções, anunciações de vida. Estamos tratando de corpos, aqui,

entendidos de forma espinosiana<sup>31</sup>, como entidades relacionais, definidos pela capacidade de afetar e ser afetados (Espinosa, 2011). São corpos nunca permanentemente formados, mas em processo de composição constante nas suas relações sempre dinâmicas com outros corpos, com o mundo.

---

<sup>31</sup> Dentro da quipe do Projeto Temático temos como definição conceitual para **corpo** o seguinte: "Segundo Espinosa, um corpo não se define pela sua capacidade de conhecimento racional, mas pela capacidade que esse corpo tem de afetar e ser afetado e a essa capacidade Espinosa dá o nome de potência. Um corpo, portanto, se define por sua potência: sua capacidade de afetar e ser afetado. Se conseguirmos potencializar os afetos ampliamos a capacidade de ação da rede de relações na qual estamos inseridos. Toda relação de potência é relacional e coletiva. E quando nos encontramos de corpos há um aumento de potência na rede de afetos das partes envolvidas acontece o que ele chama de alegria. Então o que é alegria para Espinosa? É ampliar nossa capacidade de afetar e sermos afetados de forma a ampliar a potência da rede de relações nas quais estamos territorializados. Ao contrário, se diminuirmos nossa capacidade de afeto, acontece o que ele chama de tristeza. Tristeza para Espinosa é a diminuição da capacidade de ação das partes envolvidas no encontro dos corpos. Toda uma política e uma ética dos afetos". (Ferracini, 2013, no prelo). Como complemento, verificar o artigo "Corpo Cênico, Estado Cênico", de Eleonora Fabião (2010): "Um "corpo" pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo. O entre-lugar da presença é no nosso corpo o que não está em nós". Esse modo de entendimento do corpo pode nos remeter, ainda, à concepção de Artaud: "O Corpo é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira." (Artaud *apud* Quilici, 2004: 197). "Importante notar também que esse "fundo falso", este espaço infinito que se abre para dentro não é chamado aqui de "alma" mas de corpo. (A "alma é um novelo de vibrações" dirá Artaud em outro texto célebre, chamado "Um Atletismo Afetivo"). É uma determinada experiência do corpo que nos abriria para este espaço vertiginoso, este "dentro" sentido como um abismo. A idéia do corpo vivenciado como um espaço fechado é posta em questão. O corpo é um invólucro, mas invólucro de um espaço infinito. (...) Ao mesmo tempo, o mergulho nesse espaço não se confunde com uma queda no nada. Pelo menos no "nada", entendido como esterelidade ou estagnação. Pois desse espaço interior vazio emerge um movimento infinito de revelação. Esse espaço interno é ao mesmo tempo abismo "sem fundo", e fonte de todas as possibilidades de manifestação, de toda a realidade. Um vazio – fonte. Um espaço que contém em si, todas as virtualidades. Um corpo reabilitado como microcosmos, como nas cosmologias arcaicas que Artaud gostava de estudar. (...) Um corpo assim vivido ultrapassa também os contornos que normalmente atribuímos a um corpo individual. O indivíduo que carrega a "imensidão inteira dentro de si" como diz o texto, não é mais uma entidade destacada do ambiente, uma mônada fechada e indivisível. Ele descobre-se "vazado", atravessado pelo infinito de fora, e por isso mesmo, pode se ver na imensidão inteira. Um indivíduo que não é mais um indivíduo, mas um lugar, habitado por uma "multidão". Multidão de impulsos, sensações, excitações, pensamentos, num movimento veloz e perpétuo de aparição e dissolução. Um corpo-multidão, onde circulam uma miríade de experiências, impossíveis de serem completamente catalogadas e fixadas". (Quilici, 2004:198).

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é a aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente. Não à toa o sexo, a morte, o humor, a violência e todo tipo de emoção estão presentes durante estas experiências artístico-existenciais. (GREINER, 2005: 122-123).

Desejo, caro leitor, que a partir desse entendimento de corpo; da metáfora como potência de desterritorialização e composição de realidades; de um treinamento expandido e da necessidade de integração entre dualidades, possamos continuar nossa discussão, adentrando cada vez mais no aspecto singular da terminologia da prática. Continuemos.

## 2.2 A língua da prática

*Não buscaríamos origens,  
mesmo perdidas ou rasuradas,  
mas pegaríamos as coisas onde elas crescem,  
pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras.  
(Gilles Deleuze)<sup>32</sup>*

Para os artistas da cena é familiar e natural escutar uma indicação, como por exemplo a de Grotowski, para alcançar uma vibração da voz no crânio: “a sua boca está sobre a sua cabeça” (Grotowski, *In Flaszen e Pollastrelli*, 2010:155). Na prática de criação e preparação, estamos imersos no universo metafórico e não cogitamos, portanto, a interpretação literal e absurda da boca sobre a cabeça, já que esta é uma imagem criada claramente para auxiliar o ator em processo investigativo.

A metáfora de trabalho, nesse caso, é evocada para que a voz vibre em um lugar não convencional do cotidiano, ou seja, para que o ator descubra e crie, invente um caminho ou caminhos possíveis para territórios desconhecidos e concretos em seu corpo a partir de uma imagem dada. Sendo metafórica, a imagem sugerida amplia as possibilidades de pesquisa corporal, pois gera uma certa liberdade no percurso, diferentemente de uma explicação literal, que poderia

---

<sup>32</sup> Deleuze, 1992: 108.

indicar um modelo ou único caminho correto para atingir tal vibração da voz no crânio.

Cada grupo, ao longo dos anos, vai construindo um repertório de metáforas em comum, que passam a compor uma certa língua interna, reconhecida pelas pessoas pertencentes a esses coletivos. A partir da revisão bibliográfica, verificamos não ser muito usual, na literatura da área, um olhar apurado para a forma de condução de práticas como um campo significativo de investigação sobre a criação teatral e o trabalho do ator. Pois é justamente neste lugar incomum, ainda pouco explorado, que nos debruçamos, a fim de discutir questões pertinentes desse universo, a partir da própria prática.

Os conceitos estudados na arte teatral, normalmente analisam e refletem, de fora, sobre a prática. Como explica Renato Ferracini (2013):

O conceito gera um território de discurso possível; um território de debate problematizante possível que em sua dobra pode gerar conjunto de práticas outras. Já a metáfora de trabalho nasce na prática de trabalho ou no processo de criação com o único intuito de gerar mais conjunto de práticas possíveis e mais ações físicas em linhas de fuga. O conceito tem a potência de gerar novos territórios de discurso a partir de um conjunto de práticas que em sua dobra gera (ou pode gerar) outros conjuntos de práticas reterritorializados pelo conceito; a metáfora de trabalho, por sua vez, gera novos territórios de prática a partir de um território imagético-metafórico sem a necessidade do discurso. (...) [a metáfora de trabalho] É língua para se buscar formas de força. (...) Ela não precisa, absolutamente, ser "traduzida" pelo conceito, mas o conceito pode problematizar *com* ela, *por meio* dela, *a partir* dela. (FERRACINI, 2013: 46-47).

Como já mencionamos anteriormente, a metáfora de trabalho, por ser detonadora de ação, gera práticas e, ao mesmo tempo, nasce da própria relação de trabalho. Não queremos, de maneira alguma, polarizar as definições e diferenças entre metáfora de trabalho e conceito, apenas esclarecer as especificidades de cada um dos termos. A metáfora de trabalho sempre estará mais próxima de pressionar uma ação que se pretende poética, já o conceito, gera adensamentos próximos de significação, mesmo que nunca estanques. É claro que, em alguns pontos, ambos se tangenciam, pois conceitos também podem gerar práticas e metáforas de trabalho podem originar conceitos.

A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro vai necessariamente indicar outros aspectos do mesmo conceito. Por isso, idéias são objetos, expressões lingüísticas são como recipientes de conceitos e a comunicação é a ação de enviar, de transportar. Ou seja, a comunicação, pela sua própria natureza de operar como uma espécie de “transportadora”, já cria novas metáforas organizando o trânsito entre ação e palavra, entre dentro e fora do corpo e assim por diante. (GREINER, 2005:45).

É interessante pensar as duas noções como atos criativos e sempre em devir, assim como Deleuze e Guattari (1992) consideram a filosofia, em diálogo direto e antropofágico com a arte, com a criação de conceitos singulares, como uma multiplicidade em zonas de vizinhança com outros conceitos e áreas do conhecimento. Vejamos algumas palavras do livro "Deleuze, a arte e a filosofia", do filósofo brasileiro Roberto Machado (2009), especialista na obra de Deleuze, para que possamos compreender essas relações e contaminações:

Se não há reflexão *sobre* e sim pensamento *a partir*, ou melhor, *com*, e se a filosofia é especificamente o domínio dos conceitos, pensar a exterioridade da filosofia é estabelecer encontros, intersecções, ecos, ressonâncias, conexões, articulações, agenciamentos, convergências entre elementos não conceituais de outros domínios – funções, imagens, sons, linhas, cores – que, integrados ao pensamento filosófico, são transformados em conceitos. É o que diz, por exemplo, o final de *Imagem-tempo*: "A teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais ela interfere. Uma teoria de cinema não é 'sobre' o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que estão também em relação com outros conceitos correspondentes a outras práticas, a prática dos conceitos em geral não tendo nenhum privilégio sobre as outras, do mesmo modo que um objeto não tem sobre os outros. É no nível da interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os tipos de acontecimentos". (MACHADO, 2009:18. Grifos do autor).

Ao cartografar algumas metáforas de trabalho nos acontecimentos e encontros que pude vivenciar e observar, busco discutir *com* elas, *a partir* delas, realizando uma outra criação, na área da escrita, *com* esse levantamento de material – no desejo de estabelecer, assim como aponta Roberto Machado sobre a obra de Deleuze –, "ecos, ressonâncias, conexões, articulações, agenciamentos, convergências entre elementos não conceituais de outros domínios" – no caso, o território da prática do ator, *com* pensamentos teóricos que possam "interferir" na tensão, fricção e composição no papel.

Esse procedimento – ou experimentação – é delicado e arriscado, pois, na medida em que se discute na escrita sobre a linguagem da prática, corre-se o risco de estancar possíveis características à essas terminologias, tirando-lhes o caráter provisório e relacional, naturais aos acontecimentos em si. Uma angústia

em relação às palavras que não deveria reduzir o acontecimento em uma equivocada tentativa de tradução ou descrição, mas, ao recriar em composição criativa (na escrita) *aquilo* que provoca as possíveis "conexões, convergências, articulações", permitir, "quicá", a construção de conceitos-da-prática que digam por si só, indefiníveis, abertos, quase como poesia, já que falamos de metáforas...

Duchamp (1957), por exemplo, manifestava também esse incômodo em relação às frases, definições, tentativas de significação das obras de arte. Em seu texto "O ato criador", discorre sobre o que nomeia de "coeficiente artístico", como "uma diferença entre a intenção e a sua realização (...), entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente" (Duchamp, 1957: 73). Em entrevista à Calvin Tomkins (2005), Duchamp expressa essa aflição em relação às palavras:

A palavra não tem a menor possibilidade de expressar qualquer coisa. (...) Tão logo começamos a pôr nossos pensamentos em palavras e frases, tudo sai errado. (...) As palavras adquirem seu significado verdadeiro e seu lugar certo na poesia. (DUCHAMP *apud* TOMKINS, 2005:80).

O risco presente nutre um certo dilema intrínseco à esse processo no qual me encontro ao escrever essas palavras. Grotowski, de acordo com Tatiana Motta Lima (2012), demonstrava conviver com o mesmo tipo de angústia ao escrever seus textos reflexivos ou proferir palestras que eram posteriormente transcritas, publicadas e sistematicamente revisadas pelo autor. Na medida em que a linguagem da prática é transportada para a linguagem da escrita, aquilo que lhe é

próprio – a qualidade de efêmero, vivo, precário -, além de específico de uma experiência singular daquele momento, pode ter desvios de interpretação ou mesmo de utilização à *posteriori*, já que foram termos gerados na experiência e não anteriormente à ela.

O não-inventário da relação entre termos e experiências faz com que as noções tornem-se abstratas e sejam utilizadas como palavras. E, então, palavras iguais ou semelhantes passam a designar experiências semelhantes, o que, em matéria de atuação, quase nunca é verdadeiro. Além disso, se à terminologia de Grotowski não se consegue, minimamente, relacionar experiências práticas concretas corre-se o risco, e uso aqui uma expressão dele próprio, da canonização dessa terminologia. Termos inventados por Grotowski começam a servir para explicar as mais diferentes experiências do próprio artista ou de outrem, e perde-se justamente seu esforço artesanal, que não foi só privilégio de sua prática artística, mas apareceu também em seu discurso e em sua escrita. Minha forma de fugir tanto daquela volatização dos termos quanto da canonização da terminologia – duas faces da mesma moeda - foi tratar termos importantes do léxico de Grotowski como conceitos, ao mesmo tempo mergulhados na - e emergidos da - prática de ensaios e exercícios (MOTTA LIMA, 2012:XXV).

Corroborando com o posicionamento acima de Tatiana Motta Lima, a intenção dessa pesquisa é procurar identificar determinadas metáforas de trabalho como conceitos da prática, sem que, ao discutir com elas no papel, percam o caráter vivo de onde nasceram, artesanal, sem tirar-lhes a condição experiencial, para influir na própria experiência, “como se a escrita fosse mais um lugar de passagem do que de permanência final” (*Idem, ibidem*: XXVII). E continua:

A relação da experiência com a ideia, a teoria, a conceituação e a terminologia, é um tema recorrente em textos e depoimentos do artista, principalmente a partir da sua desistência de realizar espetáculos. Na maioria das vezes, quando se referia a esse campo, era para colocá-lo sob suspeita: a terminologia era, quase

sempre, vista como perigosa porque não dava conta de dizer o indizível da experiência, ou porque corria o risco de virar clichê da própria experiência. Haveria uma espécie de morte no fato de que as palavras, na sua interação com os leitores – ou com alguns leitores –, acabavam esvaziadas de seu sentido experiencial e, assim, de sua funcionalidade. Isto ocorria, segundo Grotowski, ou porque estes leitores não queriam “trabalhar” as palavras – reenviá-las à experiência – e ficavam repetindo fórmulas que, pela própria repetição, se tornavam mortas, ou ainda porque eles utilizavam os termos em uma série de operações intelectuais que, sob a aparência de revelá-los, acabavam esvaziando-os e/ou retirando-os de seus contextos de ação e de possível atualização. (...) Talvez o leitor ideal de Grotowski fosse aquele que pudesse compreender, a partir de sua própria experiência, o discurso produzido a partir da experiência de quem estava falando; um leitor que, já tendo mergulhado em um certo conjunto de vivências, pudesse compreender a terminologia de Grotowski de um ponto de vista prático/existencial. Assim, a conceituação seria uma maneira de se fazer reconhecer por – e, de certa forma, auxiliar – aqueles que partilhavam certas inquietações e/ou práticas semelhantes (*Idem, ibidem*: 49-50; 52).

Assim como para Tatiana Motta Lima revisitando Grotowski, o receio de que palavras escritas com base na experiência prática sejam redutoras, mal entendidas, mal interpretadas, ou canonizadas, é comum à maioria dos artistas ou pesquisadores da arte que desejam expressar no território do papel *com* ou *a partir de* vivências ou observações de processos.

Eugênio Barba (1994), diretor do Odin Teatret e reconhecido por suas investigações na preparação e treinamento do ator, teve, também, amplo contato com Grotowski. Barba escreveu alguns livros sobre sua experiência e se mantém ainda hoje ativo no diálogo da prática com a escrita, buscando, assim como Grotowski, constantes revisões e revisitações de sua pesquisa. Em seu tratado da antropologia teatral – *A Canoa de Papel* –, publicado em 1993, o autor revela o

reconhecimento desse diálogo como um ato precário entre palavras e experimentações. Em certo momento lança a pergunta:

Muitos ficam perplexos perante uma contradição aparente: por que, justamente quando tentamos ultrapassar o conhecimento óbvio sobre o teatro, as palavras se negam a serem científicas, claras, esculpidas em definições? Por que se tornam líricas, sugestivas, emotivas, intuitivas, voam de uma metáfora a outra e não indicam diretamente e sem dúvidas aquilo a que se referem? (BARBA, 1994:64).

Em seguida, apresenta uma primeira possível resposta à indagação:

Essa perplexidade resolve-se frequentemente com uma resposta estéril; se as palavras parecem imprecisas quer dizer que também aquilo de que falamos é impreciso. Se são pessoais quer dizer que indicam algo exclusivamente pessoal. (*Idem, ibidem*: 64).

Nosso discurso na escrita não necessariamente será vago, ou impreciso no sentido de não ter clareza sobre aquilo que se discute. A experiência prática é palpável e até óbvia em certos casos, ou seja, não há dúvidas de quando algo funciona em cena, ou não, quando há vida ou não, quando afeta ou não. Para os que estão imersos no ambiente da investigação criativa, só existe, naquele momento, o que se faz e o que se pronuncia ali com palavras, é concreto, real, diz respeito à ação presente. É na tentativa de recriar a experiência palpável e atualizá-la em outro território de linguagem, que às vezes as palavras podem parecer ingênuas, pessoais, imprecisas.

É por isso que dialogo ou busco dialogar aqui com leitores que tenham em alguma medida um conhecimento experiencial do território com o qual estamos criando possíveis composições e pensamentos, em um entendimento de que:

Palavras difusas não indicam necessariamente impressões difusas. Podem referir-se a experiências tangíveis, simples e claras para quem passou por aquilo de que se está falando. As palavras difusas são "respostas" à procura de perguntas". As perguntas, neste caso, já devem estar presentes naquele que escuta. (*Idem, ibidem: 80*).

Desde o início de nossa conversa venho apontando que o desafio dessa pesquisa é justamente tratar as metáforas de trabalho como potentes em sua capacidade de criar realidades outras, intensificar processos desconhecidos mesmo que aparentemente a partir de estímulos difusos. Pois no seu caráter artesanal, os comandos verbais, as imagens sugeridas percorrem trajetórias objetivas para ampliar subjetividades. Sim, trata-se de outro paradoxo. O intuito de uma provocação na sala de pesquisa é claro, ela nasce de uma observação atenta à ação e ao que poderia potencializá-la, criando, intuitivamente, formas de auxílio ao trabalho do ator por meio das imagens sugeridas.

Uma das armadilhas mais traiçoeiras abertas nas páginas dedicadas ao procedimento da arte deriva da diferença radical entre as táticas que conduzem à compreensão conceitual e as que conduzem à compreensão prática através da experiência da ação. (*Idem, ibidem: 90*).

O perigo é real. No processo de cartografar as metáforas de trabalho e identificar potencialidades, qualidades, conceitos em suas entranhas, me deparei

com essa dificuldade no percurso da escrita. Porém, acredito numa potência paradoxal das palavras que podem, por um lado, aparentemente estancar significados ou leituras, primeiras impressões, mas por outro, possuem também seu devir, sua possibilidade intrínseca de desdobramento, a palavra enquanto multiplicidade, enquanto recriação eterna a partir de como e de onde se vê e se lê, a palavra porosa como na poesia, a palavra como objeto intraduzível, a palavra como obra, como criação. A escrita não como uma busca de traduzir ou descrever ou significar qualquer experiência, mas a palavra enquanto a própria experiência. Escrita enquanto outro acontecimento, contaminada pelas convergências, ressonâncias e ecos das redes de onde ela se concebeu fruto. Palavra viva.

O leitor “ideal” desse ensaio é aquele que tenha sua própria experiência em sala de trabalho e possa dialogar com essa pesquisa de uma maneira dinâmica, com analogias, apropriações, antropofagia, criações sem pudor. É por isso, leitor, que busco não criar verdades ou afirmações a partir desse universo impalpável do qual estamos tratando. No entanto, a ideia de reconhecer as metáforas de trabalho como conceitos da prática, sugere um caminho instigante de valorização desse saber.

Poderíamos fazer um paralelo desse estudo da língua da prática – as metáforas de trabalho – com a forma de olhar para a cultura indígena proposta pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002). Em seu artigo “O Nativo Relativo”, Viveiros de Castro propõe tratar as ideias indígenas como conceitos, buscando evitar, com isso, a tentativa de traduzir os problemas nativos ou

interpretá-los com base numa semelhança ou equivalência com os problemas do antropólogo, ou da sua cultura ocidental eurocêntrica, porque:

(...) tomar as ideias como conceitos é recusar sua explicação em termos da noção transcendente de *contexto* (ecológico, econômico, político etc.), em favor da noção imanente de *problema*, de campo problemático onde as ideias estão implicadas. Não se trata, por fim, de propor uma *interpretação* do pensamento ameríndio, mas de realizar uma *experimentação* com ele, e portanto com o nosso. (VIVEIROS DE CASTRO: 2002: 123-124).

Tendo em vista essa forma de tratar as ideias indígenas, o que Viveiros de Castro nos demonstra, é que reconhecê-las enquanto conceitos, significa entendê-las como expressões de mundos possíveis, que devem ser tratadas não de maneira neutra, mas serem levadas a sério. O que estamos propondo aqui, nada mais é do que levar a sério o que acontece nos processos práticos de trabalho, com todos os seus problemas, paradoxos e processos conscientes e inconscientes que lhes são próprios. Desses mundos possíveis sugeridos e experienciados na prática podem ser reconhecidos conceitos com os quais podemos dialogar em outras instâncias, como aqui na escrita, por exemplo. Vejamos como o autor prossegue, que perguntas nos lança:

(...) o que acontece quando se leva o pensamento do nativo a sério? Quando o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento, e passa a ser o de utilizar, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso? O que é pensar o pensamento do nativo? Pensar, digo, sem pensar se aquilo que pensamos (o outro pensamento) é “aparentemente irracional”, ou pior ainda, naturalmente racional, mas pensá-lo como algo que não se pensa nos termos dessa alternativa, algo inteiramente alheio a esse jogo? (*Idem, ibidem*: 129).

Em seguida sugere algumas formas possíveis de resposta:

(...) decidir, por exemplo, pensar o outro pensamento apenas (digamos assim) como uma atualização de virtualidades insuspeitas do pensar. (*Idem, ibidem*)

E conclui:

Se há algo que cabe de direito à antropologia, não é certamente a tarefa de *explicar o mundo de outrem*, mas a de *multiplicar nosso mundo*, “povoando-o todos esses exprimidos que não existem fora de suas expressões”. (*Idem, ibidem*:132).

Nesse último parágrafo, cita Deleuze:

A regra que invocávamos anteriormente: não se explicar demais, significava, antes de tudo, não se explicar demais com outrem, não explicar outrem demais, manter seus valores implícitos, multiplicar nosso mundo povoando-o de todos esses exprimidos que não existem fora de suas expressões. (DELEUZE: 2007).

Podemos notar, então, que o desejo imbuído nessa pesquisa compreende uma forma de olhar para a prática (como o “nativo”), sem explicá-la demais, uma busca de entender seus valores implícitos, cartografar, como antropófagos, os conceitos possíveis a partir da identificação de metáforas de trabalho, levar a sério o que pode parecer ingênuo como “atualização de virtualidades insuspeitas do pensar”, para, por fim, não interpretá-las, mas experimentar com elas.

## 2.3 Provocação de experiências

Prezado leitor, até agora vínhamos discutindo o que estamos chamando de metáforas de trabalho e a forma como propomos olhar para elas: levando-as a sério para realizar um pensamento *com* elas. Sendo assim, consideramos o território da prática – do fazer – como repleto de conceitos e saberes próprios, que podem ser recriados na escrita para problematizar ainda mais o universo do corpo-em-arte.

Como introdução à esse debate, verificamos que a necessidade primeira ao adentrar uma sala de experiências é se propor justamente a um estado psicofísico que permita afetar e ser afetado, porque nenhuma técnica terá valor se estiver ausente de vida. Assim, um passo inicial seria aceitar a morte – ou o fracasso – ou o vazio – ou a dúvida – ou o desequilíbrio – como condição de acontecimento, ou seja, a partir de sua não-negação é que nos colocamos disponíveis e dispostos à experimentação. Atores e provocadores. Como reitera Barba (1994):

A sombra germina somente de uma fratura, quando o ator sabe abrir um respiradouro na couraça técnica e sedução que construiu para si, quando consegue dominá-la, quando sabe sair dela e mostrar-se indefeso, como o guerreiro que luta de mãos nuas. A sua vulnerabilidade transforma-se na sua força. (BARBA, 1994:98).

Ao nos recordarmos que a presente pesquisa tem como recorte algumas das metáforas de trabalho identificadas em acontecimentos pontuais na condução

de *workshops* e montagens teatrais, escolhidos como *corpus* da investigação, iremos agora nos ater brevemente, à própria expressão que designa a ação de conduzir um processo, seja ele pedagógico ou criativo.

O primeiro fato que me chamou a atenção quando entrevistei Antonio Araújo, foi o seu questionamento sobre o uso do termo “condução”. Não parecia, para ele, a melhor forma de descrever o trabalho do diretor, professor, ou de alguém que realiza direcionamentos para o processo criativo. Até então eu não havia pensado sobre alguns significados que essa expressão poderia sugerir, já que o foco eram as metáforas de trabalho presentes nesse ato. No entanto, por estarmos tratando justamente de linguagem, de vocabulário, de termos e palavras, imaginei que a discussão poderia ser válida.

Não sei se essa pesquisa chegará a um termo ideal para descrever a ação do professor ou diretor nas salas de investigação prática. Mesmo assim, a inquietação provocada por Antonio Araújo me instiga a problematizar ainda mais o campo de investigação. Mesmo sem uma resposta única e derradeira para essa questão, relato aqui a tensão que surgiu da expressão de **conduzir** um trabalho, por Antonio Araújo:

Eu acho que eu não gosto muito da palavra conduzir. Porque conduzir pressupõe talvez um saber onde vai chegar, ou ter uma ideia de, como se alguém, o diretor ou alguém, pudesse levar as pessoas a um determinado ponto. E eu não sei, nesse tipo de trabalho, especialmente nesse tipo de trabalho, a gente não sabe o ponto onde a gente vai chegar. Então eu não me sinto conduzindo. (...) Todos os processos do Vertigem é um pouco assim: ‘não sei, não sei aonde vai dar, tentativa e erro, experimentação, você está compartilhando a experimentação’, por isso que a ideia de

conduzir eu não gosto muito. Conduzir parece que eu vou, sabe condutor de ônibus? 'Vou chegar ali'. Não. E tem momentos (...), que é isso, 'gente, eu não sei o que fazer'. (...) Eu não teria um nome pra isso, talvez um provocador de experiências, um compartilhador de dúvidas, de problemas. É difícil... (...) Porque claro que a cada ensaio ou a cada semana de trabalho, eu fico pensando em dispositivos, em provocadores, em elementos que eu posso trazer e jogar na roda, pra digamos, (...) gerar coisas. (Entrevista concedida por Antonio Araújo, agosto de 2012).

As palavras de Antonio Araújo suscitaram minha curiosidade a respeito dos verbos 'conduzir' e 'provocar'. Assim, pude verificar que, de fato, a diferença de significados entre elas é bastante esclarecedora e significativa para o que estamos debatendo sobre a função das metáforas de trabalho utilizadas por diretores e professores em acontecimentos teatrais.

De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), existem inúmeras definições para ambas as palavras, portanto selecionei as que poderiam elucidar e enriquecer a questão em foco:

**conduzir:** (...) ir junto com ou dentro de (algo), de um lugar para o outro, dando-lhe direção e/ou comando; guiar, dirigir <c. *um rebanho*> <c. *uma tropa*> <c. *uma criança pela mão*> <o *cão conduz o cego*> <c. *veículo*> <c. *um barco ao porto*> (...) tomar conta, ser responsável por, dirigir, governar, administrar (...); imprimir direção, ordem a; orientar, dirigir (...); chefiar, dando um rumo ou uma feição a (...); trazer ou levar; transportar, carregar (...); ETIM lat. *conduco, is, xi, ctum, cere* 'conduzir, levar, guiar, reunir, concluir, tirar conclusão, alugar, arrendar' (...). (HOUAISS e VILLAR, 2001: 793).

**provocar:** (...) forçar (alguém) a responder a um desafio; desafiar (...); tentar despertar em (alguém) a vontade de fazer (algo); convidar, incitar, desafiar <p. *alguém a escrever um livro*> <*provocou-o a um debate*> (...); impelir (alguém) a (algo); estimular, incitar, instigar <p. *o povo à desordem*> (...); ser a causa de; causar, produzir, ocasionar <o *chá de erva cidreira provoca*

*sono*> (...); fazer perder a calma; irritar; perturbar (...); fazer surgir, despertar (...); ETIM lat. *provoco,as,avi,atum,are* 'mandar vir, chamar, fazer brotar, provocar, desafiar, excitar' (...). (HOUAISS e VILLAR, 2001: 2322).

Podemos observar, acima, o quanto o verbo 'conduzir' está relacionado, de fato, à uma ação na qual aquele que conduz tem a direção, está no comando. Interessante ainda perceber que uma das referências da etimologia vem de "tirar conclusão", ou seja, trata-se guiar para um caminho para o qual, aparentemente, se sabe onde vai se chegar. Já o verbo 'provocar', denota ações como incitar, convidar, instigar, estimular e, o mais relevante, despertar. As diversas acepções de 'provocar' aproximam o ato de causar algo a alguém, mesmo sem saber, de antemão, qual será a reação, em outras palavras, onde o desafio levará.

Desse modo, mesmo que a provocação faça 'perder a calma', 'irrite' ou 'perturbe' em um primeiro momento a pessoa que está sendo provocada, certamente ela despertará movimento em direção a um lugar desconhecido, que pode ser potente – ou não –, o importante é sempre o processo, o presente, se colocar disponível ao abismo, aos afetos, aos encontros. É uma questão de experimentação. A intenção aqui não é de maneira nenhuma formular oposições ou criar uma definição ideal para a ação que realiza a pessoa que propõe indicações ao trabalho do ator. Acredito apenas que, ao vasculhar o território semântico, possamos verticalizar nosso campo de estudo e entender os meandros e, até mesmo, as próprias incoerências presentes em processos de formação ou criação.

É bem possível e compreensível que a figura de diretores e professores, na maioria dos casos, mesmo tendo a intenção de atuar mais próximo a 'provocar' ou 'conduzir' um processo, acabem, naturalmente, alternando entre posturas que requerem, por um lado, "pulso", "direcionamentos" e "decisão" – já que "criar é um ato de violência" (no único sentido do recorte necessário, como vimos anteriormente) –; e por outro, abertura a espaços vazios, de não saber, onde a experiência é parte inclusive da provocação.

Um provocador de experiências, como sugere Antonio Araújo, é uma boa maneira de descrever o trabalho do diretor ou professor de práticas teatrais. O processo de ensaio – e também da sala de aula –, sendo um território desconhecido a ser descoberto e criado aos poucos, é sempre espaço do não-saber. Observei no processo do LUME Teatro, do Teatro da Vertigem e da *Familie Flöz*, que, quando o diretor se coloca ao lado dos atores, de uma forma horizontal, compartilhando esse estado de descoberta a cada encontro, a responsabilidade pelo trabalho – tanto nos fracassos como nas conquistas –, passa a ser de todos.

Existe, no universo do teatro, posturas de diretores que exercem um direcionamento mais pré-concebido, desenhos de cena realizados individualmente que são descritos para os atores executarem, da melhor forma possível. No entanto, no caso de grupos que realizam trabalhos autorais, o processo parte de improvisos, com atores criadores e co-autores da própria encenação. Não é a figura do diretor que exclusivamente comanda, como alguém que detém o conhecimento prévio e as soluções para todos os problemas, mas existe uma

troca entre artistas, que exercem funções diferentes no processo e na obra – porém são todos criadores.

Isso nos remete à transformação de Grotowski enquanto diretor, que citamos brevemente no capítulo 1, quando ele mesmo reconheceu que inicialmente exercia um papel de diretor-ditador e mais tarde, devido aos seus longos anos de pesquisa em práticas de criação, abre mão desse lugar de superioridade à favor de uma posição ao lado de, diante de, antes de tudo, como “observador”, já que somente assim, poderia conquistar uma confiança mútua, de onde a arte poderia brotar:

Falava em uma confiança que avançava para além dos limites do consciente, em uma abertura quente, em um olhar quente do diretor para com o ator. Dizia que, se fosse recíproco, só isso já permitiria ao ator "realizar tentativas extremas, sem temer nem acordos, nem humilhações". (MOTTA LIMA, 2012: 36).

A disponibilidade de ambas as posições – de quem provoca e quem é provocado – para uma relação não hierárquica é determinante na construção de territórios desconhecidos e imersão na potencialidade da real pesquisa: na qual não se sabe, de antemão, onde se irá chegar. Os termos condução ou provocação de experiências, podem ser ambos usados, a princípio, para descrever essa ação, desde que esteja entendido, à priori, que se trata de indicações e sugestões pertencentes ao caráter experimental da investigação prática, artesanal – ou seja, nesse ambiente não há modelos pré-estabelecidos e lugares onde se chega, mas descobertas, invenções, composições.

Para isso, sim, se requer uma base de confiança profunda nas relações, tanto para momentos de crise, como para a entrega e despojamento de seguranças prévias.

O tipo de relação entre mestre e aluno, entre aluno e aluno, entre homens e mulheres, entre velhos e jovens, o grau de rigidez ou de elasticidade das hierarquias, das normas, das exigências e dos limites aos quais o aluno é submetido influem sobre o seu futuro artístico. Tudo isso age sobre o equilíbrio entre duas necessidades contrapostas: de uma parte, selecionar e cristalizar; da outra, salvaguardar o essencial da riqueza potencial do início. (BARBA, 1994:95).

Ao descrever o processo de construção do primeiro espetáculo do Vertigem, “O Paraíso Perdido”, Antonio Araújo (2011) reflete sobre essa mudança de atitude do ator na trajetória do processo colaborativo que estavam iniciando, naquele momento. Em tal situação, não se tratava de um ator-executor somente, tampouco de um ator como na chamada “criação coletiva”, na qual todos no grupo repartiam as funções em igualdade. No processo colaborativo, cada pessoa realiza sua função, pois tem conhecimento específico sobre ela, mas existe, como o próprio nome diz, colaboração entre as partes, resultando numa autoria de todos. Todos criam **no processo**, de acordo **com o processo**, conforme ele caminha.

Além de constituir em exercício interpretativo de caráter investigatório, ele também conclama o ator a assumir o papel de autor criador *da cena*, que é construída a partir do material que ele mesmo traz para os ensaios. Portanto, não nos interessava um ator apenas executor ou corporificador de projetos de outrem. Projetávamos para ele o compartilhamento da criação em pé de igualdade com todos os outros realizadores. Daí o fato de esse ator não apenas representar uma personagem, mas, sobretudo, de

efetuar um depoimento artístico autoral. Agente não apenas físico ou vocal, mas também conceitual e crítico. Por isso, nos referimos a esse tipo de *performer* como ator-pensador, ator-criador ou ainda a(u)tor. (ARAÚJO, 2011: 110).

Em consequência desse processo de desfazer as hierarquias, ou de hierarquias “móveis, flutuantes”, como sugere Antonio Araújo (2011), a função do diretor também sofre mudança, pois, ao abrir espaço para o ator ser co-criador da obra, passa a não exercer um controle absoluto sobre a construção do espetáculo. O diretor, nesse contexto, compartilha suas dúvidas e estados de não saber, divide com os outros componentes do grupo as suas angústias, procura muitas vezes soluções coletivas.

Nas improvisações e ensaios de cenas, se coloca em um estado ao lado do ator, junto do ator, como alguém que está ali apenas em uma outra função e outro lugar (de fora), provocando experiências. Isso nos remete ao “olhar quente” de Grotowski e à relação de confiança que buscava estabelecer com seus atores. O diretor, nesses casos, está presente e envolvido, inclusive, com todo o seu corpo no processo:

Eu acho que meu corpo também ele está investido nisso, talvez menos que os atores? Não sei, talvez. Porque eu acho que o investimento físico, corporal ali, no sentido mais amplo do ator, é muito maior que o meu, mas eu acho que também às vezes essa separação, por um lado do ator só como corpo e do diretor só como cabeça, eu acho que ela é mentirosa. (*Entrevista concedida por Antonio Araújo, agosto de 2012*).

Observamos então uma alteração dos clichês que estamos acostumados, no senso comum, nas funções em montagem de espetáculos com a fórmula: ator=corpo; diretor=cabeça. Essa relação se complexifica e se intensifica: um ator com a cabeça, um diretor com o corpo. Ou melhor, um ator com a cabeça e corpo; um diretor com a cabeça e corpo. Ou, melhor ainda, um ator e diretor com um corpo-mente; ou, por fim: um ator e diretor que são corpo-mente, ou somente corpo.

Essa mudança de visão pode vir a transformar radicalmente as relações consigo mesmo e com o outro, em processos coletivos. Na medida em que diretor e ator se encontram envolvidos por inteiro no processo, sem rotular nenhum dos papéis como responsável exclusivamente por comandar o barco ou executar o comando, ambos passam a compartilhar o território desconhecido da criação. Podemos, portanto, pensar do mesmo modo em relação à prática de ensino aprendizagem, na qual o professor é também eterno aprendiz.

Em certos momentos, o provocador de experiências atua como um espelho do ator, deixando claro, em suas colocações, indicações e reações, aquilo que ele vê e percebe. A presença do diretor acaba funcionando como um termômetro do que é potente ou não em cena. Nas palavras de Michael Vogel, ator e diretor da *Familie Flöz*:

Eu sou o primeiro público que assiste ali. E se faz essa tensão, entre o palco e a plateia. Ou simplesmente produzo essa tensão. Que essa tensão passe a existir. Então eu produzo alguma coisa para eles e eles começam a fazer alguma coisa para mim. E,

desse modo, eu sou como um espelho. E depois, com certeza num segundo passo eu digo “eu gosto”, “eu não gosto”, ou eu digo o que eu gostaria de ver ou o que eu quero. Mas isso não é tão importante como ser realmente um bom espelho. No meu trabalho, para ser realmente, para criar consciência do que acontece. Ou criar consciência em conjunto do que acontece. (*Entrevista concedida pelo diretor Michael Vogel, julho de 2012*)<sup>33</sup>.

Ou, nas palavras de Grace Passô, diretora do espetáculo “Os Bem Intencionados”, do Lume Teatro:

Eu acho que o condutor ele é o terceiro olhar. (...) O condutor é aquele que incorpora o próprio ator, sabe? Pra mim, talvez por eu ser atriz, eu tenho muito essa relação de negociar entre essa pessoa que é a que provoca pra tirar o ator ou colocá-lo no eixo, e ao mesmo tempo, aquele que consegue espelhar para o ator o que está significando o que ele está fazendo. (*Entrevista concedida por Grace Passô, março de 2012*).

Em alguns casos, o diretor, ou professor, também tem a experiência em sua trajetória de vida de trabalhos como ator e, então, esse estar junto adquire outras qualidades por saber de um modo palpável e vivencial, do que se tratam as angústias de estar em cena. Coincidentemente, nesses estudos de casos, os entrevistados Antonio Araújo, Grace Passô, Michael Vogel e Hajo Schüler foram ou são também atores, além de dirigirem espetáculos.

---

<sup>33</sup> Tradução minha: *I am the first public who see there. And make this tension, between the stage and the audience. Or just to produce this tension. That this tension exist. So I produce something for them and they start to do something for me. And I, in this way, I am like a mirror. And after, sure the second step I say “I like”, “I don’t like”, or I say what I would like to see or what I want. But this is not so important like to be really a good mirror. In my work, to be really, to make conscience what happens. Or to get conscience together what happen.*

Ao perguntar, nas entrevistas, se o fato de terem sido atores ou exercerem ainda a função de ator interferia no modo de dirigir os processos criativos, todos me responderam que inevitavelmente essa experiência era um fator de influência, pois tinham em suas memórias musculares um conhecimento sobre estar naquela outra posição, de dentro da cena. Como comenta Hajo Schüler, sobre a indicação em exercícios de improvisação:

Tem muito a ver com minhas experiências. Por exemplo, em uma improvisação eu algumas vezes consigo ver o que o ator sente... (...) Eu tento entrar dentro, me colocar na situação e então talvez eu consiga propor algo que possa ajudar o ator, talvez. Algumas vezes você consegue. Outras você não consegue<sup>34</sup> (*Entrevista concedida por Hajo Schüler, julho de 2012*).

Mas, o fato do diretor ter sido ator, não é, necessariamente, determinante para o trabalho de direção. Michael Vogel comenta, inclusive, que acredita que um diretor pode ser muito bom se nunca tiver atuado antes, desde que exerça essa postura de estar junto do ator, quase dentro da cena, mesmo que fora. É um olhar de perto, não distanciado, é um compartilhar de dúvidas e angústias do diretor com os atores e dos atores com o diretor. Se ninguém é dono do saber, se as relações são de igualdade na criação, a responsabilidade pela obra se dilui.

Um diretor pode ser muito bom mesmo se ele nunca atuar, porque se você assiste o tempo todo, você sempre estará atuando por dentro. Então se você nunca... Eu acho que um bom diretor

---

<sup>34</sup> Tradução minha: *It's very much about my experiences. For example in an improvisation I, sometimes, I can see how the actor feels, so how... I try to get inside, to put me in this situation and then maybe I can make a proposal that might help, maybe. Sometimes you succeed. Sometimes you don't succeed.*

sempre atua com os seus atores por dentro de si, mesmo quando não é visível.<sup>35</sup> (*Entrevista concedida por Michael Vogel, julho de 2012*).

Nos grupos de teatro de pesquisa continuada, observo, a partir de minha própria experiência e dos estudos de caso, que é comum esse tipo de relação não hierárquica entre ator e diretor, que passam a compartilhar e escancarar em conjunto os desafios da criação, mesmo que enfrentem dificuldades. É preciso estar atento por um olhar aguçado e sensível, que consiga captar as potencialidades escondidas, reprimidas ou ainda não exploradas, para pressionar um estado vivo nos atores. O filósofo José Gil (1996), em sua obra “A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções” apresenta uma distinção entre as ações de ver e olhar, que pode nos auxiliar no entendimento do que seria esse olhar aberto, receptivo:

Para ver, é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver. Pode-se até mesmo ver mais, olhando; não só receber estímulos, decodificá-los (ver), mas fazer intervir o corpo na paisagem. Entre <<ver passar os barcos>> e <<olhar os barcos que passam>>, há a diferença entre uma distância (entre o sujeito e os barcos) e uma sutil aproximação (de qualquer coisa que vem da passagem dos barcos para aquele que olha, e que determina a sua atitude). O olhar implica uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo <<passam em mim>>, entro numa atmosfera. A distância que o ver impõe, enquanto decodificação do percebido, dissolve-se com o olhar (GIL, 1996:48).

---

<sup>35</sup> Tradução minha: *Director can be very good also if he can never act, because if you watch all the time you are always acting inside. So also if you never... I think a good director always act with his actors inside, also if it's not visible.*

Quando vemos algo, simplesmente, é uma relação de via única, eu vejo e pronto, vi, porém nada me modificou, permaneço como antes, sem que essa visão me cause qualquer alteração ou movimento. No olhar, por outro lado, eu não só vejo, mas entro na sensação do olhar, uma relação de movimento de ida e vinda constante, um fluxo que me modifica de alguma forma, me coloca em atitude em relação ao mundo.

Poderíamos então supor que a experiência artística demanda um olhar. Me modifico e sou modificada num processo contínuo, espiralar, a partir de um encontro onde não só vejo, mas olho, não só presencio mas vivencio, não só sou cúmplice de algo externo a mim, mas há de alguma forma uma troca que me faz integrante daquele acontecimento.

Para Grace Passô, conduzir um trabalho é inclusive compartilhar visões de mundo, as reais motivações de se estar ali naquele momento em conjunto realizando um processo coletivo de criação. Mesmo que essas motivações do trabalho específico não estejam evidentes em um primeiro momento, elas vão sendo aos poucos desvendadas inclusive na realização das cenas, na expressão performática. Esse é, para Grace, um fator determinante de união entre as pessoas que vivenciam uma montagem de espetáculo. A partir dessa base em comum é que se faz a dramaturgia e a obra como um todo.

Então eu acho que conduzir o trabalho é encontrar, junto com o ator, um motivo pra ele estar ali, pra ele encontrar pessoas, pra ele dizer alguma coisa, e pra ele se mover. E acho que, esse motivo, ele não se encerra numa justificativa teórica, né? Ele é uma

construção muito mais complexa e que depende da sensibilidade. Então, eu acho que o processo de condução é um processo de descoberta desse motivo, de fazer acontecer uma peça, um trabalho, uma obra de teatro. É... Então acho que é o processo de reflexão sobre esse motivo, o processo de descoberta, de encontro, que motivo é esse que nos leva a estar aqui criando isso? É que guia a forma como eu conduzo as pessoas. *(Entrevista concedida por Grace Passô em março de 2012).*

Nesse processo de descoberta conjunta na criação de um espetáculo, há um misto de provocação e motivação do diretor para o ator e vice-versa. Novamente, o que interessa é sempre a construção de algo vivo, para quem faz e para quem vê. Precisa instigar, movimentar, provocar. É um jogo alimentado pelos dois lados da relação: o ator é estimulado a criar e entrar em estados potentes e o diretor é – ou não - atravessado por aquilo que vê. Isso direciona o trabalho.

Eu acho que tem uma coisa que é, até por estar de fora, de tentar fazer um exercício crítico daquilo que eu estou vendo, mas não é só crítico no sentido racional, porque eu sou afetado ou não por aquilo que eu vejo. Então às vezes aquilo não me provoca, não me tenciona, não me instiga, e não é que... Não é racionalmente, às vezes eu não sou atravessado por aquilo que eu estou vendo, entendeu? (...) É, que me provoque de alguma maneira, que me atravesse, que me afete, que me movimente, entendeu? Ou que me instigue ou que me gere alguma pergunta que eu não sei responder, (...) que me provoque alguma... Mesmo que me provoque uma dúvida, mas me provoca uma dúvida. Não é morto, (...) docilizado, domesticado, ou que eu já saiba. *(Entrevista concedida por Antonio Araújo, agosto de 2012).*

O termômetro é sempre a motivação, o atravessamento. Se esses fatores estão movendo a prática, as dificuldades do processo se tornam parte do prazer de se estar ali buscando. No caso da *Familie Flöz*, tudo é pautado pela vontade que se tem de estar fazendo aquilo. Caso alguém esteja realizando alguma cena

que não queira, ele sai, entra outro ator. Se estão insatisfeitos com o resultado de uma criação, ela pode ser jogada fora a qualquer momento. Não há apego. Porém, caso uma pessoa, somente, tenha o desejo de lutar por uma ideia de uma cena, todos estarão juntos para batalhar a construção conjunta dessa ideia. Desde que haja inteireza na busca, o trabalho é contínuo e pautado pelo prazer de se estar fazendo o que se faz.

Ok, agora é a dificuldade... Ok, mas posso dizer, 'Ok, nós queremos isso ou não?'. Se nós não queremos, nós jogamos fora aquilo e a dificuldade acabou. Ou, nós dizemos: 'é uma dificuldade, mas nós gostamos dela'. E fica, e a decisão do grupo ou mesmo se for só uma pessoa, dizemos: 'não, vamos tentar isso'. Eu gosto desse desafio para a gente. Também é um tipo de prazer. Agora, quando o trabalho fica realmente difícil, algumas vezes as coisas nos deixam, porque não nos pertencem, são distantes, são ideias de outras pessoas, coisas estranhas. Então nós não seguimos, há uma resistência, então... Vamos parar para fazer alguma outra coisa, existe alguém aqui que levante a mão para ajudar nisso? Não? Ok, isso morre. E vai embora. Então, se ninguém está ali para querer realmente lutar por aquilo, é também um modo de decidir.<sup>36</sup> (*Entrevista concedida por Michael Vogel, julho de 2012*).

O território às vezes árduo da sala da prática, quando é pautado pelo prazer e por uma relação potente no trabalho, parece produzir uma potência criadora. Nessa qualidade de relação entre os envolvidos, o processo é permeado

---

<sup>36</sup> Tradução minha: *Ok now it's difficulty... ok but I can say ok "We want this or no?" If we don't want it, we throw it and the difficulty is gone. Or we say its difficulty but we like it. And stays, and the decision of the group or if its only one person, say "no, lets us try this. I like this challenge for us. Or we like" it's also a kind of pleasure. To have this, to make a decision when it's very difficult. Now when work sometimes gets very difficult, sometimes the things leave us, because there are not from us, there are far, there are ideas from other people, strange things. So we don't need to follow, there is a resistance, so... let us stop to do something else, why somebody here to raise the hand to help this? No. Ok, it dies. And it's gone. So if nobody is there to want to really fight for it, this is also a way to decide.*

pela partilha. Por não se tratar de um afazer burocrático ou esquemático, a criação teatral envolve as subjetividades. Lidar com tantas singularidades, ideias, necessidades e formas de criar não é tarefa fácil e pode gerar, também, muitos conflitos.

O terreno não é feito unicamente de um prazer espontâneo. É produto de muito suor e rigor. Mas notamos que é importante não perder de vista a motivação de se estar no processo, um prazer mesmo pela dificuldade, pois guiado por um desejo anterior e primário de criação. Observar que existe uma compreensão das particularidades de cada função e das suas angústias inerentes, pode gerar um ambiente menos de busca pelo acerto e mais de busca pela experimentação, desde que haja uma entrega total ao acontecimento.

Ao descrever o trabalho com Grotowski, Thomas Richards (2012) apresenta em seu livro algumas citações de palestras que Grotowski proferiu no decorrer de sua vida. Em uma dessas palestras, em homenagem ao ator Cieslak, em 1990, Grotowski comentou como criava as condições para intensificar os ensaios a fim de criar uma segurança total no atuante:

O primeiro passo para esse trabalho era que Ryszard Cieslak tinha que dominar o texto completamente. Ele aprendeu o texto de cor, absorveu-o de tal forma que podia começar no meio de uma frase de qualquer fragmento, sempre respeitando a sintaxe. A essa altura, a primeira coisa que fizemos foi criar as condições para que ele, da maneira mais literal possível, inserisse esse fluxo de palavras no rio da memória, da memória dos impulsos do seu corpo, da memória das pequenas ações, e com ambos decolar, decolar, como na sua primeira experiência... (...)

Ele precisava de mais cinco meses? Ok. Mais dez meses? Ok. Mais quinze meses? Ok. Então trabalhávamos devagar. E depois dessa simbiose, ele tinha uma espécie de segurança total no trabalho, não tinha medo nenhum, e nós vimos que tudo era possível se não havia medo. (GROTOWSKI, *citado por* RICHARDS, 2012: 17-18).

Também de uma maneira similar, Antonio Araújo revela, em entrevista, o quanto tem prazer nos processos de ensaios e investigação do trabalho do ator. Desde que o ator esteja ali embarcado com totalidade na sua busca de construção de cena ou personagem, desde que demonstre o quanto está entregue, Antonio Araújo permanece junto, paciente com todas as dificuldades que possam surgir:

Eu acho assim, quando um ator, aí nessa relação ator-diretor, quando um ator está buscando, ele não está conseguindo, mas eu vejo que está ali tentando, buscando, ele me tem de quatro. Ele faz o que ele quiser comigo eu sinto... (...) Como eu gosto muito de ensaiar... (...) Se precisar ficar cinco horas, eu fico cinco horas. (...) Claro que podemos chegar a impasses, ele não sabe eu também não sei, a gente chora juntos pelo impasse, esperando que seja momentâneo daquele momento, daquela situação. Agora, quando eu percebo assim, (...) descompromisso, preguiça, desinteresse naquilo que está fazendo, de fazer de qualquer jeito, aí isso me pega. Me pega porque... Eu não sei. A gente está fazendo teatro, né? Você não é funcionário público. (*Entrevista concedida por Antonio Araújo, agosto de 2012*).

A partir desses dois depoimentos conseguimos notar o quanto a relação de ator e diretor pode ser generosa se há entrega e inteireza naquilo que se está fazendo. A importância do tempo na investigação prática parece perder a contagem quando as pessoas envolvidas na criação estão realmente compromissadas, quando não investem simplesmente o seu tempo de dedicação ali, mas se investem de um modo integral.

Assim, o trabalho parece se manter estimulado por ambos os lados, há uma retro-alimentação de motivações, de necessidades genuínas de expressão e criação que são evidenciadas na forma como ator e diretor se colocam diante da prática. As provocações de metáforas de trabalho quando há um investimento de si mesmo na totalidade ganham intensidade, mesmo em momentos de impasses, “a gente chora junto pelo impasse”, coloca Antonio Araújo, demonstrando a sua devoção pelo que faz.

A postura diante da prática é determinante nas relações que se constroem e se refazem diariamente em um processo criativo e no cotidiano de um grupo de teatro. É a primeira coisa que se espera, um comprometimento verdadeiro. Então, o tempo parece ser infinito quando há entrega. Vasculhando na memória minhas experiências como atriz, percebo o quanto é sutil e ao mesmo tempo visceral essa relação de dedicação ao trabalho quando se trata de um coletivo teatral. Essa entrega, se relaciona, no fundo, com uma verdadeira ética de trabalho.

Essa breve discussão sobre o ato de *sugerir um processo, indicar possibilidades* nas práticas de criação ou formação, é fundamental para que possamos compreender que as metáforas de trabalho nunca poderão ter valores em si, potencialidades, se não estiverem ancoradas em uma postura – aqui sim, consciente – de mergulho na experimentação. Vimos também o quanto parece impossível designar bons ou ruins termos que auxiliem a construção e atualização de vida no trabalho do ator – pois são sempre singulares, não podem ser reaplicados em qualquer contexto.

A partir da compreensão do que tratamos até agora sobre a peculiaridade da linguagem da prática, partiremos, a seguir, para compor com algumas formas de provocação nos estudos de casos e refletir sobre aspectos e qualidades identificados em determinadas metáforas de trabalho observadas.

### 3. Incitar a vida – formas de provocação

*Essa recusa do nascimento biológico não é a recusa proveniente de um ser que não quer viver, mas daquele que exige nascer de novo, sempre, o tempo todo. (Peter Pál Pelbart<sup>37</sup>).*

Se o suporte para a criação do personagem, no teatro dramático, era o texto, suas linhas de ação nas quais o ator podia se colocar inteiramente, investigando a fundo os sub-textos, as intenções, os objetivos...; qual será o suporte para um ator no contexto atual, que utiliza muitas vezes impulsos gerados em si mesmo para a criação de um espetáculo? Diante de um suposto “tudo pode” na arte contemporânea, como criar bases de pensamento corpóreo, que sustente e, ao mesmo tempo, dê vazão ao imponderável, para tornar sempre vivo um acontecimento?

Como já dissemos anteriormente, as metáforas de trabalho utilizadas em práticas investigativas da arte teatral, fazem parte de uma busca de impulsionar o ator e auxiliá-lo num processo de constante provocação dessas questões de presença. Coloca-se para o ator a problemática de sua própria expressão por meio de sugestões imagéticas que o tirem do lugar comum, cotidiano, confortável,

---

<sup>37</sup> Artigo "A Vida Desnudada", In "Leituras da Morte" (2007: 34).

na tentativa de romper os modelos pré-existentes e criar novos territórios de experimentação.

A arte da cena depende de uma série de fatores não exatos e imprecisos para que aconteça com plenitude. Mesmo assim, faz parte da composição um recorte, um olhar, uma estrutura, que por mais flexível que possa ser, contém linhas “mestras” que funcionam como um trilho para criação de um desenho poético. Dentro de uma determinada estrutura (ou trilho), seja ela uma cena já delineada ou a proposição de um exercício, há uma liberdade sempre presente que varia de um tamanho microscópico até macroscópico.

Somos artistas investigando a arte, atores que buscam problematizar sua própria prática, pesquisadores imersos no ambiente da criação. Estamos experimentando sem a pretensão de garantir algo para nosso trabalho, entretanto, nos instiga e nos mobiliza o território invisível de forças que permeiam o estado cênico, forças essas que modificam radicalmente a qualidade e potência de uma obra de arte.

Pensemos num simples exemplo hipotético: um ator na sala de trabalho, a partir de exercícios e experimentações, gera ações que são memorizadas e organizadas em uma sequência. No ato da criação, notamos o corpo vivo e potente na sua realização. Observamos um fluxo orgânico que gera os impulsos criadores e sustenta uma continuidade à sequência. No dia seguinte, essa mesma sequência memorizada é repetida. Vamos supor, neste caso, que a forma precisa

da movimentação se repete. No entanto, as forças que geraram aquele estado se perdem. Podemos dizer que observamos, então, uma repetição mecânica, ausente de “vida”, “organicidade”, torna-se por consequência menos “presente” e menos “potente”.

Diante dessa situação, colocamos novamente a questão: o que aconteceu com as forças (invisíveis, virtuais) que permeavam as ações quando elas foram criadas? Por que, no ato da repetição, algo se perdeu? Como recriar a cada instante essas forças que tornam vivo o trabalho do ator? Como se dá o processo de uma forma mecânica para uma forma de força? Como se liberam essas forças? Como gerar fluxo? Como, em última instância, no desenho preciso de uma sequência macroscópica, criar e dançar uma certa liberdade de improviso no plano microscópico?

Antes de prosseguirmos, caro leitor, devo esclarecer, de uma maneira sucinta, a base conceitual de onde partimos para pensar as questões expostas acima. Entendemos que a repetição de uma ação, frase de movimento, partitura corporal, cena memorizada, ou mesmo todo o espetáculo, se dá a partir de uma memória criadora, ou seja, não se recupera algo que está guardado em algum lugar e pode ser re-produzido (tal como era), mas, a própria ação de refazer algo já supõe uma re-invenção.

Sendo assim, tudo o que chamamos de memória é uma re-criação do vivido, o passado se materializando no presente a partir de atualizações de

virtuais da nossa experiência. No caso da repetição de uma ação física ou cena teatral, podemos compreender que a busca por recuperar aquilo que foi feito anteriormente será sempre fracassada, já que não se pode reproduzir o passado ou mesmo lembrá-lo com exatidão.

A própria ação de lembrar-se de algo pressupõe uma recomposição de forças, agenciamentos outros, atualizações de virtuais no presente, que não podem ser configurados *como* no passado. Se compreendermos esse fato, talvez possamos nos dar conta de que a tentativa de *resgate* de algo é uma ação em vão. O interessante, portanto, é uma *recomposição no presente* das linhas mestras que sustentam a ação, com uma dança de micro-variações sempre possíveis em suas entranhas.

O entendimento de memória como recriação e atualização, foi concebido por Bergson, em “Memória e Vida” (2006-b) e “Matéria e Memória” (2006-a), sendo posteriormente retomado por Deleuze, principalmente em sua obra “Bergsonismo” (1999): “Vê-se a revolução bergsoniana: não vamos do presente ao passado, da percepção à lembrança, mas do passado ao presente, da lembrança à percepção” (DELEUZE, 1999:49). Patrícia Leonardelli (2010) também, em seu livro “A Memória como Recriação do Vivido”, aborda o tema no contexto da criação teatral, a partir da concepção de Bergson.

A memória exige um trânsito criativo, intenso e, por vezes, acelerado entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão, a ponto de um se misturar de tal forma ao outro que já não se pode falar em núcleos fechados de experiência armazenada, mas em

fluxo de contaminações. Eis porque a memória como faculdade que distribui o vivido em unidades factuais no tempo do movimento linear já não dá conta de explicar o funcionamento da mente humana em situação de criação. A memória pressupõe a criação, é recriação do vivido no tempo da atualização histórica. (LEONARDELLI, 2010: 5-6).

Esse modo de compreender a memória modifica radicalmente o entendimento do tempo como uma linha cronológica linear, no qual o passado precede o presente que precede o futuro e, ainda, como se existisse um baú de memórias-lembranças acumuladas ao longo de nossa vida, onde pudéssemos a qualquer momento acessar “caixinhas” com pequenas e grandes partes de nossas experiências e trazê-las ao tempo presente.

O passado jamais se constituiria se ele não coexistisse com o presente do qual ele é passado. O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado puro, uma espécie de “passado em geral”: o passado não segue o presente, mas, ao contrário, é suposto por este como a condição pura sem a qual este não passaria. Em outros termos, cada presente remete a si mesmo como passado (DELEUZE, 1999: 46).

Tendo em vista a coexistência desses momentos do tempo no aqui-agora e, ainda, que nossa memória não resgata algo do passado mas o recria a cada momento, podemos considerar nosso corpo como território potencial onde acontecem todas essas virtualizações/atualizações das experiências vividas. Corpo-memória.

A partir da compreensão desse corpo que sempre se refaz a cada instante, que nunca é e, portanto, nunca pode repetir, refazer algo da mesma forma ou recordar algo na exatidão do passado, podemos retomar nossa questão central de como tornar sempre vivo um acontecimento cênico. Ao nos darmos conta de que será impossível refazer, repetir uma ação ou uma peça com a mesma potência e organicidade a cada apresentação ou ensaio, passamos a entender que se trata sempre de re-criação, criar outra vez a cada vez.

Conseguimos perceber esse fato mais claramente quando observamos ou realizamos espetáculos nos quais existe uma grande abertura para o improviso, pois neles, externamente e internamente, no plano visível e invisível, as forças e ações podem e devem ser alteradas a cada apresentação. Ou seja, sempre se trata de re-criação "explícita". Por outro lado, quando é o caso de uma sequência de ações delineadas com mínima precisão em seus contornos e ritmo, como o teatro Nô, por exemplo, então o re-criar passa a existir somente em espaços microscópicos, quase invisíveis, porém, inevitavelmente perceptíveis.

Renato Ferracini (2006), para tratar dessa questão, formula duas setas de afetação que nomeia de "seta para dentro (ser afetado)" e "seta para fora (afetar)". A seta de afetação, de acordo com Ferracini, pode variar de comprimento, isso dependerá da linguagem que se escolhe utilizar no espetáculo. Um espetáculo que utiliza o improviso na sua estrutura dramaturgica, transforma a zona de

turbulência<sup>38</sup> de forma macroscópica, ampliando a seta de afetação. Isso se dá porque a abertura para as modificações em cena, de acordo com a relação construída, é maior, ou seja mais visível. As ações de um espetáculo podem ser inteiramente, ou em grande parte, transformadas dependendo da interferência externa, e do público, principalmente. Para Ferracini, um exemplo extremo dessa linguagem seria um espetáculo de palhaço.

Já no caso de um espetáculo mais codificado e preciso em seus detalhes, sem muito espaço para improviso na estrutura macroscópica, a zona de turbulência também existe, mas a seta de afetação é de tamanho microscópico, menos visível. Uma seta maior ou menor, não significa uma qualidade diferenciada, mas simplesmente uma diferenciação de estrutura de espetáculo, de estética, de linguagem.

Aqui temos como hipótese de que é no campo microperceptivo que pode se dar o refazer de uma cena em sua máxima potência, ou seja, com vida. Independentemente do gênero teatral, de tradições ou linguagens, seja com amplo espaço visível para improviso ou espaço restrito às invisibilidades, em uma estrutura desenhada com precisão em seus mínimos detalhes, o fluxo de vida, de

---

<sup>38</sup> "Zona de turbulência" é um conceito criado por Ferracini (2006) em seu livro "Café com Queij: Corpos em Criação", que poderia também, de acordo com o autor, ser chamada de zona de jogo: "Isso significa que, para mim, enquanto ator, ao mesmo tempo em que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (ator e público) esse mesmo outro (ator e público) e o espaço também me afetam, fazendo que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico. A essa zona que está "entre" minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de **zona de turbulência**". (Ferracini, 2006:190, grifo do autor).

organicidade, está ligado à forças que se compõem e se recompõem no nível microperceptivo.

O conceito de micropercepção, ou pequena percepção, foi originalmente discutido pelo filósofo Leibniz (2000) e posteriormente retomado por Deleuze (1991) e em seguida por seu pupilo, José Gil (2005). O que poderíamos nomear de macropercepção, compreende tudo aquilo que temos consciência ao perceber, de modo visível, e que podemos nomear, descrever. Porém, em nossa vida, concomitantemente, somos tomados por infinitas micropercepções, que não são percebidas de forma consciente, mas nos afetam, alteram nosso estado mesmo que não consigamos detalhá-las e nomeá-las.

Essas pequenas percepções, devido às suas consequências são, por conseguinte, mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém, confusas nas suas partes individuais, essas impressões que os corpos circundantes produzem em nós, que envolvem o infinito, esta ligação que cada ser possui com todo o resto do universo. Pode-se até dizer que, em consequência dessas pequenas percepções, o presente é grande e o futuro está carregado de passado, que tudo é convergente (...). (LEIBNIZ, 2000:27).

As micropercepções fazem parte daquelas sensações que temos sobre algo, que nos alertam, nos comovem, nos incomodam – enfim – nos causam alterações em nosso corpo, sem nos darmos conta exatamente o porquê e de onde vieram. Tudo aquilo que conseguimos visualizar com nossa retina e portanto descrever e nomear, é também rodeado de forças invisíveis, virtuais, relações de atração e repulsa entre corpos (orgânicos ou não), que alteram e desequilibram o

que poderia ser visto como "estável". Como já vimos, o corpo entendido de maneira espinosiana está sempre em processo, nunca é; sendo assim, as relações entre corpos e intra-corpos estão em constante recomposição.

A hipótese de que o território de experimentação na repetição de uma ação física ou cena se dá no nível microperceptivo, nos faz pensar que estamos vasculhando o universo das forças invisíveis, indizíveis, o imponderável. Para isso, é necessário um trabalho para além das técnicas visíveis, um mergulho no sutil, no mundo micro, nos espaços-entre. Ao abriremos nosso corpo para as micropercepções, talvez possamos entender que, como atesta Renato Ferracini:

É nesse sentido que podemos afirmar que o corpo-subjétil gera micropercepções quando realiza uma ação física e é afetado por essas mesmas micropercepções que a re-sintetizam diferenciando-a em seu universo microscópico. É em sua microscopia gerada que a ação física se cria e se recria em fluxo. E na microscopia que ela se diferencia mesmo tendo a aparência macroscópica do igual e do mesmo. (FERRACINI, 2013: 101-102).

Um corpo-em-arte (corpo-subjétil), corpo-em-vida, é orgânico em suas ações quando afeta e ao mesmo tempo é afetado pelas micropercepções de si e de outros corpos que estão em relação. Nossa pergunta de como gerar fluxo, como recompor as forças que tornam vivo o trabalho do ator, é possível, portanto, que esteja relacionada a esse entendimento de repetição como recriação da memória além de um olhar e abertura para o universo microscópico.

De fato não existe **um** caminho possível, mas caminhos infinitos. É fato, também, de que se trata de uma busca singular, impossível de reprodução ou

construção de métodos. Cada ser-ator abre-se à experiência de uma determinada maneira em diferentes momentos e processos de criação. A porta de acesso para gerar vida em suas ações é também recriada conforme a situação em que se encontra – desde condições concretas como tempo; espaço; parceiros, até condições de sua subjetividade naquele instante presente. Tudo isso é mutável e requer uma ampla entrega ao momento presente e disponibilidade ao vazio para que se possa brincar com as variáveis.

Assim, é comum escutarmos que a técnica pode construir recursos corporais e repertório físico, porém aquilo que dá vida à técnica não poderá nunca ser apreendido ou ensinado, sendo uma questão pessoal. Como diz Barba (1994:74): "Aqui estão os canos, canais, alguma cisterna; tudo seco. A tua água ninguém pode oferecer-te". Ou Thomas Richards:

Se a água desce da montanha sem as bordas do rio, ela vai um pouco para um lado, um pouco para outro. É preciso que haja margens - que devem também ser fortes - para canalizar a água. Assim a força dessa mesma água, canalizada, fica ainda maior e nós temos um rio. (...) é preciso os dois [a força da água e a força das margens] para que a força de um rio possa aparecer. De uma certa maneira, na arte é a mesma coisa (RICHARDS *apud* MOTTA LIMA, 2012:416).

Vemos nas palavras de Thomas Richards e Eugenio Barba, que a água, como uma metáfora da vida (no trabalho do ator), precisa das margens do rio ou dos canos (técnica), para que possa ser canalizada, porém, ela, em si, não pode ser ensinada. Certo: realmente, ninguém pode fornecer a organicidade no desenho de uma cena, mas – acreditamos – que ela pode ser incitada, instigada,

provocada, estimulada, pressionada. As metáforas de trabalho existem nas práticas de criação para vasculhar, com o ator, locais onde existem nascentes escondidas, ainda não mapeadas, desconhecidas, que, supostamente, ao serem impulsionadas, possam *jorrar água*. A técnica, ou a repetição funciona como a metáfora da "prisão para liberdade":

É engraçado, você está falando nisso e eu estou lembrando do “Cravo, Lírio e Rosa”, eu e o Ric [Ricardo Puccetti], que não tem fala nenhuma, e que tem 18 anos já de espetáculo. Quando eu faço, e acredito que o Ric também, é tudo tão mecânico, (...) a gente nem lembra, a gente nem precisa repassar, ensaiar antes. (...) Entrou, ligou, você faz tudo certinho. A mesma coisa: o braço aqui, (...) tudo certinho, tudo certinho, tudo certinho... Bom, no “Cravo, Lírio e Rosa”, para mim é aquele ditado, que o ator constrói um trilho e depois ele pega o trem e só vai passear nesse trilho. Para mim é nesse sentido. Então, é puro prazer, puro prazer. (...) É puro prazer, você entende? É puro prazer. Prazer, prazer, prazer. Aí já é um outro estágio (...). Estágio total, plenitude, é a plenitude. Não penso: “ah, agora vou me curvar aqui, vou abaixar aqui, (...) daqui a pouco vou fazer aquela cena”. Nada, nada. Ali é a realidade plena e total do momento presente. Total. (*Entrevista concedida por Carlos Simioni, 2013*).

No caso da fala de Simioni, acima, o trilho seria como o cano, as margens do rio, uma técnica ou repetição mecânica da ação já realizada há muito tempo; a água seria como o trem que corre nesse trilho. O mapa das nascentes não pode ser decalcado, ele é móvel, está em constante transformação, já que o próprio mapa é formado pelas forças invisíveis, virtuais e relacionais. Thomas Richards (2012) comentando sobre o seu trabalho, o de Grotowski e Stanislávski, também discute algo parecido sobre a liberdade a partir de uma estrutura:

Os atores podem encontrar liberdade dentro de sua estrutura, liberdade não para mudar sua linha de ações, mas para se adaptar

levemente enquanto um reage ao outro (e a tudo que está ao redor), sempre mantendo as mesmas intenções e a mesma linha de ações. Essa é uma espécie de improvisação sutil na qual a estrutura está toda amarrada e, é claro, perfeitamente memorizada. Grotowski afirmou: “A espontaneidade é impossível sem estrutura. O rigor é necessário para se ter a espontaneidade.” Ele continuou: “De acordo com Stanislávski: somente as ações que são completamente absorvidas (aprendidas, memorizadas) podem ser livres. [...] Aqui está a regra: ‘O que fazer depois?’ - é a paralisia. “O que fazer depois?’ essa é a pergunta que torna qualquer espontaneidade impossível. (RICHARDS, 2012: 93).

É por isso que, a cada instante, indicações únicas são direcionadas a cada ator em particular. Vejamos, então, algumas metáforas de trabalho cartografadas nos mapas de acontecimentos observados. Sim, leitor, não é possível desenhar um mapa, mas podemos sugerir pistas, buscando identificar a potência de diferenciação das provocações que possam alterar o campo microperceptivo e portanto, a vida e organicidade das ações.

Durante a pesquisa de campo e a partir das entrevistas realizadas, além de minhas sensações corporais em práticas, percebi a importância de estimular o ator com provocações concretas. Ao mesmo tempo em que a potência da sugestão de imagens metafóricas está justamente no fato delas serem abstratas, por não terem um modelo único a ser executado ou imitado, percebo que há uma necessidade de concretude na provocação.

Isso significa que as indicações, para que auxiliem de fato no processo de busca e experimentação corporal do ator, não ajudam muito se levarem o atuante a raciocinar durante a investigação prática. Uma indicação abstrata, nesse caso,

pode atrapalhar, pois tira o ator do momento presente e da possibilidade de um estímulo imediato. Metáforas de trabalho potentes parecem atingir o corpo de uma maneira tão veloz e instantânea que não abrem espaço para que o atuante formule dúvidas sobre a execução.

O diretor não imagina como quer que o ator realize determinada ação e o provoca até que consiga, com perfeição, atingir o imaginado. O diretor imagina sim um certo estado que deseja que o ator construa, e então o provoca com metáforas de trabalho para o auxiliar nesse processo. Assim existe sempre uma curiosidade pelo novo que virá. Quando o diretor acaba demonstrando como fazer – o que, de vez em quando acaba acontecendo -, essa abertura para a descoberta do novo se fecha, prejudicando a cena, como comenta Michael Vogel:

Algumas vezes eu assisto diretores, ou eu olho para a gente, quando eu era estudante, os diretores atuam tão melhor que os atores. Eles saem, mostram 'faça isso' e uau! (...) Sim, mas posso fazer isso melhor por cinco segundos, não em uma hora e meia. Talvez isso seja verdade. E eu também sei isso. (...) Porque claro que estar de fora é mais fácil, você olha ali e está claro o que eles precisam fazer, e você mostra a eles e porque você é tão estúpido? Isso também pode acontecer mas é uma energia destrutiva. Nesse sentido, demonstrar alguma coisa é muito destrutivo, por um lado, e claro que eu faço isso algumas vezes, acontece. Depois que eu vejo o que fiz eu digo 'merda, eu matei', ou 'eu destruí. E outros caminhos são estar realmente com empatia e também aceitar o fato que seu status é estar de fora. Você não está dentro, está ali mais para provocar, não para mostrar como deve ser feito. Simplesmente ficar curioso. E estar mais interessado em como eles irão fazer<sup>39</sup>. (*Entrevista concedida por Michael Vogel, julho de 2012*).

---

<sup>39</sup> Tradução minha: *Sometimes I see directors, I watch us when I was a student, they play so much better than the actors. They go out and say do this, and wow! (...) Yes but I can do it only for this*

Instigar o ator a encontrar o seu caminho e o seu jeito de realizar as ações. Buscar provocações concretas que o estimulem nesse processo singular, sempre singular, de criação. A riqueza nos coletivos de pesquisa continuada, em processos criativos autorais, está na valorização dessa singularidade de performance do ator. É por isso que as substituições, nesses casos, são complicadas, porém nunca impossíveis.

As metáforas de trabalho sugeridas nesses processos criativos parecem considerar essa valorização da expressão singular. A provocação é justamente para potencializar essa busca. Imagens concretas, que ao mesmo tempo permitem uma liberdade de criação nesses processos, funcionam como um gatilho para a experimentação de estados diferenciados. Grace Passô coloca essa questão de uma forma elucidadora, quando fala sobre as formas concretas de provocação do ator:

Mas eu sempre, existe uma condução, eu sempre estou conduzindo por essas imagens, que normalmente são poéticas, poéticas em todo sentido, violentas, poéticas, e doces e poéticas, sempre. (...) Que tem uma hora que ele fala da leveza. É o Ítalo Calvino. Ele fala da leveza. E aí ele fala disso, que é ser leve como o pássaro e não leve como a pena. Porque o pássaro voa, tem asa, mas controla aonde para, pra onde vai, sabe que está

---

*five seconds better, not in a one and a half hour. Maybe this is true. (...) Because sure outside it's easy, you look there and it's clear what they have to do, and you show them and why you are so stupid? This also can happen, and it's a destructive energy. In this way to show something it's really destroyable in a way, and sure I do this also sometimes, happens. (...) After I see what I did, I said "shit, I killed", or I destroyed. And the other ways it's really to be with empathy and be also to accept that your status that are outside. You are not be inside, more to provoke, also to do it provoke, not to show how it have to be. Just to be curious (...). And to be more interest how they will do it.*

voando, ele conduz o seu vôo, a sua liberdade. A pena não, pode ir pra qualquer lugar. E eu acho que isso tem muito a ver com a metáfora. E com a metáfora do que essas imagens que eu falo, de como essas imagens concretizam alguma forma do ator. Porque essa metáfora, essa forma, essa metáfora que eu uso para o ator criar formas, elas têm que criar formas que são formas abertas, mas ao mesmo tempo direcionadas, como um vôo de um pássaro. E não abertas e completamente perdidas. Elas têm que conduzir pra algum sentido específico que a peça pede, que a criação pede, ou que eu quero que o ator chegue. Então eu tenho que ficar o tempo todo avaliando de como que essa metáfora que eu disse se concretizou na forma. *(Entrevista concedida por Grace Passô, Campinas, em março de 2012).*

As metáforas de trabalho ajudam a criar um trilho, dar bases de suporte por onde o trem da criação poderá passar. Nesse sentido elas precisam ser concretas para conseguirem direcionar o trabalho, mesmo que de uma forma ampla de possibilidades. O diretor quer alcançar algo em conjunto com o ator ali naquele momento presente. E para isso, lança mão de tudo o que sabe, enquanto conhecimento adquirido e experiência de vida. É um processo de procura pelo estímulo potente, que será sempre novo a cada encontro.

‘Está faltando no trabalho uma dimensão filosófico-metafísica’, não sei o que o ator vai fazer com isso, entendeu? ‘Está faltando uma dimensão metafísica-filosófica’, eu não sei, se algum diretor diz isso pra mim eu não sei o que fazer com isso. ‘Tudo bem, está faltando uma dimensão metafísica-filosófica, e?’’. Então, talvez trabalhar com coisas mais concretas, ligadas ao corpo, à voz, à materialidade do espaço, à materialidade dos objetos. É um exercício difícil, é um aprendizado que você como professor e como diretor, eu acho que você demora um pouco a entender, a tentar entrar nesse universo, que ele é um pouco mais concreto. *(Entrevista concedida por Antonio Araújo, agosto de 2012).*

Nos parece, portanto, que as provocações de experiências, formas de condução ou metáforas de trabalho nas práticas criativas representam um leque

imenso de conhecimento empírico adquirido pela própria experimentação, no dia-a-dia dos processos investigativos. A busca por reconhecer a potência dessas formas de provocações do ator e, de alguma forma, mapear as qualidades e características das metáforas de trabalho encontradas nas observações realizadas, é uma empreitada um tanto desafiadora. Encaremos esse desafio, continuemos.

### 3.1 A potência dos paradoxos

♪ *a novidade era o máximo  
do paradoxo estendido na areia  
alguns a desejar seus beijos de deusa  
outros a desejar seu rabo pra ceia* ♪  
(Gilberto Gil<sup>40</sup>)

Nos *workshops* "O Corpo como Fronteira"<sup>41</sup>, ministrados por Renato Ferracini, do Lume Teatro, as atividades se iniciam, diariamente, com alongamento e fortalecimento e, em seguida, passa-se para um aquecimento, seguido de atividades de expressão individual e coletiva. A manhã começa com alongamento individual e depois faz-se um fortalecimento dos músculos do corpo, por meio de exercícios individuais e em dupla. Começa-se então uma prática, que

---

<sup>40</sup> Música: "A Novidade".

<sup>41</sup> Com o grupo LUME Teatro, realizei o acompanhamento de três versões do *workshop* "O Corpo como Fronteira", ministrado por Renato Ferracini. Participei deste *workshop* em quatro situações diferentes: em 2004, em sua primeira versão, como participante da prática; em 2009, 2011 e 2012 (módulo II – experimental), como observadora, todos em Campinas-SP. O curso "O Corpo como Fronteira", com duração de dez dias, quatro horas por dia, tem como objetivo primeiro investigar um corpo, que está, para além das classificações, localizado num lugar entre: não é dança, nem performance, nem teatro, mas algo que possa ser contaminado por todas essas sub-áreas das artes da cena. Deseja-se, assim, potencializar as qualidades pré-existentes de cada singularidade e criar fissuras nessas representações mais confortáveis (lugar conhecido de cada um), explorando novos territórios. Do dia 12 a 16 de março de 2012 realizamos, também no LUME, um *workshop* exclusivo para a equipe do Projeto Temático, das 6h às 9h da manhã, com a condução de Renato Ferracini e contribuições de Flávio Rabelo e Ana Clara Amaral (ambos doutorandos do grupo). Neste *workshop* a intenção era trabalhar praticamente as questões que vinham sendo debatidas no decorrer dos dois primeiros anos de pesquisa, para entender no corpo de cada um, como se evidenciavam as problemáticas que estávamos pensando teoricamente. Além disso, a importância fundamental era ter uma experiência prática em comum, para termos exemplos de exercícios e sensações aos quais poderíamos nos referir em nossas discussões. O fato de ter sido com início às 6h da manhã também interferiu nesse processo, pois trabalhamos com um estado corporal não usual, o qual pôde intensificar, de certa forma, as sensações e percepções provocadas no curso. Desse processo foi escrito um diário de campo individual e também foi realizada uma discussão posterior coletiva sobre a experiência do curso.

visa primeiramente um aquecimento sensível (por diferentes qualidades de movimento e ação) para depois alcançar um estágio que poderíamos chamar de “dança livre”.

No curso, as metáforas de trabalho utilizadas por Renato Ferracini, provocam os alunos a adentrar lugares desconhecidos de suas próprias potencialidades expressivas, ao mesmo tempo em que podem, também, provocar, ir ao limite de repertórios corporais conhecidos ou de mais domínio pelo atador. Não é nunca um em detrimento do outro, não se propõe explorar novas possibilidades para que se abandone o repertório corporal existente. Contudo, se deseja ampliar, problematizar, radicalizar, investigar espaços-limite, tempos-limite, pesos-limite.

Iremos, agora, olhar de perto para algumas metáforas de trabalho utilizadas no curso, verificando suas possíveis propriedades e características, a fim de investigar sua potência. Lembremos, como já mencionamos em capítulos anteriores, que tão importante quanto o registro das palavras e imagens empregadas, é a compreensão de que elas podem parecer ter algum sentido banal ou ingênuo, quando lidas somente no papel, já que só adquirem mesmo sua real dimensão na própria prática. Isso significa que o estado (psicofísico) de quem provoca o trabalho, influencia de modo significativo o modo como se pronunciam essas metáforas, algo também invisível, permeado por forças determinantes na qualidade do encontro. É primordial, por isso, considerar essa observação na leitura das discussões que se seguem.

Depois de exercícios fortemente repetitivos de fortalecimento dos músculos, nos quais os corpos são colocados diante de seus limites e resistência, inicia-se uma investigação de movimentos circulares, inicialmente de olhos fechados. O que nomeei de aquecimento sensível se dá pela pesquisa de diversos movimentos de oitos e infinitos com o corpo. Oito no quadril, para frente, para trás, para os lados, nas diagonais, infinitos desenhados pelo corpo, pequenos e grandes, além de ondulações na coluna. Os movimentos de oitos e infinitos parecem auxiliar os alunos, por um lado, a internalizar e tomar contato com seu íntimo e, por outro, a externalizar, na ação, por meio de indicações concretas:

Ao mesmo tempo que estou completamente em mim eu tenho que estar completamente fora pra não bater no outro. Como é, estar dentro e fora ao mesmo tempo? Sente as costas, o que tem nas costas? O que tem atrás de mim, o que tem na minha frente? Mas continuem dançando. Dancem dentro, sintam fora. (*Trecho da provocação de Renato Ferracini, anotações minhas, fevereiro de 2011, Lume Teatro*).

Importante ressaltar também, nesse momento, um dispositivo, recurso-estímulo fundamental utilizado nesse *workshop*: a música. Nessa parte do curso, diariamente, já quando se inicia esse aquecimento sensível, coloca-se 'músicas de atravessamento': ou seja, músicas, "escolhidas a dedo", que provocam diferentes estados e, inevitavelmente, interferem no trabalho. Desde o início do *workshop* deixa-se claro que, em relação à música, deve-se atuar de forma livre – porém concreta -, podendo afirmá-la, negá-la, ignorá-la, compor com ela. O ritmo, a melodia, a pulsação, ou seja, a sugestão sonora, invade os corpos de forma

enfática e impulsiona os alunos a lidarem com esse elemento, criando uma atmosfera na qual podem se pesquisar, brincar, se vasculhar.

Não é a música que faz você dançar, mas é você que faz a música existir. (*Indicação de Renato Ferracini para o exercício individual de uma aluna. Teatro de Tábuas, 2009. Minhas anotações*).

A partir do momento em que os corpos estão imersos nessa atmosfera, aquecidos, alongados, fortalecidos e abertos ao espaço do afetar-se, são sugeridas diferentes qualidades de energia para se experimentar: tensão; leveza; grande; pequeno; fora; dentro. Qualidades essas, aparentemente opostas, que são primeiramente experimentadas no corpo como um todo, passando depois a se localizar somente em certas partes de forma isolada (abdômen, braços etc.):

Fica livre pra experimentar coisas que acontecerem, de repente isso pode levar você pra outro lugar. Faça disso um fluxo, tensiona e distensiona, que vai levar você pra um lugar que você não conhece. Ou fica no vazio. O vazio tenso e o vazio suave. Tensiona uma parte só, deixa uma parte tensa, uma parte não tensa. Brinca com essas coisas, são só duas, mas tanta coisa pra brincar. Pega um fio e vai. Continua, agora cada vez que eu tensiono eu deixo um pouco de relaxamento e cada vez que eu relaxo deixo um pouco de tensão. Deixa rabo de tensão e rabo de relaxamento. (*Trecho da provocação de Renato Ferracini, anotações minhas, fevereiro de 2011, Lume Teatro*).



*Renato Ferracini e alunos. Curso "O Corpo como Fronteira".  
Lume Teatro, 2011. Fonte: Lume Teatro*

É importante que se investigue a fundo cada uma dessas qualidades, explorando graus de intensidade e formas de movimento diversas. Chega-se então no estágio do que podemos nomear de indicações paradoxais: “deixa rabo de tensão e rabo de relaxamento”. Esta talvez seja uma experimentação bem singular, na qual não existe um método a se seguir nem um modelo a ser copiado, nem uma solução a qual se chega: eis, portanto, o porquê da grande riqueza e potencialidade desses paradoxos.

Pede-se aos alunos que dancem de maneira livre, porém que experimentem a tensão dentro e uma leveza fora. Ou uma tensão no centro do corpo e uma leveza na periferia. Ou muito pequeno fora e muito grande dentro.

Vejam os alunos no qual os alunos estavam de olhos fechados, *soltos pelo espaço*, seguindo as indicações de Renato Ferracini:

Dancem dentro, sintam fora. (...) Cada vez mais dentro e cada vez mais fora. As duas coisas não são incompatíveis. (...) Lembra que o espaço é uma vértebra do seu corpo. Vocês só estão sem a vértebra do olho, mas tudo é uma coluna só. (...) Agora de olho fechado, muito pequenininho vou dançar essa música pra fora, mesmo que de olho fechado, sintam a sala toda. Olho fechado, mas não é porque estou de olho fechado que não estou pra fora. (...) Continua, agora completamente escondido. Sendo que à medida que eu quiser e puder, eu vou abrindo o olho. Mas dançando lá dentro, sai pelo olho. (*Trecho da provocação de Renato Ferracini, anotações minhas, fevereiro de 2011, Lume Teatro*).

As metáforas de trabalho que podemos observar acima, apresentam, quase todas, paradoxos sugeridos aos alunos. Um paradoxo não tem solução e busca, sobretudo, fugir dos dualismos – ou forte ou fraco – para experimentar uma equação corporal aparentemente contraditória – forte e fraco. Ou também dentro e fora; denso e suave. Por não terem referências de modelos pré-existentes, corretos da solução prática dessas equações paradoxais, os alunos são impulsionados a criar, fissurar possibilidades, saírem do campo do raciocínio lógico e aderirem a um pensamento do corpo.

O paradoxo - o e – pode levar a uma sensação corpórea de confusão, de não controle. Dançar densidade E suavidade ao mesmo tempo pode reconstruir uma possível consciência plástico-corpórea do que seja racionalmente densidade ou suavidade. O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade em sua própria fronteira-pele. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção. É assim que a consciência se plastifica no corpo. Força, portanto, a consciência a literalmente, tomar corpo,

transformando uma possível consciência do corpo em “corpo da consciência”. (FERRACINI, 2013:98).

Aqui, Renato Ferracini utiliza a expressão de José Gil (2004), "corpo da consciência", que, segundo o filósofo, seria um "segundo regime" da consciência do corpo, onde o corpo seria impregnado de consciência, com uma "dupla transformação do corpo sensível":

a) torna-se capaz de captar as "sensações invisíveis" ou pequenas percepções (para empregar os termos de Leibniz) dos outros corpos. (...) Também aqui se trata de uma questão de escala: o corpo-consciência está presente, desde sempre, no corpo comum ou corpo empírico, mas adormecido ou enterrado pelas funções macrosensoriais deste último.

b) a segunda transformação diz respeito à relação consciência-inconsciente. O corpo-consciência, hipersensível, pode entrar imediatamente em contacto-osmose com os outros corpos. Digamos que se abre aos outros corpos, conectando-se com os *movimentos do seu inconsciente*. A osmose ou a comunicação realiza-se entre dois ou mais inconscientes. (GIL, 2004).

O paradoxo é de tal maneira insolúvel em uma síntese de consciência, que passa a ser resolvível somente pela experimentação prática. Relembremos e tenhamos em mente o pensamento potente que volta a ecoar, de Suely Rolnik (2011:65): “Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”. Em outro texto da mesma autora, sobre o trabalho dos objetos relacionais da artista plástica Lygia Clark, Rolnik comenta sobre os efeitos sensoriais do contato de pessoas do público com a obra. Em determinado momento, Rolnik discute o que nomeia de "habitar o paradoxo" entre diferentes escalas de sensorialidade:

É a tensão deste paradoxo entre micro e macrosensorialidade que dá o impulso à potência criadora. Mas, para que esta aconteça, é preciso habitar este paradoxo, ou seja, viver simultaneamente as duas escalas do sensível. (ROLINK, 2005).

Podemos notar, nas palavras de Suely Rolnik que, "habitar o paradoxo", não é um hábito comum e, que talvez até por isso mesmo, revele um movimento potente. A filosofia e tradição oriental têm o paradoxo como base fundamental de pensamento, este, aliás, com ligação indissociável da prática, o que é menos frequente nas filosofias e modos de vida ocidentais (Moore, 1978; Greiner, 2005)<sup>42</sup>.

Mas não é por acaso que uma estratégia muito sagaz seja aqui indispensável para ativar a dinâmica do paradoxo entre os dois regimes do sensível, liberando assim esta energia necessária para a potência criadora. É que o corpo vibrátil é habitado por fantasmas que o assombram. Como sob o efeito de uma possessão, estes tendem a dominar a relação com o mundo, interceptando a autonomia da potência poética (a qual depende, como vimos, de uma disposição de entrar em sintonia e sincronia em relação às duas escalas da sensorialidade ao mesmo tempo).

---

<sup>42</sup> "Como explica o filósofo japonês Yasuo Yuasa, no Japão e na China parte-se da suposição de que a relação corpo-mente muda através do treinamento do corpo, o que se processa pela cultura (shugyô) e a formação (keikô) propriamente dita. É apenas depois de adotar este ponto de partida experiencial que se pode perguntar qual é a relação entre corpo e mente. Ou seja, este debate nunca pode ser restrito a uma especulação exclusivamente teórica. Ele se origina em uma experiência prática, vivida (taiken) que implica num continuum mente-corpo em um sujeito e em seus trâmites com o ambiente. A teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza durante a ação (...) No Ocidente, à primeira vista, parece ter sido o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmund Husserl (1859-1938) que disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratavam de aspectos opostos. Merleau-Ponty, que também foi bastante lido por alguns filósofos japoneses, já havia percebido que para compreender este fluxo era necessário um estudo detalhado da corporeidade do conhecimento, da cognição e da experiência vivida. Assim, a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos". (Greiner, 2005: 22-23).

Para liberar esta potência é preciso portanto exorcizá-los. (*Idem*, 2005).

O corpo vibrátil (corpo-subjétil; corpo-em-arte; corpo-em-vida) do qual fala Rolnik, adquire uma intensidade em sua expressão, ao habitar, ao mesmo tempo, diferentes níveis de sensorialidades (micro e macro), exorcizando, assim, parâmetros automatizados de ser, estar e sentir. Já o que José Gil (2004) nomeia de "corpo comum" ou "corpo empírico", nos remete ao *corpo sobrevivente* de Peter Pál Pelbart (2007-a, 2007-b). Corpos, que nas palavras de José Gil, estão adormecidos, ou enterrados, ou ainda, segundo Suely Rolnik (2005), "habitado por fantasmas que os assombram".

Acreditamos, com base em experiências práticas de trabalho que, na medida em que pressionamos esses corpos de sobrevida em direção ao desconhecido, ao limite, às fronteiras, aos abismos, há uma chance de intensificá-los, ou "vibrá-los" em sua máxima potência (sempre na sua capacidade de afetar e ser afetado). A vivência "na carne" de indicações paradoxais, desestruturam aquilo que estava sedimentado e confortável, possibilitando assim a criação de espaços outros, vazios, criações de realidade. Assim:

Descobre igualmente que pode habitar este âmbito paradoxal situado entre micro e macrosensorialidade, sem sucumbir necessariamente às turbulências desta zona fronteira, nem à desorientação e à crise que delas resultam. Ele descobre, enfim, que habitar este âmbito paradoxal muda a perspectiva a partir da qual se percebe a si mesmo e percebe o outro, transformando de uma só tacada o modo como esta relação é vivida. (*Idem*, 2005).

No caso, Suely Rolnik discorre sobre a ação do público ao entrar em contato com a obra de Lygia Clark. Mas em nossa discussão sobre as práticas de criação nas artes cênicas, suas palavras "caem como uma luva". A perspectiva alterada de percepção de si e do outro, o estado entre micro e macrosensorialidade, podem ser ambos outras formas de expor aquilo que vínhamos conversando sobre as micropercepções. Para que isso possa acontecer, um dos possíveis caminhos é um trabalho mais sutil das energias, movimentos e percepções.

Observamos que o paradoxo, quando presente em metáforas de trabalho e vivenciado nas experimentações corpóreas, pode ser um dispositivo capaz de pressionar – ou não – estados de organicidade, percepções redimensionadas, contato com o micro. Estejamos atentos: tudo depende de um corpo aberto, poroso, disponível. Vejamos, rapidamente, algumas das definições que o "Dicionário Houaiss" nos diz sobre o *paradoxo* e se elas podem nos auxiliar na compreensão e fricção de saberes:

**Paradoxo:** 1 proposição ou opinião contrária à comum (...) 2 aparentemente falta de nexos ou lógica; contradição (...) 3 FIL pensamento, proposição ou argumento que contraria os princípios básicos e gerais que costumam orientar o pensamento humano, ou desafia a opinião consabida, a crença ordinária e compartilhada pela maioria. (...) 3.2 FIL no sentido existencial, presente em autores como Pascal (1623-1662) ou Kierkegaard (1813-1855), argumento chocante e inusitado por refletir o absurdo em que está imersa a existência humana. (HOUAISS e VILLAR, 2001).

Notamos, a partir da própria definição de paradoxo, o quanto existe potência em habitá-lo, pressioná-lo, indicar ações paradoxais como um caminho para linhas de fuga. Isso porque o ordinário, o compartilhado pela maioria, a opinião consabida não nos satisfaz, o corpo precisa de mais, precisa ir além, precisa se desafiar em busca de sentir-se vivo com intensidade e, no caso, das artes cênicas, comungar isso com o público. Precisa criar outras formas de existência.

É curioso observar que "o absurdo em que está imersa a existência humana" é paradoxal por natureza. Tentamos na vida – e conseqüentemente na construção do corpo na arte – estabilizar, fixar, ou determinar aquilo que é imponderável e sempre será, independentemente de nossos temores de morte. Assim, a aceitação de paradoxos, ou, no nosso caso da sala de trabalho, a disponibilidade para vivenciá-los em nossos corpos, representa também um aceite do absurdo da realidade, que não fornece respostas, a vibração está justamente no *entre*.

Essas metáforas de trabalho paradoxais, propõem um trilho, trabalhado muitas vezes como oposição de duas ou mais qualidades de energia concomitantemente. Experimentar oposições, ao mesmo tempo, em diferentes partes do corpo e com diferentes intensidades, parece ser um dispositivo possível para criação de vida na performance, como comenta também Julia Varley (2010), atriz do *Odin Teatret*:

Desenvolver as oposições me ajudou a dar vida cênica a meus atos. Pensar em oposições me ensinou a encontrar princípios cênicos equivalentes à lógica da vida cotidiana. O corpo que vive em oposições me preparou para pensar de modo paradoxal e criativo. Sinto prazer ao enfrentar problemas que me dão a oportunidade de encontrar soluções que me surpreendem. (VARLEY, 2010:65).

Outra forma de indicação recorrente nesse *workshop*, parece afirmar também uma liberdade criadora, pois sugere que *nada é errado*. A expressão “tudo o que vocês fizerem estará certo” é repetida muitas e muitas vezes por Renato Ferracini durante o curso. Observei que os alunos, acostumados normalmente a seguir um modelo, seja ele real ou imaginado, de repente se deparam, como novidade, com essas condições de criação em liberdade, e são, dessa forma, pressionados a gerar, em ação física, algo possivelmente singular e vivo. É notável que eles, ao se encontrarem então em tentativa constante de algo que os ecoe, num processo contínuo e de risco eminente, acabam por criar ações e movimentos orgânicos. Vejamos outro exemplo: em um momento do curso, os alunos experimentavam dois estados bem diferentes em exercícios precisos: o Samurai e a Gueixa<sup>43</sup>, como indicava Renato Ferracini:

---

<sup>43</sup> A descrição minuciosa desses exercícios (Samurai, Gueixa e Dança dos Ventos), trazidos originalmente por Carlos Simioni (ator-pesquisador do LUME) de um grupo de estudos do qual participa chamado “Ponte dos Ventos” (coordenado por Iben Nagel Rasmussen do *Odin Theatret*, Dinamarca), pode ser encontrada no livro de Renato Ferracini “A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator”, de onde selecionei alguns trechos: “Samurai – (...) Trabalha a energia do guerreiro. Possui uma posição-base e três passos de deslocamento espacial. A posição básica consiste em estar com a base aberta, joelhos flexionados apontando para fora, coluna ereta apoiada na bacia. Os braços, ou estão livres, ou seguram um bastão, que posteriormente servirá para ações de ataques e defesas. A partir dessa posição básica, o samurai desloca-se pelo espaço utilizando três passos formalizados. (...) O Samurai trabalha, principalmente, com a questão da

Se um é reto, o outro é curvo, se um é rocha o outro é água, se um é preciso, o outro não tem ponto final, se um é direto, o outro é indireto. (*Trecho da indicação de Renato Ferracini, anotações minhas do curso de 2012*).

Depois de transitar um pouco entre as duas qualidades de energia – Gueixa e Samurai – opostas e complementares, cada uma no seu estado “puro”, os alunos estavam experimentando a Gueixa, quando Renato Ferracini começou a fazer, em alto volume, a respiração da Dança dos Ventos (ternária: expira em um tempo e inspira em dois), e todos o acompanharam.

Uma qualidade passou a ser contaminada pela outra, "como peste". Nesse caso, já não havia mais um desenho preciso, um lugar exato e previamente imaginado onde se chegaria. Agora, essa proposta “híbrida” e ausente de modelo certo ou errado, se tornou um vazio fértil para ser preenchido livremente com as diferentes qualidades de energia singulares que ali estavam:

---

força, do bloco e da energia *ánimus* que nos descreve Barba, conseguida por meio da precisão e do estar centrado, o estar *em si*". (Ferracini, 2001, 174-175). "Geixa – (...) A gueixa trabalha a energia oposta à do samurai, a energia *ánima*. Ao contrário do samurai, não possui nenhuma regra formal. O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo somente da imagem que a figura mítica de uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar em seu corpo a fluidez de uma energia muito suave. (...) Ao contrário do samurai, que trabalha em bloco e com o peso, a gueixa trabalha a manipulação e a dinamização da energia por meio da segmentação do corpo". (Ferracini, 2001: 176-177). Verificar, também, como complemento ao entendimento dos exercícios da Gueixa e do Samurai, o trecho intitulado "Animus-Anima", escrito por Eugenio Barba (1995) no livro "A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral". "Dança dos ventos – (...) consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece a um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de *enraizar* no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário e, posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como numa espécie de vôo, nos dois primeiros tempos do ritmo". (Ferracini, 2001: 171).

A Dança dos Ventos tem muito mais de Gueixa do que se possa imaginar. Deixa entrar vento nessa Gueixa. Isso, cada um cria o seu. Deixa o vento entrar. Não se preocupe em fazer a Dança dos Ventos, mas deixa entrar vento na Gueixa. Abre espaço pra ventar. E pra abrir espaço pra ventar tem que ter buraco. Se não, não venta. (*Minhas anotações, trecho da provocação de Renato Ferracini em workshop, 2011*).

A Dança dos Ventos já havia sido experimentada em outro dia do *workshop*, porém, antes parecia um pouco mais “formal”, já que por ser novidade para os alunos, estes tentavam acompanhar o tempo, o desenho, o ritmo, o pulso, e ocupavam sua mente-corpo com esta pré-ocupação e objetivo: acertar. Já nesse segundo momento, a indicação da mistura de dois trilhos diferentes, aparentemente incompatíveis na sua relação formal – Gueixa e Dança dos Ventos – possibilitou uma abertura para criação, uma porosidade para o desconhecido.

A metáfora de trabalho - “deixa entrar vento na Gueixa” - causou nos corpos uma mudança qualitativa de estado; as ações e movimentos ganharam fluxo e vida. O que antes parecia morto (ou mecânico), por quererem simplesmente acertar, de repente ganhou vida, organicidade, presença, por não se *preocuparem* com o erro (ou acerto) e *criarem* com as imagens sugeridas.

Vejamos um exemplo de outro caso, no processo criativo do espetáculo "Bom Retiro 958 metros"<sup>44</sup> do Teatro da Vertigem. No ensaio de uma das cenas,

---

<sup>44</sup> No final de fevereiro e início de março de 2012, permaneci, durante uma semana, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, acompanhando os ensaios do espetáculo “Bom Retiro 958 Metros”. O local é um teatro desativado, totalmente decadente e destruído, além de espaços como a entrada do teatro, a rua e a calçada. Os ensaios eram das 19h às 23h, diariamente. Quase não havia uma

dentro de uma caçamba na rua, já com o texto dramático escrito e decorado pelas duas atrizes, o diretor Antonio Araújo pede para que façam e refaçam a cena e enquanto isso vai dando algumas indicações:

Como se qualquer coisa que pudesse ameaçar esse estado de felicidade, vocês sufocam isso. (...) Uma coisa de salvar essa sensação de bem estar... Um movimento de reafirmar. (...) Sente o desconforto pra bater a dúvida. Vai pra essa sensação do corpo. *(trecho de indicação de Antonio Araújo para uma das atrizes em ensaio, maio de 2012, minhas anotações).*



Cena da caçamba. "Bom Retiro 958 metros". Teatro da Vertigem. Foto: Julio Pantoja

preparação física antes do início, com excessão de alguns dias exercícios de Gurdjieff, conduzidos pelo assistente de direção, Mauricio Perussi. A minha presença ali pareceu não incomodar ninguém e me senti à vontade andando atrás do diretor Antônio Araújo e da co-diretora Eliana Monteiro, com meu caderno de campo e computador, anotando rapidamente todas as indicações que eles pronunciavam para os atores. A equipe do processo colaborativo, presente diariamente, trabalhava concomitantemente aos ensaios: então, de um lado estava o *designer* de luz; de outro, as cenógrafas e diretoras de arte; de outro, o dramaturgo; de outro, o criador do som; de outro, um grupo de atores ensaiando com o diretor; de outro, atores isolados ensaiando sozinhos ou com indicações de assistente. O ambiente era de uma ebulição criativa na qual não existia nenhum minuto não preenchido por muito trabalho. Como citado no primeiro capítulo, realizei também uma entrevista com Antônio Araújo, em 2012. A leitura dos livros "A Gênese da Vertigem", também de Antônio Araújo, que reflete sobre a criação do primeiro espetáculo do grupo, "O Paraíso Perdido"; e a reflexão de Silvia Fernandes sobre o Teatro da Vertigem, no livro "Teatralidades Contemporâneas", serviram como complementação das observações de campo.

As imagens na condução de Araújo sugerem as sensações e estados d'alma que podem estar presentes nesse momento nas figuras em cena. Auxiliam na construção das intenções e dos subtextos. Nessa forma de provocação, aos poucos as figuras e a cena foram ganhando presença, pelo constante refazer unido ao estímulo que ajudou na criação dos sentidos daquela cena. Antonio Araújo não propôs *um* modo de fazer, *um* modelo, mas estados a serem buscados. As atrizes lentamente se apropriaram da estrutura e foram compondo a vida daquelas figuras na experimentação dos diversos fluxos e forças invisíveis que compõem a situação dramática.

As metáforas de trabalho presentes nesse exemplo, por mais abstratas que possam parecer, impulsionam a ação e criam um trilho por onde se pode caminhar livremente. Não há, assim como nas metáforas de trabalho de Renato Ferracini, uma indicação de “faça assim”, como um guia do “certo” para a cena, mas provocações que sugerem estados e liberam a forma. Assim, notamos a construção de corpos abertos e porosos e a cena vai, aos poucos, ganhando vida. Nesse caso, o texto dramático funciona também como uma estrutura sobre a qual podem-se experimentar variações micro ou macroscópicas.

Trata-se de um contexto muito diferente da sala de trabalho do Lume, assim como do ensaio de um espetáculo, distante de processos de formação. Porém, podemos notar que há semelhanças quando o que se busca são as *forças*, não as *formas*. As formas, em ambos os casos, os desenhos, o ângulo do

olhar ou o movimento dos braços, podem ser inúmeros, desde que se recriem as forças que as animam.

No caso do curso "O Corpo como Fronteira", a união dessas duas vertentes – ‘tudo está certo’ e ‘paradoxo’ – nas metáforas de trabalho apresentadas por Renato Ferracini, cria um ambiente de investigação notadamente novo para os alunos que frequentaram o curso, como podemos ver nos comentários: “ficou muito forte ter experienciado essa porosidade no corpo, de um jeito diferente, que eu nunca tinha experimentado”; ou: “ultrapassei uma barreira no curso, acho que ninguém nunca me viu como vocês me viram. Como vou seguir trabalhando com o que achei em mim?”<sup>45</sup>

No módulo do mesmo curso, de 2011, teve também uma parte teórica complementar de dois dias, depois de uma semana de vivências e experimentações práticas. A discussão teórica foi uma mescla entre o compartilhar da experiência vivida, com o apontamento de alguns conceitos trabalhados por Renato Ferracini, como: virtual (Pierre Lévy, 1996); formas de força; pequenas percepções; ver e olhar (José Gil 2005); rizoma (Deleuze e Guattari, 1995); corpo vibrátil (Suely Rolnik, 2005), entre outros. O interessante nesse trabalho híbrido e, nessa ordem – a teoria após a prática –, foi verificar o quanto os conceitos complexos, em maioria da filosofia, apresentados por Renato Ferracini, foram

---

<sup>45</sup> Anotações minhas do curso "O Corpo como Fronteira" em 2011, no final, em uma roda de conversa.

facilmente assimilados pelos alunos devido à experiência vivenciada nos corpos durante uma semana.

Nota-se uma busca de pensar *com* a prática, ou seja, os conceitos aparecem para tensionar, friccionar, aumentar de alguma forma a potência do que foi experimentado por meio da ampliação de sentidos, da sugestão de outros questionamentos que podem - até - lançar os corpos novamente na prática já em outras dimensões<sup>46</sup>. A pesquisa é infinita. A busca é incessante. Mais do que fornecer respostas, talvez essa forma de *workshop* possa melhorar as perguntas, aprofundá-las, pressioná-las cada vez mais em direção à criação. Assim observei, nos olhos curiosos dos alunos, tomando contato com um universo de expressões e conceitos que os deixaram ainda mais inquietos. E a inquietude é fundamental para o movimento, o deslocamento, o desequilíbrio que causa o caminhar, a busca e o afinco da busca.

---

<sup>46</sup> Esse modo de iniciativa não é frequente no campo das artes cênicas e representa, ao meu ver, um grande avanço nos métodos de formação. Tendo vivenciado uma graduação em Artes Cênicas na Unicamp (1998-2001), lembro-me que uma das maiores dificuldades compartilhada entre nós, alunos, era a de unir os diversos aprendizados das disciplinas específicas, fragmentadas, isoladas umas das outras. Assim, tínhamos dificuldade em como "aplicar" as aulas de voz, expressão corporal, história do teatro ocidental, como exemplo, nas montagens e exercícios cênicos que realizávamos. Era como se fossem espaços destacados, momentos de verticalização em uma *parte* específica do fazer – ou do pensar – que não contaminava, de forma potente, o *todo*. É evidente que a responsabilidade parcial dessa junção entre as áreas é do aluno, é do investigador, que adquire repertório e amplia suas possibilidades de afetar e ser afetado em experiências práticas, que podem influenciar no momento da atuação propriamente dita. Mas, por outro lado, seria interessante pensar no planejamento de cursos de formação nos quais os professores poderiam ter mais diálogo, as disciplinas pudessem se cruzar e a teoria e a prática não fossem distantes uma da outra. Observo que nas manifestações tradicionais, por exemplo, o aprendizado não é compartimentado, se adquire conhecimento pela experimentação integral das "habilidades" executadas (como canto, dança, interpretação, declamação de versos, improvisação etc). Talvez fosse o caso de repensarmos, sempre, o modo de transmissão de saberes, suas vantagens e consequências para o aprendiz. No caso do curso "O Corpo como Fronteira" vejo uma possibilidade concreta de fruição dos diferentes saberes, teórico/prático, dança/teatro, que aponta (e resulta) em potência de vida, pela integração de áreas do conhecimento.

Quando observei os cursos de Renato Ferracini, registrei as indicações, metáforas de trabalho, assim como comentários de alunos e observações pessoais minhas. Nesse caso, os comentários acima foram em uma roda final, no último dia de curso, quando, pela primeira vez, foram colocadas as sensações e reflexões que se passaram na duração dos outros dias. Nos *workshops* do Lume Teatro, é comum que os comentários, avaliações, sensações e dúvidas não sejam compartilhados durante o curso, principalmente fora da sala de trabalho. Propõe-se o hábito de anotar em diário de campo o que se passou no dia e que nada das vivências seja trocado fora daquele espaço, para que, no fim, após o processo se concluir, seja compartilhado aquilo que se deseja falar sobre.

Dessa forma, os atores do Lume Teatro provocam uma imersão naquela experiência, sem que explicações e significados possam ser expostos ou questionados antes dos alunos vivenciarem, no corpo, o processo de uma forma integral e não fragmentada. Observo que assim, muitas das sensações e dúvidas que aparecem nos primeiros dias, acabam se resolvendo na própria prática ao longo do curso. É frequente, portanto, que alguns incômodos que aparecem, inicialmente, sejam frutos de resistências – à entrega, ao cansaço, ao desconhecido, às relações, ao diferente, ao não inteligível.

Assim, faz parte desse "salto ao abismo no território do fazer", o desprendimento de amarras (às vezes inconscientes) e o passar pelo desconforto e por estados de limite para se chegar, se construir, ou se permitir um estado potente, uma linha de fuga, um território outro. Às vezes, por exemplo, um estado

vivo aparece justamente naquele momento exato em que o aluno desiste. Ele pára de lutar – pelo acerto, pela segurança, por seus pés no chão. Nesse momento exato algo acontece.

A graça está quando vem do nada, de um lugar vazio, que nunca é vazio, mas metaforicamente. De repente de tanto não, não, não, ela diz “vou desistir”. Quando ela desiste a coisa começa. (*Anotações minhas de um comentário de Renato Ferracini, no curso de 2011, após um improviso individual de uma das alunas*)<sup>47</sup>.

O procedimento de não comentar sobre o curso no durante e só no fim, acaba favorecendo o tempo – no sentido de quanto é necessário para se gerar, coletivamente, um espaço de confiança onde a experiência no presente e o aceite do vazio (como o desconhecido), possam impregnar os corpos e as relações, quebrando barreiras e constituindo novas/outras realidades possíveis.

---

<sup>47</sup> "Um dos trabalhos-exercício dado em um *workshop* chamado Corpo como Fronteira ministrado há alguns anos no LUME é o que segue: primeiro um ator-dançarino-performador (que a partir de agora chamaremos somente de ator apenas porque é a menor das palavras) dança sozinho e livre perante seus companheiros de *workshop*. Quem escolhe a música e o tempo da “dança livre” é o orientador do trabalho. Depois de alguns minutos em que todos observam esse ator em dança, o orientador finaliza a música e o ator pára, ouve o comentário dos colegas e depois inicia novamente sua dança e – auxiliado pelo o orientador – busca ampliar suas possibilidades expressivas e corpóreas a partir dos comentários e críticas dos colegas. (...) O objetivo prático desse trabalho é desconstruir, reconstruir e gerar outros territórios de experimentação que se sobrepõem, justapõem e se dobram uns sobre os outros e que podem, nesse movimento tectônico, gerar e abrir potências de campos de experiência no plano singular e coletivo". (*In "Uma Experiência de Cartografia Territorial do Corpo em Arte". Ferracini et al, 2014, no prelo – Revista Urdimento*).

## **Corte para a voz de Manoel de Barros:**

Fez-se um silêncio branco... E, aquele  
Que não morou nunca em seus próprios abismos  
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas  
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto  
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.  
(BARROS, 2010: 82).

Silêncio...

Um profundo inspirar... Expirar...

- tic tac -

Voltemos:

O curso “O Corpo como Fronteira”, ministrado por Renato Ferracini, apresenta caminhos possíveis, palpáveis, para se ingressar em um terreno e, ao mesmo tempo, se desvincular ou reinventar outros, já antigos ou enrijecidos. A partir de uma tentativa de alterar as percepções e entrar em contato com forças localizadas no espaço entre consciente e inconsciente, acredita-se poder experimentar estados diferenciados em função de uma abertura para a

micropercepção. No momento em que conseguimos agir com um pensamento do corpo, deixando-o pensar por si, a partir da própria experimentação, podemos criar estados de organicidade, como afirma Thomas Richards:

O gato não possui uma mente *discursiva* que bloqueia a reação orgânica imediata, que atua como obstáculo. A organicidade também pode estar no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que não está fazendo seu próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensando rápido e dizendo a ele o que fazer e de que forma. Essa interferência quase sempre provoca um modo de se mover que é quebrado e *staccato*. No entanto, se você observa um gato, pode ver que todos os seus movimentos são fluidos e conectados, mesmo os mais rápidos. Para que um homem alcance essa organicidade, sua mente também deve aprender o modo correto de ser passiva, ou aprender a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo (RICHARDS, 2012:73).

Deixar o corpo pensar por si é a possibilidade de um caminho não retilíneo e nem de fácil repetição-atualização, quando se fixa uma sequência de ações, por exemplo. No caso do *workshop* “O Corpo como Fronteira”, representa uma trajetória ainda desconhecida que está sendo pesquisada e que não gera nem pretende gerar um método ou uma forma única para se alcançar esses estados. As metáforas de trabalho utilizadas no curso pretendem ser detonadoras desse processo, como dispositivos. É visível o quanto elas atuam e modificam a qualidade das ações, movimentos e estados dos alunos.

Novamente, leitor, devemos sempre atentar para não criarmos uma dualidade ou polaridade entre mente e corpo. Deixar o corpo pensar por si mesmo, deve significar uma integração entre mente/corpo e

consciente/inconsciente e não a eliminação da mente e do consciente. O problema, muitas vezes, é quando os dois caminham separados, em diferentes velocidades, ocasionando, na maioria das vezes, o comando do corpo pela mente. Lembro-me quando fui aluna do primeiro curso "O Corpo como Fronteira" em 2004, quando vivenciei alguns momentos de plenitude ao sentir meu corpo dançando sozinho, como se "eu" não participasse na organização daquela dança, como se os movimentos, ações, gestos, pausas, impulsos, ritmos, se criassem organicamente, em fluxo, por uma genuína necessidade. Não havia espaço para auto-crítica.

No entanto, no mesmo curso, em outro momento, me sentia incomodada ao observar meu pensamento dirigindo os movimentos, a sensação não era tão plena, era como se eu me sentisse dividida. Em um intervalo, perguntei ao Renato Ferracini sobre o *fazer* e o *deixar* o corpo ir, ele dizia: "não sente e faz, mas faz sentindo". Aquilo ficava ecoando em mim e no final do *workshop* foi a primeira vez que tive o *insight*, após anos de angústia e desejo de um "apagar da mente total, deixar a cabeça de lado", de que o problema não estava na mente, mas na divisão.

Às vezes me via fazendo os movimentos, e outras eles vinham organicamente, naturalmente. E eu ficava brigando com isso. Agora, depois do curso, penso que a chave está na junção das duas coisas: o fazer e o não fazer andam juntos! Nós somos seres racionais, é impossível parar de pensar. É junção do corpo e mente, é um só ser no espaço, não tem essa divisão. Então é desencanar e ir! (*Anotações minhas em diário de trabalho, fevereiro de 2004, após o curso "Corpo como Fronteira, como aluna*).



♪ Pense e dance

Pense

Pense e dance<sup>48</sup> ♪

---

<sup>48</sup> Música "Pense e Dance", Barão Vermelho.

Existe um mito que corre nas salas de trabalho de preparação do ator, em laboratórios teatrais e treinamentos, de que devemos parar de pensar. "Não pense" ou "para de pensar" é uma das metáforas de trabalho mais comuns entre diversos coletivos e cursos. Devemos, no entanto, compreender que na língua da prática, a provocação de não pensar, funciona para desestabilizar algo que possa estar querendo se manter estável, no comando ou no controle da experiência. Então, a indicação instantânea nesse momento de "não pense", atua diretamente em corpos que podem estar escassos de fluidez, por exemplo.

Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para criar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro. (FABIÃO, 2010. Grifos da autora).

Se, para a vida cotidiana, a figura acima pode representar uma quebra do conforto e do hábito, sugerindo o movimento e a ação, para o trabalho do ator, como vemos nas palavras de Eleonora Fabião, o que pode ocorrer, às vezes, é justamente o contrário, um excesso de "fazer". O ator é aquele que age, mas, com isso, como já discutimos no primeiro capítulo sobre a queda, é preciso dar um passo atrás e respirar, receber – ao mesmo tempo. Eu ajo ao mesmo tempo em que algo me age, eu provoço ao mesmo tempo em que algo me provoca, eu afeto e sou afetado pela própria ação de afetar e ser afetada. Esse é o paradoxo.

Entretanto quando o pensar vira inimigo, como se pudesse ser eliminado, entramos em um território perigoso. Assim, qualquer provocação que pressione os corpos nesse sentido deve ser entendida, mais uma vez, como uma proposta paradoxal, pois ao não nos sentirmos divididos, habitamos o território *entre* o consciente e o inconsciente, o sentir e o agir. Não podemos, em experimentação ou mesmo em cena diante do público, esperar sentir para em seguida agir. Não podemos também, por outro lado, agir sem consciência. É curioso, todavia, que em momentos vivos, orgânicos, conseguimos observar, ao mesmo tempo em que realizamos, cada micro-movimento, cada respiração, cada parte de nosso corpo.

É interessante, para essa discussão, o termo utilizado por Grotowski, "consciência orgânica" que, como o próprio nome sugere, coloca fim ao mito mencionado, ao unir, em uma mesma expressão, a consciência e a organicidade, justamente a junção de mente/corpo, consciente/inconsciente.

É preciso 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 frente ao outro inteiramente, com todo o seu ser. (GROTOWSKI, *apud* MOTTA LIMA, 2012: 242).

A consciência orgânica, ao contrário da introspecção, permitiria o acesso a esse 'si mesmo' todo, a esse 'si mesmo' não conduzido nem manipulado - e portanto, restrito - pelo intelecto. O próprio intelecto passava a fazer parte - e era, portanto, reinventado - a partir e através da consciência orgânica. (MOTTA LIMA, 2012: 250).

## **Corte – descrição de cena: espetáculo "A Porta"**

No espetáculo "A Porta", da Cia. Troada, no qual atuo como atriz, há uma cena em que estou com uma das máscaras, da secretária, junto à outro ator, Beto Souza, com a máscara de Gregor. Esse tipo de máscara que utilizamos<sup>49</sup> (inteira, sem fala, humana e caricatural), ao contrário das de *commedia dell'arte* – que pedem ao corpo uma amplitude muito grande dos gestos e uma alta velocidade nas ações e reações –, precisa de um tempo um pouco mais lento, de movimentos mais sutis e menores, detalhes precisos, pausas maiores.

Nessa cena, realizamos uma brincadeira com a situação da espera em um suposto escritório de advocacia – tudo, porém, faz parte de um roteiro *nonsense* e absurdo inspirado no livro "Sonhos" de Kafka (2008). A secretária entrega para Gregor uma senha, com o número 30. Começa a apertar a campainha de mesa, enquanto uma voz *em off* diz lentamente "número 1"... "número 2"... "número 3" etc. Mas, na sala, o único a esperar é Gregor e, por isso, ele vai ficando furioso. A secretária, divertindo-se com a situação bizarra, aperta cada vez mais lentamente a campainha. Até que, em um determinado momento, vai escorregando para cima, em espiral, o seu dedo indicador na campainha de um modo provocativo e realmente muito lento, deixando Gregor ainda mais impaciente.

---

<sup>49</sup> Link para ter uma ideia das máscaras do espetáculo:

<http://www.youtube.com/watch?v=mjF7iRBVREc>

Esta cena é cômica e provoca risos, constrangimentos e desconfortos no público. Talvez porque se identifiquem com momentos absurdos assim na vida real. Cada vez que atuo nesse momento, é um jogo entre a tensão de Gregor me olhando e os espectadores, conectados de uma maneira muito entregue, talvez curiosos a que ponto o roteiro levará a situação. Assim, há um grande prazer nessa brincadeira. O *timing* do riso funciona quando, microscopicamente, meu dedo desliza em um certo ritmo, percebendo cada reação também microscópica no corpo de Gregor, paralisado, me olhando, ao mesmo tempo em que o toque da campainha e a triangulação para o público e para Gregor, quebre o ritmo anterior.



Apesar de requerer uma precisão em detalhes, esse ritmo, esse *timing*, nunca pode ser ensaiado, previsto, comandado. Ele é fruto do presente, do jogo. E para que o jogo aconteça é necessário estar entregue, em fluxo. Mas o interessante, para nossa discussão, é que justamente nesse momento, consigo observar, ao mesmo tempo em que faço, paradoxalmente, cada micro-movimento, cada micro-reação (do meu parceiro e do público), percebendo as diferenças, o tempo.

Ao mesmo tempo em que meu corpo está entregue ao jogo e não "atrasado" por um pensamento, existe algo, que podemos nomear de consciente, que está presente e não controla, mas observa *o que e como* ocorre. Então, quando *acontece* a brincadeira, não há dúvida, há comunhão entre todos os participantes do jogo. Quando *não acontece*, sinto, claramente, que a mente, momentaneamente, se ocupou de algo "antes" ou "depois" - não estando ali, me dividiu. Carlos Simioni comenta uma sensação parecida ao descrever o que pensa/sente durante a apresentação do espetáculo "Cravo Lírio e Rosa":

“Ai, que legal aqui! Ai, que gostoso!” ou então “ah, acertei o tempo! ah, acertei o tempo! errei aqui, demorei aqui.”. É um diálogo interno muito grande, o tempo todo. (*Entrevista concedida por Carlos Simioni, 2013*).

Para que possamos desenvolver melhor a ideia das sensações e percepções descritas acima, relembremos um conceito extremamente potente citado no primeiro capítulo, de Eleonora Fabião (2010), o *presente do presente*:

O fluxo abre uma dimensão temporal: o *presente do presente*. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perder-se nos arredores do instante – na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente – faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente. (FABIÃO, 2010).

Eleonora Fabião vincula a presença do ator à capacidade de atenção que faz com que o fluxo possa ocorrer e, então, habitar o que nomeia de presente do presente. Desse modo, podemos também relacionar essa atenção à observação de si mesmo, como uma autoconsciência de cada micro instante, porém não à frente, nem atrás da ação, mas ao mesmo tempo. Habitar o presente do presente seria vivenciar o paradoxo de fazer e deixar-se fazer, ativo e receptivo, nunca numa relação de causa-efeito, mas uma retro-alimentação contínua dos componentes e forças que permeiam o estado cênico.

Certo, voltemos ao curso.

Vejamos um outro e último exemplo. No *workshop* "O Corpo como Fronteira", como já explicado em nota, há um exercício individual no qual uma pessoa está no espaço, todos os outros sentados observando. Renato Ferracini coloca uma música e essa pessoa faz o que quiser diante dos outros: pode dançar, ficar parada, falar, realizar ações físicas, movimentos, fechar os olhos, deitar. Em seguida, os outros alunos comentam o que viram e o que gostariam de ver para potencializar aquela expressão, aquele corpo.

Renato Ferracini busca identificar se existe algum "clichê" corporal, algum vício, alguma trava e, em seguida, propõe uma ação por meio de metáforas de trabalho, com a mesma música novamente, para que se chegue ao limite, ou além dele, se quebre barreiras, se vasculhe territórios outros ou linhas de fuga. "Cada um é um corpo singular porque nos organizamos de uma certa forma. Mas tem uma potência de desestruturação nele mesmo. Isso interessa".<sup>50</sup> Uma das alunas realizou sua "dança" individual (como chamávamos) e, em seguida, os comentários dos colegas afirmaram que havia um certo controle excessivo de sua movimentação:

- Você é muito inteligente com o corpo. Poderia perder a cabeça. Gostaria de ver você dançando com a gente. Porque seu corpo sabe o caminho de se organizar.
- Conseguiu trabalhar bem o tronco, ondulação, mas não explodia.
- Um contraponto – não ter medo do feio, do desequilíbrio.
- É lindo você dançando. O que tem atrás disso? Tá muito perfeito. Continua as coisas, não abandona.
- É pra dançar a música? Às vezes um pouco premeditado algumas coisas. Mas então pode ser.
- As qualidades de movimento são muito confortáveis. Não tem desafio.

*(Anotações minhas, curso de 2009, Teatro de Tábuas).*

De fato, a aluna apresentava um domínio de seu corpo, do espaço, do ritmo, porém, sentíamos, como espectadores e testemunhas da sua dança, que

---

<sup>50</sup> Trecho de indicação de Renato Ferracini, curso de 2011, Lume Teatro. Minhas anotações.

faltava "algo". O que era? Alguns diziam para "perder a cabeça", outros para experimentar o desequilíbrio, o feio, outros para não premeditar. Esse exercício demanda um despojamento muito grande e, por isso, os clichês se evidenciam rapidamente, quase todos os alunos tentam se agarrar ao que se sentem seguros – às vezes a técnica de *balé*, às vezes o circo, às vezes riem de si mesmos, outras deixam "vazar" o tremor e o temor daquele momento por meio de lágrimas e tensão corporal e outros, ainda, "atiram para todo o lado", como uma grande explosão sem controle, porém, sem aproveitamento dos detalhes, das sutilezas dos movimentos.

O intuito é justamente colocar rapidamente um holofote naquilo que pode estar confortável, enrijecido ou ausente de vida em cada um dos corpos, para buscar intensificá-los, criar possibilidades outras de experimentação, que variam de acordo com cada singularidade: uns precisam explodir, outros tensionar, outros suavizar, outros ir ao limite daquilo que apresentaram, outros simplesmente parar e olhar nos olhos. No caso do exemplo acima, Renato Ferracini pediu para a aluna deitar e começou a lhe dar indicações:

Deita. Tensione toda a musculatura. Osso, pescoço, perna, até o limite. De repente solta tudo, numa respiração profunda. Deixa a gente ouvir sua respiração. De novo, sem intervalo. Vai subindo devagar, agora quando soltar, fica na "forma". Cada vez mais. Sua ação é tensão/relaxamento. Vai ficando em pé, fazendo isso. Mais, mais, mais... Cada vez mais rápido. Cada vez mais denso, cada vez maior. Vai acelerando. [Música]. Vai brincando com isso. Deixa descer pra perna. Agora joga pra gente. Joga pra coluna. É novo, é uma sensação forte... Agora dança do jeito que você quiser, como você tava fazendo antes. Fica parada. Respira, que a gente tá junto contigo, você não tá sozinha. Vem andando pra frente. Só olha pra gente. Respira. Agora fecha o olho e ouve a música.

Deixa a música tomar conta em cima dessa sensação. Manda pra coluna. Joga pra coluna. Faz o espaço ser uma vértebra sua, da sua sensação. Pequeno, devagar. Vai transformando essa sensação em espaço. (*Trecho da provocação de Renato Ferracini, curso de 2011, Teatro de Tábuas. Minhas anotações*).

Após a aluna concluir a dança, comentou: "Uma coisa é um movimento bonito. Outra coisa é uma ação bonita".<sup>51</sup> Lembremos que a diferença entre movimento e ação, entre outras coisas, é a intenção (Richards 2012: 87). Aquilo que, em uma primeira experimentação, foi observado como excesso de controle e domínio sobre os movimentos, mesmo que houvesse beleza, foi modificado, com o auxílio das metáforas de trabalho, em uma ação mais presente, intensa e potente.

O excesso de "querer fazer" ou "demonstrar o domínio sobre os movimentos", que aparecia como clichê em um primeiro momento, ao se acalmar, se concentrar, pôde estar mais "presente no presente" e afetar/ser-afetada por aquilo que realizava e se deixava receber, ao mesmo tempo. O movimento bonito se tornou uma ação bonita ao focar a atenção em ações simples como "tensão e relaxamento", depois, deixar essa ação contaminar o corpo todo, até que a música entrasse, fechar os olhos e então pudesse dançar livremente, momento contrabalanceado com pausas e ações simples como o caminhar e olhar para o público.

---

<sup>51</sup> Trecho de comentário de Renato, curso de 2011, Teatro de Tábuas. Minhas anotações.

Para finalizar essa seção sobre a potência dos paradoxos, poderemos nos recordar, prezado leitor, de que uma das chaves para a eterna busca de presença, seja habitar o espaço *entre*. Ao nos livrarmos, psicofisicamente da necessidade de respostas, explicações ou pensamentos dualistas que nos aprisionam, inclusive, em experimentações práticas, poderemos saltar ainda mais no abismo e absurdo que é a criação artística, sem limites, sem regras, sem certo ou errado. Metáforas de trabalho paradoxais que atuem nesse sentido, a favor de territórios desconhecidos e intensidade de vida, serão sempre bem vindas.

### 3.2 Por uma atenção distraída

♪ *Que eu me organizando posso desorganizar*  
*Que eu desorganizando posso me organizar*<sup>52</sup> ♪

Um dos fatos que observei, ao vivenciar acontecimentos para essa pesquisa, foi o uso de metáforas de trabalho que buscavam provocar uma qualidade de atenção diferenciada para os exercícios ou cenas. A atenção, apesar de exigir concentração e rigor do ator, necessita, ao mesmo tempo, que o "elástico não esteja esticado demais", que o foco não seja excessivo, que a seriedade e o empenho com o ato não sufoquem o fluxo, o espaço incerto, inacabado,

---

<sup>52</sup> Música "Da Lama ao Caos", Chico Science e Nação Zumbi.

impreciso. Sim, leitor, sei o que deve estar pensando, assim como eu estou: você tem razão, trata-se de outro paradoxo.

### **Corte para breve pergunta:**

Será então, que, no fundo, a pergunta é sempre a mesma, que persiste, perseguida pela mesma resposta (que nada mais é do que a dobra-desdobramento-da-pergunta), com múltiplas facetas? Ou será que meu olhar é que seleciona e capta sempre aspectos de uma mesma questão que me persegue ou que persigo? Dizem que pessoas percorrem suas vidas em busca de responder uma mesma pergunta, em diferentes momentos, de diferentes formas. Talvez, esteja me dando conta, prezado e paciente leitor, que minha angústia e, paradoxalmente, a provocação para potencializá-la, esteja relacionada justamente com o que estamos discutindo desde o início: o imponderável, o indizível, o entre. Junto com esse trio, o elemento que tenta nos amarrar: o medo da morte, do fracasso, do vazio, a tentação que temos de nos agarrar à segurança e ao conforto, a tentativa vã de estabilidade e de equilíbrio. Sim, *aceitemos*, sejamos felizes com nossa condição de errante, de viajantes sem rumo pré-determinado, de corpos frágeis e por isso vivos. Faço minhas as perguntas de Peter Pál Pelbart (2007-b):

Como então preservar a capacidade de ser afetado, senão através de uma permeabilidade, uma passividade, até mesmo uma fraqueza? Mas como ter a força de estar à altura de sua fraqueza, ao invés de permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força? (PELBART, 2007-b: 30).

Prezado companheiro ou companheira de estrada: aceitemos, pois, que o que nos resta é brincar com nossa patética necessidade de estabilidade. Assumamos nossa impermanência. Lembremos que a morte, como disse Eduardo Viveiros de Castro (2009), paradoxalmente, "é uma espécie de condição de possibilidade do acontecimento". Meus Guardas do Cerceamento começam a me incomodar novamente. Mas não se preocupe, leitor, essa brincadeira é séria.

A arte é sempre profundamente relacionada com a vida e a morte, a alma e o corpo. Algumas vezes é impossível ao pensamento lógico compreender isso. A arte tenta desvendar o mistério de viver e morrer. (Kazuo Ohno)<sup>53</sup>.

No nosso caso, na prática das artes cênicas, o corpo é o território potencial no qual temos a possibilidade de problematizar e explorar ainda mais as questões não-dimensionáveis expostas acima, dos paradoxos que nos assombram e ao mesmo tempo nos mobilizam e instigam a criação, como vida/morte, força/fraqueza, equilíbrio/desequilíbrio e tantos outros. Façamos então do nosso corpo, um território de experimentação da vida/arte, espaço de recomposição e reagenciamentos das forças que nos atravessam. É sempre hora de reinventar tudo, desde que seja direcionado para nos tornar mais permeáveis na capacidade de afetar e ser afetado, na potência dos encontros.

A vida e o corpo são, no fundo, uma mesma coisa. Mas para que assim seja, é preciso descobrir o corpo dentro de sua própria força de gênese, porque o corpo é esse lugar existencial e ainda por

---

<sup>53</sup> Em entrevista para Irion Nolasco, *Revista Nicolau*. Disponível em [http://grupotempo.com.br/tex\\_kazuo.html](http://grupotempo.com.br/tex_kazuo.html)

cima político, no qual se empilham, se encolhem, se dobram, todas as determinações da vida. É o campo de batalha onde se cruzam as forças visíveis e invisíveis, a vida e a morte e onde se encadeiam as redes, os poderes, os tráficos. (UNO, 2007: 51).

Kuniichi Uno (2007) diz sobre uma força de gênese própria a cada um, em referência à luta de Artaud (1999) por um renascimento do próprio corpo, auto-gerado, uma recriação constante e reorganização do que nasceu, biologicamente, de uma determinada maneira, inserido, é claro, em contextos sociais, históricos, culturais e políticos específicos. É por reconhecer as forças que atuam mesmo contra nossa vontade, que faz-se a necessidade de resistir, como re-existência, re-concepção do próprio corpo com autonomia. Nesse sentido, a arte adquire uma potência de recriação das formas de existir e, é por isso, leitor, que continuamos nossa conversa.

Nessa discussão, a maneira como nos colocamos diante e inseridos em nossa prática é imprescindível para compreendermos a possibilidade da criação de abertura para o afeto em nossos corpos. Para conversarmos um pouco sobre a qualidade da atenção que mencionei acima, seria interessante relatar alguns detalhes da experiência e convivência com a *Familie Flöz*, pois, acredito que, às vezes, as entrelinhas – aquilo que não é exatamente preparado para atuar como elemento formativo – acabam contribuindo também de forma significativa para uma ampliação ou redimensionamento do olhar sobre o próprio fazer/atuar.

O *workshop VI Flöz Akademie*, como já apresentado anteriormente, foi realizado em um mosteiro na Toscana (Itália), no qual todos os participantes

(alunos) e integrantes do grupo (professores) permaneceram por 15 dias em intensa convivência<sup>54</sup>. Dois dos integrantes do grupo, Hajo Schüler e Michael Vogel, diretor da *Flöz*, foram meus professores, o primeiro durante o período de manhã e o segundo à tarde.

A primeira situação que me chamou a atenção, foi o fato das famílias dos atores do grupo estarem o tempo todo ao nosso lado, em convívio contínuo, antes, durante e após o trabalho, havendo, assim, um trânsito espontâneo das crianças durante as aulas. A naturalidade com que os atores/professores lidam com a presença e ausência das crianças, cria um ambiente de descontração, muito diferente das situações mais rígidas com as quais havia me deparado em *workshops* ou em trabalho de outros grupos no Brasil. As crianças entram na sala, assistem, às vezes entram no meio de cenas e chegaram, inclusive, a preparar uma oficina de dança *breake* após o almoço para os interessados.

Após essa experiência pude entender que a descontração e ambiente familiar que permeou todo o *workshop*, apenas refletia um dos aspectos

---

<sup>54</sup> Trinta alunos, além dos professores (integrantes da *Famille Flöz* e seus familiares), se hospedaram no mosteiro de 900 anos, que não era utilizado há 600 anos desde que os monges deixaram o local. Lá, tivemos uma intensa convivência (24 de junho a 07 de julho de 2012), onde, além do curso que participávamos no dia inteiro, dormíamos e comíamos juntos e assim compartilhamos uma experiência memorável de 15 dias. Tínhamos uma rotina pré-estabelecida e que era seguida diariamente: das 6h30 às 8h00 da manhã, para os interessados, aula de yoga (da qual participei); das 8h às 9h, café-da-manhã; das 9h às 13h, todo o grupo junto para aulas de dança, preparação corporal, jogos e trabalho com máscara neutra (conduzido pelo ator Hajo Schüler); das 13h30 às 14h30, almoço; das 14h30 às 16h, pausa; das 16h00 às 19h30 o grupo se dividia em 3 coletivos de 10 integrantes cada: o primeiro trabalhava confecção de máscaras; o segundo, performance com máscaras; e o terceiro, desenvolvimento de personagens e cenas com máscaras. Eu participei do terceiro, com o ator e diretor da *Famille Flöz*, Michael Vogel. Além de realizar entrevistas com Michael Vogel e Hajo Schüler, pude registrar em diário de campo e em vídeo, diversos trechos de indicações de exercícios e direção de cenas.

significativos do trabalho da *Familie Flöz*: o prazer, a brincadeira, a entrega, a vontade e o gosto pelo que fazem. Esse aspecto do prazer, que guia os direcionamentos dos *workshops* do grupo, como também de seus processos criativos, é elemento fundamental para que continuem ou não realizando determinado exercício, improvisado ou não e se (re)alimentem desses movimentos.

Um dos exercícios realizados no *workshop*, por exemplo, é baseado na ação de criar jogos, brincadeiras. Os alunos são separados em pequenos grupos de cinco ou seis pessoas. A partir daí, cada núcleo precisa criar uma brincadeira com regras claras, para que o público possa entender, desde que seja divertida para se jogar e para se assistir. Essa é uma forma utilizada inclusive para a criação de cenas de espetáculo da companhia. Assim como qualquer peça de teatro não deixa de ser um jogo, uma brincadeira, um faz-de-conta, a ideia é estar sempre em busca desse estado, que muitas vezes se perde pela seriedade que permeia os trabalhos, como demonstra Hajo Schüler:

A coisa ideal seria que você pudesse fazer acontecer tudo em jogos, eu acredito. Então, que você não pare de brincar, isso seria o ideal. Que você nunca dissesse 'ok, agora eu vou fazer um exercício sério'. Isso é o que eu adoro no jeito de XXX\* [*\*nome não compreendido na transcrição*] por exemplo, quando ele faz todo o treinamento com figurinos, sabe? Você se sente tão estúpido de fazer esse exercício e é exatamente para isso que ele é feito. Porque o único valor desse exercício é quando você o experimenta, e você não o leva como um exercício sério, de algum modo, sabe? Porque nenhum exercício é sério, porque o exercício é o modo como você o realiza, é a **qualidade de percepção, do prazer que você tem**, ou **da relação entre você e o exercício**. Então é isso que tem que ser treinado, de algum modo, não o exercício, ele não tem valor algum. Quando você aceita isso, eu acho, ele começa a ficar interessante, porque não importa, no fim. Então, não há certo ou errado, não existe uma verdade que você tenta alcançar. (...) É

de um jeito subversivo (...), é um pouco anarquista, não tem sentido algum, porque é só um jogo. E isso é o teatro também, é algo parecido, é um jogo de convenção, você brinca, todos sabem que em um determinado momento o teatro acaba e você vai para fora em sua vida real. (...) E é importante para nos lembrar, eu acho, que nós estamos brincando, que nós não levamos tão a sério.<sup>55</sup> (*Trecho de entrevista concedida em julho de 2012 por Hajo Schüler. Grifos meus*).

Vemos nas palavras de Hajo Schüler que a descontração, ou a brincadeira, não tira a responsabilidade ou o rigor com o qual se joga. Toda brincadeira é séria, mesmo as infantis, no sentido de que são vivenciadas com inteireza. Podemos notar nas crianças, quando brincam, que nenhuma parte delas está de fora, não estão divididas nem entre corpo/mente, nem entre passado/presente/futuro. Crianças são mestres em viver o *presente do presente*. E quando crescemos, o *presente do presente*, que era naturalmente vivenciado na infância, se torna uma busca e desafio diário, não só quando estamos na prática de trabalho, mas a qualquer momento.

---

<sup>55</sup> Tradução minha: *For me, the ideal thing would be to make all in games. So, to invent so many games that nearly everything that you lean, or to, I don't know, to techniques that you have a common language in a way, you know? The ideal thing would be that you can everything make happen in games, I think. So, that you don't stop play, this would be the ideal. That you never go 'ok, now I do a serious exercise'. This is what I adore in the way XXX, for example, when he makes the whole training in costume, you know? You feel so stupid to make this exercise and this is exactly what it's for. Because the only value of this exercise is when you experience it, and you don't take as a serious exercise in a way, you know? Because no exercise is serious, because it's the way you do it, it's the quality of awareness, of fun that you have, or the relationship between you and the exercise it's the exercise. So, this is that has to be trained in a way, not the exercise, has no value, it has no value. When you accept this, I think, it becomes interesting, because it doesn't matter in the end. So, there is no right or wrong, there is not the truth that you try to achieve (...) (...) it's kind of subversive. (...) it's a little bit anarchy, have non-sense in it, so, because it's just a game. And this is theatre also, it's something like this, it's a convention of game, you play, everybody knows that, one moment this theatre it's over and you go out in real life. So, and this is the same when you play. And it's important to remind us, I think, that we are playing, that we don't take this too serious.*

Façamos um teste: você, agora, nesse exato momento, está inteiramente comigo, em nosso diálogo? Ou uma parte sua está no que aconteceu antes? Ou no que vai acontecer depois? Seus pensamentos estão divididos? E seu corpo, está empenhado na leitura? Pois é, não é fácil. Nada melhor do que sempre nos fazermos essas perguntas, o *presente do presente* não é um estado garantido, mas com um treino diário pode ficar cada vez mais natural. Que tipo de treino? Bem, isso depende. Cabe a você, cabe a mim, cabe a cada um, saber aquilo que nos impede e nos impulsiona, nos motiva, nos pressiona a estar no aqui-agora. Enfim, dizíamos que a brincadeira pode ser um dispositivo interessante.

Talvez aquilo que Hajo Schüler queira dizer, seja que existe uma característica no *brincar*, que seria importante não abrimos mão, pois determina a "qualidade de percepção, do prazer que você tem, ou da relação entre você e o exercício". É comum que, o fato de levarmos muito a sério nosso trabalho, como atores, professores, ou diretores, acabe, às vezes, ocultando ou não priorizando o prazer irrestrito, constitutivo e inerente ao jogo. Devemos, é claro, levar nosso trabalho a sério, porém, paradoxalmente, temos que lembrar, sempre, que trabalhamos com algo que não é sério. O teatro será sempre faz-de-conta, realidade inventada, brincadeira, jogo.

Faz parte do processo de ensaio, treinamento e da criação de espetáculo, o burilar, o empenho nos detalhes, o aprimoramento, necessários também à arte da cena, às vezes nem sempre tão prazerosos. A intenção dessas palavras não é idealizar o fazer teatral, mas cuidar para que um excesso de seriedade não

consiga escurecer o prazer de se estar ali. Aqui. *Comprometimento* talvez seja um termo mais adequado para o envolvimento com aquilo que se faz. Esse comprometimento não pode estar pela metade, ou em parte. Mas a seriedade, ela existe na mesma medida em que a criança coloca a capa vermelha amarrada no pescoço e leva a sério sua mutação: "sou um super-herói". Ninguém vai questioná-la na sua mais séria-brincadeira.

No brincar, o indivíduo, o espaço e possíveis objetos da brincadeira saem da esfera exclusivamente utilitária, e esta situação inclui diferentes graus de subjetividade. O mundo interno das crianças emprega parâmetros de uma realidade percebida por ela, que não coincidem necessariamente com as leis que governam a materialidade do objeto externo. Os efeitos externos são atenuados e o objeto revela uma vitalidade mais profunda por seu calor subjetivo, pela interação imaginativa e corporal entre a criança e o objeto. Nesse justo momento há um relaxamento das defesas conscientes e se dão passos para experiências subjetivas que se encontram em níveis mais profundos, dissolvendo as divisões entre o que está dentro e o que está fora, comunicando a experiência do ser. O brincar opera nesta unidade subjetiva. O brincar, entendido como atitude do corpo e da mente, determina uma conduta pensante. (PEREIRA, 2002).

Apesar de estar discutindo o universo lúdico infantil, as palavras acima de Péo (Maria Amélia Pereira<sup>56</sup>) – grande estudiosa e praticante do brincar e das

---

<sup>56</sup> Péo foi minha professora no curso "A Arte do Brincante para Educadores", no Instituto Brincante, em São Paulo (2003). A partir dela conheci a "Casa Redonda", espaço criado há 30 anos por Péo, onde ela desenvolve, na prática, o livre brincar com crianças de 2 a 6 anos. Verificar o livro lançado em 2013, pela editora Livre Conteúdo e Cultura, "Casa Redonda: Uma experiência em educação". Verificar também a entrevista "Brincar é o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem", na "Revista Pátio Educação Infantil, Ano I. N°3", com Lydia Hortélio, outra pessoa com quem tive contato no Brincante e me abriu os olhos para a importância do brincar e da música da cultura tradicional infantil brasileira. Apesar de parecerem universos distantes – a sala de trabalho da preparação do ator e as brincadeiras na infância – o contato com algumas reflexões sobre o brincar da criança me ajudaram a pensar sobre esse estado de "atenção distraída", ou sobre a presença e inteireza que almejamos quando estamos em cena. Talvez, há mais proximidade entre

questões da infância – poderiam, também, ser aplicadas ao contexto da criação teatral. Quantas vezes nos deparamos com exercícios e improvisações ou com a manipulação de objetos de uma maneira inusitada, que desafiam as leis utilitárias, cenas que buscam justamente uma criação de outra realidade? Da mesma maneira como Péo observa nas crianças, no caso dos atores, quando realizam suas ações com plenitude e estão vivos no jogo teatral, as defesas se diluem, corpos se encontram em uma inteireza de "atenção distraída", na qual, como já dissemos antes, não há divisão.

A expressão "conduta pensante", como uma atitude do corpo e da mente, poderia também nos remeter, por que não, ao termo de Grotowski, "consciência orgânica". Por mais que as duas noções tratem de esferas distantes e distintas – a criança ao brincar e o adulto ao atuar – podemos verificar semelhanças que podem nos ajudar a problematizar a questão que vem sendo debatida até agora. Parece que o brincar, a brincadeira, o jogo, o despojamento, o assumir o risco e desafio ao ser participante, pode ser um aspecto chave para aquilo que nomeio de uma "atenção distraída".

A atenção é necessária, a todo momento, no realizar de um exercício corporal, na performance em uma cena, no improviso a dois ou no coletivo, na precisão dos detalhes já delineados (corporalmente, verbalmente, de tempo,

---

as duas esferas do que podemos imaginar, à primeira vista. Basta observar aberta e atentamente uma criança brincando, para nos darmos conta do quanto podemos aprender. O mundo todo ao nosso redor está nos dizendo e nos ensinando a cada momento, é uma questão de *abrir o corpo* para *olhar* (José Gil, 2004) e "dar língua para afetos que pedem passagem" (Suely Rolnik, 2011).

ritmo). Porém, a atenção a todos os componentes do jogo, não pode sofrer de uma rigidez – obstinada a fazer tudo certo – que possa acabar impedindo, paradoxalmente, o próprio jogo acontecer. Como afirma Virgínia Kastrup<sup>57</sup> (2010):

Informações, saberes e expectativas precisam ser deixados na porta de entrada, e o cartógrafo deve pautar-se sobretudo numa atenção sensível, para que possa, enfim, encontrar o que não conhecia, embora já estivesse ali, como virtualidade. (KASTRUP, 2010:48-49).

Para que o teatro aconteça, as regras precisam ser seguidas, mas, se o objetivo for exclusivamente seguir as regras, o teatro não acontece. É mais uma vez na invisibilidade, no espaço micro, na relação dos corpos, no espaço *entre*, que a vida pode acontecer em um exercício, cena, improviso ou espetáculo. De novo trata-se de uma disponibilidade para o imprevisto, um corpo aberto que permita a água brotar e correr. Um corpo que se permita o prazer de brincar e dançar com as forças que compõem o ato cênico, que desfrute da sua dimensão de precariedade.

Quando observei o processo criativo do Teatro da Vertigem, do espetáculo "Bom Retiro 958 metros", em 2012, notei um aspecto curioso da forma de direção de Antonio Araújo. Vale lembrar que a montagem da peça ocorreu em um teatro abandonado, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, local que, das 19h às 23h da noite, era povoado por baratas, morcegos, muita sujeira, cheiros desagradáveis

---

<sup>57</sup> Verificar o artigo da autora intitulado "O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo", no livro "Pistas do método da cartografia", organização de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóss (2010).

de lixo na porta de entrada, bem escuro, com pouca iluminação. Parte dos ensaios era também realizada nas ruas e nas calçadas povoadas por outros insetos, líquidos de origens duvidosas no chão etc. Podemos dizer que não era exatamente um lugar "acolhedor". Todos esses fatores, entretanto, eram também forças e geravam atravessamentos e afetos na composição das cenas, sendo determinantes na qualidade e particularidade da atmosfera criada no espetáculo final.

Enfim, em meio a esse ambiente, Antonio Araújo revelou uma faceta de pitadas de humor, que eu diria, "humor negro", em suas provocações. Creio que essa qualidade realizava um agenciamento interessante em meio ao território inóspito, trazia um clima de brincadeira, um tanto "perverso" em certo sentido, que parecia combinar com o contexto e, mais importante, mostrou funcionar, gerar potência de vida, encontros alegres apesar da "morbidez" e complexidade do entorno. Alguns exemplos de metáforas de trabalho durante o ensaio das cenas:

*[Para duas atrizes, dentro da caçamba de lixo]:* Pensei em trabalhar no início com animais, tipo barata! *[Ri muito...]*

*[Para uma das atrizes, sobre uma cena em que a personagem vive uma dúvida existencial ]:* O que fiz na minha vida até agora? Fiz tudo o que eu queria mesmo? Eu podia estar lá no Teatro Abril, tô aqui no Bom Retiro, fazendo essa pecinha... Você tá casada com o homem certo? Qualquer dúvida assim. *[Todos riem.]*

*[Para as atrizes que fazem manequins jogadas fora, quebradas, numa caçamba]:* Muita manequim pior por aí, a gente tá bem! Tanta gente com câncer. A gente tá bem.

*[Para outra atriz, que faz a "guia-fantasma" do teatro]:* A ideia é que você durma no teatro, de um dia para o outro, pra viver essa experiência do fantasma! *[E ri...]*.

[*Para um coro de atores*]: O musical da cracolândia deu um salto. Antes tava pior do que balé de final do ano de escola! [*Ri...*].

(*Anotações minhas das provocações de Antonio Araújo em diário de campo. Em colchete e itálico = observações minhas*).

Comentário de Antonio Araújo sobre sua forma de falar com os atores em ensaios ou após apresentações:

Eu fiz isso com um ator na semana passada, 'nossa, mas você está aqui no espetáculo? Achei que você não veio hoje, só seu corpinho veio'. Brincando, às vezes eu gosto de, eu não quero transformar isso numa (...) crise. Ele falou 'não, você acha?', eu falei 'acho, veio só seu corpinho. Será que dá pra vir inteiro amanhã? Não sei, se der seria bom, né?'. Aí a pessoa ri, acha 'tá bom, vamos ver'. (*Entrevista concedida por Antonio Araújo, 2012*).

Tó (Antonio Araújo), como é chamado e conhecido, com essas provocações, acaba instaurando um clima entre ironia e humor negro que causa, também, uma descontração no ambiente, gerando, como consequência, um certo "alívio" nos atores que, às vezes, acabam tensos no processo de criação, que é sempre lugar de crise. Os atores chegam para ensaiar já muito cansados do dia inteiro de trabalho, às vezes dando aulas ou trabalhando em outras áreas que não de teatro. A atmosfera do bairro do Bom Retiro e o teatro abandonado onde ensaiavam, somado ao fato do horário, pareciam contribuir para um desgaste. Porém, brincadeiras como essas, acima, do diretor, e a colaboração entre muitos criadores, de diferentes áreas (luz, som, figurino, cenário, dramaturgia etc.), ao mesmo tempo, construía, paradoxalmente, um espaço de ebulição criativa.

Isso causa já um outro estado, diferente, por exemplo, do contexto da montagem de "Os Bem Intencionados", no Lume Teatro, sempre começando de manhã cedo até à tarde, em um bairro de Barão Geraldo, com silêncio ao redor, árvores, ar puro etc. Grace Passô, ao dirigir o espetáculo do Lume, às vezes demonstrava, também, um humor "sarcástico":

A gente vai fazer a mesma coisa que a gente fez, os mesmos movimentos, partituras etc., a mesma improvisação. (...) Se alguém tiver o erro terrível de errar o movimento, improvisa. (Trecho de indicação de Grace Passô, 2012. Minhas anotações em diário de campo. Grifo meu.)

Voltando ao contexto do *workshop* da *Familie Flöz*: mosteiro no meio da Toscana, plantação de lavandas nos arredores, burrinhos pastando, árvores, ar puro, água de nascente...



Vista da Abazia di San Giusto – mosteiro em Toscana onde foi realizado o *workshop* da *Familie Flöz*. Foto: arquivo Flöz .

Outra atmosfera, com diferentes forças na composição dos agenciamentos e afetos. A instalação, nos primeiros momentos e dias, de um ambiente de brincadeira, fluido, divertido, diminuía a expectativa e ansiedade dos alunos e favorecia a entrega ao presente. O clima de jogo e não seriedade não se confundia, no entanto, com falta de responsabilidade, dedicação e rigor nos exercícios. Uma atmosfera diferente contagiou aquele espaço, um misto de comunidade, parceria, relações de confiança e muito prazer em cada momento.

Poderíamos supor que essa seria uma boa estratégia planejada para conquistar os alunos e, em seguida, partir para um trabalho diferente, no qual novamente notaríamos o ambiente competitivo e crítico que muitas vezes permeia *workshops*, causando bloqueios e evidenciando incapacidades. Mas não era o caso, pois, ao entrevistar os atores do grupo, vi que o prazer é um item valioso que guia escolhas dramatúrgicas e norteia o trabalho de um modo geral. Como demonstrei anteriormente, as cenas só são mantidas na criação de um espetáculo, por exemplo, se as pessoas que as realizam estão felizes com elas. Cenas são jogadas fora caso isso não aconteça, ou deixe de acontecer. Ou atores são substituídos, caso outro (da companhia), aceite atuar em uma parte que alguém não quer mais.

É um acordo básico, ninguém tem que fazer algo que não quer. E se ele não quer fazer ele pode dizer “Eu não quero mais fazer. Estou fora dessa cena. Eu não gosto dessa ideia”. E isso faz sempre algo novo, sempre abre uma nova porta, mas talvez cause prazer, ou torne o trabalho mais duro, o que também provoca prazer<sup>58</sup>. (*Entrevista concedida por Michael Vogel, julho de 2012*).

O olhar para os desafios como "novas portas que se abrem", como oportunidades para crescimento, demonstra ser um ato inteligente na criação artística. Já no primeiro dia de trabalho, os atores da companhia nos passaram aquilo que denominam de "princípios da *Familie Flöz*". Vou me permitir escrevê-los sem traduzi-los, na exata forma como escutei, pois creio que, nesse caso, as palavras em inglês podem revelar um sentido mais abrangente. Os princípios são os seguintes:

- *how to play*
- *how to enjoy our play*
- *developing scenes*
- *how to enjoy the rules*
- *how to play with rules*

(*Trecho de meu diário de campo, julho de 2012*).

A ideia era transmitir aos alunos os fundamentos de trabalho que regem o cotidiano do grupo, a maneira de se relacionar e resolver problemas. Nesse

---

<sup>58</sup> Tradução minha: *It's a basic agreement, nobody have to do something that he don't want to do. And if he don't want to do he can say "I don't want to do, anymore. I'm out on this scene. I don't like this idea". And this makes always a new, opens always a new door, but maybe makes pleasure, or maybe makes a hard work, what also makes pleasure.*

sentido, a ideia de uma convivência integral entre participantes e professores (nas aulas, no lazer, na alimentação, no tempo livre), ressoava como uma experiência complementar e, ao mesmo tempo, essencial ao que era desenvolvido nos exercícios. Sim, porque na invisibilidade e nas entrelinhas existem e, são trocadas, posturas e modos de ser, que influenciam diretamente o criar.

Podemos notar nos "princípios" acima que a palavra "*enjoy*" aparece duas vezes em cinco frases: no como desfrutar, ter prazer, apreciar, divertir-se, fruir – a peça, ou cena, exercício, jogo; e as regras. É curioso pensarmos que a palavra "*play*" pode significar tanto peça (de teatro), como jogar e brincar. Então, conseguimos observar como, de fato, o *prazer do fazer* e, a própria brincadeira, estão na base de pensamento e planejamento das práticas de trabalho. Não basta saber como atuar (*how to play*), mas, logo em seguida, como ter prazer em atuar (*how to enjoy our play*). Assim como não basta saber como jogar, ou improvisar com regras (*how to play with rules*), mas também como ter prazer com as regras (*how to enjoy the rules*).



*Início de treinamento no workshop da Familie Flöz, 2012.  
Ana Caldas e Daniela Victoria. Foto: arquivo Flöz.*

As provocações e metáforas de trabalho no *workshop* não nos ensinaram *como* ter prazer com as regras ou *como* ter prazer em atuar, pois isso é singular para cada um (a água ninguém pode fornecer). Mas, o fato de atentarem para isso a todo momento e, ao mesmo tempo, *criarem condições* para que o prazer de brincar, de jogar, pudesse acontecer, influenciava a construção de uma atmosfera descontraída favorável à diversão, mesmo que com regras claras.

Se pensarmos a arte do teatro, podemos imaginar uma encenação como a criação de um ambiente que pode potencializar o encontro. O que será gerado a partir desse encontro, é sempre uma questão de risco e experimentação. Nada se garante, mas poderíamos arriscar dizer, que as produções teatrais buscam criar

uma atmosfera para um encontro alegre, no sentido espinosiano<sup>59</sup>, encontro este que pode gerar, em última instância, potência de vida naqueles que o partilham.

Como podemos verificar de forma clara em Pélbart (2006):

Somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. (PELBART, 2006).

No *workshop* da *Familie Flöz*, os alunos eram todos atores profissionais, não era um grupo de iniciantes, então, talvez, esse era mais um motivo dos professores buscarem reduzir ao máximo uma cobrança por perfeição e por acertos. O que importava, de fato, era a viver a experiência, potencializar os encontros alegres. E, na maioria das vezes, quando a pre-ocupação abre espaço

---

<sup>59</sup> "Esse homem - enquanto grau de potência - enquanto capacidade de afetar e ser afetado - torna-se, hoje, um homem relacional. Ele não é uma essência universal maculada ou escondida, mas uma potência construtora presente, uma usina intensiva. Esse homem que busca potencializar de forma alegre e positiva suas relações. E alegre aqui deve ser entendido em sua forma-Spinoza: *alegria enquanto aumento de potência no encontro, aumento de grau de ação e paixão no encontro*. O homem é encontro, é busca de aumento de potência no encontro. É uma força de criação que busca o singular, a diferença e não o mesmo em uma suposta essência comum. Ou, ao menos, deveria trabalhar para isso. Se os corpos estão docilizados é porque o próprio corpo não compõe de forma alegre com seus encontros, forças e intensidades circundantes. Ele compõe, ao contrário, de forma triste com essas relações: um corpo dócil é um corpo impotente. Impotência e tristeza também no sentido-Spinoza de uma diminuição na potência de agir; um corpo que no encontro diminui sua potência de afetar e ser afetado". (Ferracini, 2013: 78-79. Grifo meu).

para a experiência, o inusitado pode acontecer: aquilo que sempre se espera e se deseja, ou seja: uma cena viva, inteira, presente.

Em um determinado exercício, que exigia regras e uma precisão corporal, Michael Vogel estava observando um dos alunos, que demonstrava alguma dificuldade em seguir a proposta e, ao mesmo tempo, estar vivo em cena. Nesse momento, Michael Vogel provocou-o a transgredir:

Sempre siga primeiro a inspiração/imaginação e não as regras de um exercício caso exista um conflito.<sup>60</sup> (*Trecho da provocação de Michael Vogel, 2012. Minhas anotações*).

O que isso significava? O aluno realizava o exercício, que de certa forma exigia uma destreza técnica – precisão de pontuação entre início, meio e fim do gesto; foco claro pelo olhar e com o nariz da máscara; tempo de triangulação; indicação de inspirar ao focar uma direção e expirar ao compartilhar com o público, entre outras coisas. Além da proposta do exercício, que era relativamente simples, sem requisitar improvisação na criação ou desenvolvimento de cena, nada era necessário ser feito. Por outro lado, dentro dessa simplicidade, tudo poderia acontecer, ou seja, o que Michael Vogel dizia em sua provocação era: quando algo te inspirar na imaginação e, para que o fluxo aconteça, precise acarretar na perda de bordas e limites no exercício, causando um conflito interno, transgrida! Subverta! Porque entre um exercício bem realizado somente em seus

---

<sup>60</sup> Tradução minha do diário de campo: *Always follow first the inspiration/imagination but the rules of the exercise if there is a conflict.*

aspectos formais, tecnicamente, ou um exercício subvertido nas regras, mas pulsante em fluxo de vida, melhor a segunda opção, sempre. Atentos: *não* estamos criando uma oposição entre técnica e vida, apenas abrindo a percepção para outras possibilidades, para além das regras.

É claro que se tratava de um experimento no decorrer de um curso de formação/aprimoramento e, se fosse o caso, por exemplo, de uma apresentação de espetáculo, a subversão e transgressão de limites no desenho dramaturgico poderia ser complicada, dependendo da linguagem ou estética do trabalho. Cada caso é um caso. Mas na nossa discussão sobre o território de preparação do ator – que é espaço reservado para erros, crises e experimentações – a provocação para transgredir regras, caso haja um conflito entre a formalidade e o fluxo de vida, parece ser um dispositivo potente. Talvez, a subversão em apresentação de espetáculo, possa, inclusive, acontecer no território micro, na invisibilidade. Se nos colocarmos novos desafios a cada vez que entramos em cena, invisíveis aos olhos, mas perceptíveis nas pequenas variações que podemos brincar dentro da estrutura, quem sabe assim possamos abrir espaço para outras potências de fluxo acontecerem?

Muitas vezes, na realização de exercícios, jogos, dinâmicas com regras fixas, acabamos nos atendo à fixidez das normas, esquecendo da possibilidade irrestrita para transgressão, desde que em direção à potência de vida e encontros alegres, de linhas de fuga. Quem saberá, se é justamente nesses momentos que algo inesperado pode acontecer, surgir, se criar? Ir sempre em direção ao limite,

além do limite, em busca de intensidade na criação e nas relações entre os corpos. Tiche Vianna e Esio Magalhães se cansavam de repetir, observando cenas, improvisações, ensaios: "Ou intensifica – ou transforma!".

Com a *Familie Flöz*, como se trata de um curso de atuação com máscaras, a sua utilização no rosto para o desenvolvimento da maior parte das cenas era recorrente. O uso de um objeto artificial sobre o rosto pode causar diferentes percepções em quem atua e quem assiste. Se, por um lado, pode criar uma sensação de aparente liberdade no atuante, por outro, o expõe de uma maneira ainda mais clara. Ao excluir as expressões faciais e a fala, com máscaras inteiras, o resto do corpo se evidencia, como se estivesse sob uma lupa<sup>61</sup>.

O ato de cobrir o rosto parece, ainda, auxiliar, às vezes, no processo das micropercepções. Observo, tanto em meu trabalho como no dos outros, o quanto

---

<sup>61</sup> Verificar, principalmente, o livro "O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral", de Jacques Lecoq (2010). Embora o tema da atuação com máscaras seja fascinante, não é o foco central dessa pesquisa, portanto, não irei verticalizar a sua especificidade, mas somente citar alguns elementos inerentes aos exercícios do curso, para que se compreenda o contexto. Aproveitando o fato de estar na Europa para fazer o *workshop* da *Familie Flöz*, participei, ainda em julho de 2012, em Paris, do "Stage Jeu et Masques", na *Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*, com duração de dez dias, com os professores Paola Rizza e Eric Nesci. O *workshop*, intensivo, das 9h às 18h, trabalhou com as máscaras neutras, larvárias, expressivas, da comédia humana e da *commedia dell'arte*; além da confecção de máscaras e preparação corporal, acrobacia, muita improvisação e jogos. Escrevi um diário de campo, no final de cada dia de aula, com a descrição minuciosa de todas as atividades realizadas. Curiosamente, nesse *workshop* não pude registrar em áudio, vídeo, ou mesmo realizar anotações durante as aulas. Os professores diziam que a exigência era estarmos inteiramente presentes sem dividir a atenção com nenhuma atividade, para guardarmos em nossa memória aquilo que realmente importasse das práticas. Por esse motivo, não utilizo na tese nenhuma indicação do *workshop* da escola *Lecoq*, embora o conhecimento adquirido faça parte inevitável das minhas elaborações sobre o trabalho com máscara, principalmente. O método de trabalho iniciado por Jacques Lecoq, no início do séc. XX, influenciou e continua influenciando muitas gerações por todo o mundo que trabalham com uma estética de teatro físico ou com máscaras, assim como a *Familie Flöz* e o meu próprio trabalho.

a autopercepção e a autoconsciência dos mínimos movimentos, se amplia com a utilização das máscaras. Sendo assim, há que se trabalhar, por um lado, com uma precisão muito desenhada e detalhada dos gestos e, por outro, com uma sutileza que caminha por uma linha tênue, que guia cada micro-impulso, cada micro-movimento, cada micro-gesto, cada micro-ação. A micropercepção é uma sensação que *pode* estar relacionada ao detalhe, mas não *somente* ou *necessariamente*.

Vamos ampliar a possibilidade de entendimento, desdobrando ainda mais o território potencial com o qual estamos trabalhando. Para isso, caro leitor, vejamos outro exemplo do curso “O Corpo como Fronteira”. Renato Ferracini trabalha um exercício em grupo que é de escuta do corpo coletivo: seguir a movimentação/ação do outro sem evidenciar quem começou a modificá-la. O desafio é deixar o corpo pensar por inteiro, não seguindo a movimentação com meus olhos do globo ocular, mas com meu corpo-olho, meu corpo-ouvido, meu corpo-poroso. Vejamos um trecho da proposição do exercício:

Fica numa rodinha. Aí eu vou começar um ritmo no movimento e vamos deixar que isso vá modificando, sendo que eu não posso impor, nem ser muito passivo. Não vou falar muito pra gente ver na prática. Juntos é um só. Vocês são um corpo só. Troca junto. Brinca junto, literalmente. É isso mesmo. Agora aos pouquinhos eu vou me soltando ao mesmo tempo que mantenho minha conexão com o grupo. Vai se soltando do outro ao mesmo tempo que me mantenho conectado. Entra nas pequenas diferenças. Sem se impor. Joga, brinca, sem impor. Pode ir se separando mais, brincando mais com o espaço. Isso. Não é imitar o outro é entrar no jogo que é proposto pelo grupo. E o outro é sempre diferente. Lembra de ir até o fim. Vai intensificando que a coisa muda. Não precisa ser exatamente igual, é a mesma ação mas não é cópia, não importa se está para o meu lado. Sempre fica ligado no todo.

É o mesmo território. Presta atenção em qualquer tipo de variação. Não impõe. Brinca que vai modificando. Se joga na brincadeira que a coisa vai. É igual brincar junto, eu não preciso fazer igual. Eu preciso brincar junto. Não é siga o mestre, é o jogo do grupo, não tem nenhum mestre nem nenhum vassalo. (*Trecho da provocação de Renato Ferracini em workshop, 2011. Minhas anotações*).

Vemos alguns pontos importantes no caso do corpo coletivo, que não deixam de ser os mesmos pontos trabalhados individualmente em outros momentos do curso, porém agora intensificados para que haja uma escuta conjunta. É muito evidente, observando de fora e ao realizar a prática desse exercício que, quando, mesmo sem querer, nos *atentamos demais*, a mente começa a se dissociar do resto do corpo e, então, cria-se um lapso de tempo, que mesmo sendo muito pequeno em sua duração, é suficiente para desconectar o coletivo, o todo, o entre.

A qualidade da atenção deve ser levemente, sutilmente, desatenta, descontraída, distraída. “*Distraídos, venceremos*”, já disse Leminski (2003: 167), ou “*a felicidade se acha é só em horinhas de descuido*”, diria um dos personagens de Guimarães Rosa (1967: 29). É uma linha muito tênue. O espaço do jogo, da diversão, da brincadeira e do prazer, nasce justamente de uma qualidade de atenção microscópica, que tange, em momentos, instantes de micropercepção nos quais conseguimos sentir tudo o que nos acontece, ao mesmo tempo em que conseguimos agir *com* o que nos acontece. Estamos em busca de uma atenção  *fina*, minuciosa, sem, no entanto, com isso, se tornar rígida. O corpo que brinca é

um corpo atento em todos os poros, entregue ao presente, atento ao todo, receptivo e ativo, aberto às forças em fluxo.

Quando eu falo presta atenção é: *sente*. Entra no jogo. Se divirtam. Literalmente. Se divirtam com esse estar junto. Isso. Prestar atenção para qualquer coisa que aconteça. (*Trecho da provocação de Renato Ferracini em workshop, 2011. Minhas anotações. Grifo meu*).

Com a equipe do Projeto Temático, como já mencionado anteriormente, realizamos um intensivo de atividades em um curso, para refletir, na prática, as questões debatidas com os conceitos estudados. Para entender melhor o que seria o a micropercepção e como poderíamos caminhar para potencializá-la em nossa prática, realizamos exercícios diversos. Alguns *insights* me apareciam, discretamente, a partir da experimentação:

Deitamos no chão, espreguiçar muito grande no espaço e de olhos abertos, até os apoios, plano baixo, médio, alto, dinamiza. Energético<sup>62</sup> e troca com o outro. Como meu corpo está mais cansado! No início estava bem gostoso, mas depois de um tempo, parece que a energia de repente acabou. 30 segundos mais! 5! Aí começava de novo... Acho que não consegui reciclar, renovar eu mesma... Parou! Segura. Mais 30 segundos. Aí foi melhor, tinha recuperado um pouquinho. O estado do brincar com o outro estava prazeroso, porém me faltava energia... Parou de novo. Lá dentro. Mais 30 segundos. Parou!

Agora deitamos novamente no chão, com esse estado e novamente começamos a espreguiçar. Aí tudo estava diferente.

---

<sup>62</sup> "O treinamento energético é um espaço no qual o ator passa por uma espécie de desautomatização forçada. O trabalho de treinamento energético busca "quebrar" as doxas e os vícios no ator para que ele possa dar, senão um livre curso, a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do LUME, chamamos de energias potenciais do ator. Maiores informações em meu livro *Café com Queijo, Corpos em Criação*". (Ferracini, 2013: 95).

Sentia cada parte do meu corpo, era mais vivo e melhor meu espreguiçar. Eu via as formas no espaço se desenhando com meu corpo, ao mesmo tempo preenchido de energia pulsante. Dinamizei com essa energia, já um degrau acima, o corpo um pouco mais leve... os dedos das mãos com espaço entre eles, sozinhos, a axila com espaço, sozinha, o olhar dilatava-se sozinho... às vezes se perdia, quando conscientemente, talvez, eu quisesse mudar a direção ou algo assim quebrava o fluxo e automaticamente se refletia no olhar. Não há como mentir. Dinamizamos essa energia, energético novamente. Parou! Agora com tudo dentro, explodir pra fora, muito grande e muito suave. Foi pros meus braços. Eles sozinhos... Foram subindo com suavidade, sem tensão. Minhas pernas bem fixadas no chão. Um tempo isso... Agora parou! Muito tenso dentro, quero me mexer mas não posso. Muita tensão dentro. Isso vazava pra voz e diferentes espasmos quando segurava demais. Força física. Os braços iam. As pernas precisavam de mais. Os pés pendiam pra frente, pro metatarso, que segurava todo o corpo. O corpo estava em certo desequilíbrio e pequenas torções.

Então, transformávamos isso que estava amplo fora, pra bem pequeno dentro, como se raios, pequenos, atravessassem minha coluna e quadril. No início mantive ainda grande, mas depois consegui um pouco internalizar isso. Os pulsos meio homem-aranha, como se dessem e recebessem ao mesmo tempo, os dedos ainda abertos. Indicação em nos movimentarmos a partir do que o outro nos impulsionava a agir, porosos, afetando-nos pelos outros. Sem ter que olhar, sem imitar, sem reagir fortemente, simplesmente escutando os sons, o espaço e os outros. Como isso me afeta?

É muito sutil a variação, a diferença, a transição entre o QUERER FAZER e o DEIXAR SER... Em momentos sentia claramente e organicamente o outro me afetando, simplesmente sua presença e qualidade de energia/movimento/estado. Outras ficava esperando, tentando sentir, aí não funciona. O tentar sentir não funciona. Temos que estar sutilmente desligados, distraídos. Aí sim porosos. Muita vontade atrapalha. Quando nos surpreendemos... Um pouco distraídos para nos surpreender. O estado de "ligado" demais, quase que prevê e desenha todas as reações. É um entre essa escuta. Quando rola, não há dúvida. Como é que consigo me colocar nesse estado? Como construir? Como manter? É sutil. Bem sutil.

As micropercepções não estão nos pequenos movimentos, estão no todo.

(Trecho de diário de campo sobre minhas sensações anotadas logo após um dia do curso para a equipe do Projeto Temático, em março de 2012).

Com base na minha experiência como atriz em experimentações dos cursos, nas observações de exercícios de outros alunos e nas metáforas de trabalho sugeridas, vejo que a pergunta que guia essa pesquisa passa por inúmeros vislumbres adquiridos com a prática. O estado vivo do ator pode nascer a partir da criação de condições favoráveis no espaço, no tempo, no coletivo e em si mesmo, para que a capacidade de afetar-ser-afetado aumente e uma atenção distraída expanda a percepção, possibilitando assim, instantes de micropercepção.

A micropercepção não parece ser, somente, uma percepção em seu estado microscópico, mas uma percepção mais abrangente do todo, ou seja, da relação entre as forças intra e entre-corpos. Uma percepção mais  *fina*, em outras palavras, mais  *sutil* do todo do qual fazemos parte. O todo em mim e fora de mim, eliminando os limites rígidos entre esses corpos e essas esferas. Não sabemos ao certo, de que matéria é feita essa percepção sutil, não conseguimos distinguir cada mínimo detalhe das forças que a compõe. Mas conseguimos ter a sensação nítida quando ela está presente, pois ela nos acontece, enquanto atuantes ou enquanto público.

As metáforas de trabalho que auxiliam esse processo na experimentação ou ensaio do ator, parecem estar muitas vezes relacionadas a esses fatores

expostos de escuta, prazer, atenção-distração, abertura, paradoxos. Não importa qual é exatamente a imagem sugerida, mas sim o que ela provoca nesse caminho de busca de organicidade. Para que a performance dos atores se preencha de vida, a figura do professor/condutor do trabalho permanece instigando os alunos, em processos pedagógicos, nesse processo de confiança do vazio, que favorece um estado de jogo e fluxo.

Para que isso aconteça, é necessário uma indicação potente, um estado de abertura e recepção dos atores, além de todos os outros fatores que influenciam o momento, como as variáveis das forças presentes no encontro (tempo, espaço, temperatura, sons, por exemplo). Como já dissemos, não existe uma fórmula para uma boa indicação, uma metáfora de trabalho que seja potente em qualquer contexto. Quando a provocação sugerida atravessa o corpo-mente do ator, é instantânea a transformação em sua ação, conseqüentemente a criação de presença, como comenta Hajo Schüler, no curso com máscaras:

Quando você toca alguma coisa no ator, pode ser uma coisa muito estúpida, mas de repente a máscara aparece, ela responde ao impulso sugerido de um modo muito orgânico, cria vida. Uma resposta muito direta a um impulso é uma qualidade muito boa para nós. Isso traz a máscara para o presente, nada comanda (o corpo ou a mente), é tudo junto. Cria-se presença. (*Trecho de comentário de Hajo Schüler após um exercício no workshop da Familie Flöz, anotações minhas, julho de 2012*)<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Tradução minha de diário de campo: *When you touch something in the actor, can be a really stupid thing, but suddenly the mask comes out, she respond to the impulse in a very organic way, get's alive. Very direct response of an impulse, is a very good quality for us. This takes the mask to the present, nothing leads (head or body), it's all together. Makes presence.*

Quando Hajo Schüler diz que "a máscara aparece", significa, justamente, que cria vida. Hajo Schüler relaciona a organicidade, vida e presença, com o que apontamos em outro momento sobre uma não divisão entre corpo e mente, uma noção de que o *todo* atua, sem comando de uma *parte*. Ao mesmo tempo, evidencia que isso pode acontecer com provocações que geram um impulso instantâneo no corpo. A busca por um estímulo que provoque essa integração entre mente/corpo, consciente/inconsciente, dentro/fora e que, ao mesmo tempo, impulsione um estado criativo, imaginativo e "inspirado", como disse Michael Vogel, nos remete, também, às pesquisas de Stanislávski, já no início do séc. XX.

Na pesquisa do Projeto Temático, iniciamos conjuntamente a releitura das obras de Stanislávski, que continuam sendo atuais em suas inquietações e buscas de reflexão sobre o trabalho do ator e suas práticas de criação. Buscamos ecos e possibilidades de relações entre aquilo que estamos investigando e nomeando de invisibilidade, forças, paradoxos, não-dualismos e micropercepções, com os estudos do encenador e pedagogo russo. Stanislávski, na primeira fase de seu trabalho, pesquisou muito a imaginação com seus alunos/atores no processo que chamou de "psicotécnica", por trabalhar com estados emotivos e mentais. Trabalhava com uma técnica consciente que tinha como objetivo entrar em contato com o subconsciente, ou inconsciente, de onde viria a inspiração, como também parece afirmar a artista plástica Fayga Ostrower:

Pensar na inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo, é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma

elaboração já em curso, de um engajamento constante e total, embora talvez não consciente. (OSTROWER, 1987: 72).

Tendo a clareza de que era impossível criar sempre subconscientemente, Stanislávski empregava diversos modos de estímulo à imaginação, como o “se” ou “circunstâncias dadas” (exercícios imaginativos de faz-de-conta), para dar vida a um papel ou situação cênica. Na primeira fase de seu trabalho, trabalhava-se primeiro conscientemente e de forma imaginativa, para, em seguida, preencher o corpo de ações-físicas objetivas e "verdadeiras". Essa técnica foi posteriormente aprimorada pelo estudo mais verticalizado nas ações físicas, quando Stanislávski começou a propor o caminho inverso, que ele próprio denominou de “exterior ao interior”. No entanto:

A afirmação da opção metodológica via ações não parece sido de fácil aceitação inicial, em sua época. A ideia de que ‘uma série simples de ações físicas, realísticas, tem a capacidade de engendrar e criar a vida mais elevada de um espírito humano em um papel’ (Stanislávski, 1995:250) causava estranhamento até entre os seus atores, já que o próprio diretor, anteriormente, orientava-os a penetrar nas vias do sentimento através da memória afetiva. (NUNES, 2009: 31).

O processo de criação e as práticas cotidianas do trabalho do ator estão sempre em busca de manter vivo, orgânico e verdadeiro o que se cria. Para isso, busca-se, muitas vezes, entrar em contato com o mundo não palpável e concretamente explicável, às vezes chamado de inconsciente, subconsciente ou mesmo misterioso. Na arte não podemos (nem devemos) ser controladores de tudo o que experimentamos, já que, para entrar em estados criativos e

desconhecidos, precisamos às vezes abrir mão do que já temos assegurado.

Como afirma Fayga Ostrower:

O impulso elementar e a força vital para criar provém de áreas ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratárias até a tentativa de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir. Além dos impulsos do inconsciente, entra nos processos criativos tudo o que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa e imagina. (OSTROWER, 1987: 55).

Neste sentido, o estudo das metáforas de trabalho que estamos discutindo nesse trabalho, não tem a ambição de revelar ou desvendar o estado criativo, nem formular métodos de criação. Desejamos, como já foi dito, nos aproximar ainda mais da sala prática de trabalho do ator, buscando observar algumas formas de provocações que potencializam e auxiliam esse processo em direção à organicidade.

Stanislávski, no início de sua obra “A Preparação do Ator”, já destaca que “é difícil despertar a vontade criadora, mas matá-la é fácilimo” (2010: 29). As metáforas de trabalho são utilizadas para ajudar a despertar essa “vontade criadora”, além de momentos de micropercepção: algo que mantenha sempre vivo o que se cria. A repetição, manutenção e atualização destes estados requer um trabalho minucioso para que a criação permaneça sempre viva, orgânica e

"verdadeira"<sup>64</sup>: "Outra fonte importante de estímulo emocional é a verdadeira ação física e a crença que se tem nela" (Stanislávski, 2010: 229).

O fato de acreditar, crer integralmente naquilo que estamos fazendo em cena é outro aspecto que auxilia na não divisão entre corpo/mente. Se abrimos espaço para desconfiança na nossa própria ação, automaticamente nos fragmentamos em dois: uma parte que está agindo e realizando a prática e outra que, ao mesmo tempo, duvida de alguma parte do que se faz: ou a qualidade, ou a entrega, ou o prazer. Pensamentos como "está bom o que estou fazendo?" enquanto se realiza uma ação, é capaz de matar imediatamente a potência, inteireza e organicidade do agir.

Se você quer fazer uma criação, você tem que acreditar que você é um criador. Se você tem dúvida, pare. (...). Nós temos que acreditar que a máscara está aí e que a atriz se foi. E ela tem que acreditar nisso primeiro. Se ela tem um conflito, nós vemos<sup>65</sup>.  
(*Trecho de comentários de Michael Vogel após a realização de um exercício de uma aluna. Anotações minhas de diário de campo*).

---

<sup>64</sup> Sendo professor de teatro e diretor, Stanislávski não pretendia criar teorias científicas, mas auxiliar nos caminhos e processos de criação do ator: "Não me encarregarei de formular uma definição – disse o diretor. – Os sábios que o façam. Posso apenas ajudá-lo a sentir o que é" (Stanislávski, 2010: 198). Por isso tentava brincar com esses mistérios da natureza e conduzir exercícios que auxiliassem os atores a encontrar ao que chamava de *verdade*, pela imaginação criadora: "Não devemos esquecer o fato de que muitos aspectos importantes das nossas complexas naturezas são-nos desconhecidos e não estão sujeitos à nossa direção consciente. Só a natureza tem acesso a eles. A menos que conquistemos o auxílio dela, teremos de contentar-nos em exercer domínio apenas parcial sobre o nosso complicado aparelho criador". (*Idem, ibidem*, 2010: 209).

<sup>65</sup> Tradução minha: *If you want to make a creation, you have to believe you are a creator. If you have a doubt, stop. (...) We have to believe that the mask is there and the actress is gone. And she has to believe it first. If she has a conflict, we see.*

Não entremos no mérito, prezado leitor, de discutir agora a ausência/presença do ator/atriz quando Michael Vogel diz que "a atriz se foi", devido às problemáticas e debates em torno do teatro performativo ou pós-dramático. Mais importante aqui é o diálogo que observo em relação ao que Stanislávski aponta como "crença na ação física" com o que Michael Vogel diz acima: "se ela tem um conflito, nós vemos". Sim, porque sabemos que um ator em dúvida daquilo que faz, enquanto faz, transparece o conflito para o público. Não há como esconder. Thomas Richards (2012) conta em seu livro que Grotowski também estava sempre atento à crença naquilo que os atores realizavam:

Muitas vezes, Grotowski nos fazia duas perguntas quando analisava o trabalho de alguém. A primeira: O que você entendeu? (...) Segunda pergunta: Você acreditou? (RICHARDS, 2012: 39).

Mais uma vez estamos diante da necessidade de uma não divisão, de integração entre a mente e corpo, consciente/inconsciente. Assim, se a atenção é demasiada, excessiva, colada em uma cobrança de si mesmo que se avalia enquanto atua e por isso se divide, acaba por bloquear essa crença, que confia inclusive nos mistérios, no indizível, no incontrolável e imponderável.

Nas práticas de criação e treinamento dos dias de hoje, em alguns dos grupos consolidados de pesquisas continuadas, comumente emprega-se o uso de metáforas de trabalho para estimular o corpo – não dissociado nunca da mente/imaginação – mas, poderíamos observar que, nesses casos, as indicações atuam na movimentação física do ator (mesmo que microscópica), como

comentava Hajo Schüler, por exemplo, sobre uma "resposta muito direta ao impulso".

O ator, nestes contextos, não imagina conscientemente e previamente como realizará de forma concreta certa indicação, mas busca permitir que a metáfora de trabalho atue imediatamente numa reação corpórea, sem um modelo correto ou imaginado. Um caminho sutilmente diferente da pedagogia psicofísica de Stanislávski, na qual o condutor parecia realizar indicações que impulsionavam o ator a se imaginar, primeiramente, para, em um segundo momento, concretizar o imaginado em seu corpo por meio da ação.

Isto não significa, de maneira alguma, que a imaginação, nestes coletivos teatrais atuais, não está presente, mas ela atua ao mesmo tempo que a ação, preenchendo-a de forças invisíveis e de fluxo contínuo. Busca-se, de alguma forma, realizar um processo não racional, não lógico e muitas vezes, inclusive, incoerente e paradoxal para buscar alcançar territórios outros, como já comentamos. No entanto, precisamos ressaltar, mais uma vez, que não queremos deixar margem para uma compreensão equivocada de que um processo dito "não racional" signifique a ausência de consciência ou da mente na investigação prática.

Lembremos: desejamos um olhar sobre o corpo em estado de criação que possa ser entendido como um corpo que também pensa: meu joelho pensa, meu plexo solar pensa, assim como minha mente pensa. Um "entendimento encarnado

da mente e a perspectiva de um corpo que pensa" (NUNES, 2009: 15). Tudo em fluxo, em alta velocidade e sempre se modificando, sem hierarquias ou comandos no "alto da torre do pescoço".

Em procedimentos práticos de trabalhos autorais, por exemplo, os atores partem de caminhos distintos, pois não utilizam textos dramáticos previamente escritos em suas criações. Mesmo no caso de "Os Bem Intencionados", do Lume Teatro, espetáculo escrito pela diretora Grace Passô, a tessitura do texto foi realizada a partir das improvisações. Nesse sentido, cabe-nos observar que formas diferentes de encenações necessitam de caminhos particulares de criação. Uma criação coletiva ou processo colaborativo, como no Teatro da Vertigem, por exemplo, requer uma provocação diferente em relação à montagem de um texto dramático, pronto de antemão. No processo colaborativo a dramaturgia é tecida, pelo dramaturgo, juntamente com o processo, a partir do improvisado e do tema sugerido.

O que estamos em busca, entretanto, é um ponto que existe em comum a qualquer forma de criação: uma qualidade e um estado no ator de corpo vivo, independentemente do gênero no qual possam ser classificados ou enquadrados. Esta qualidade sugere um estado de presença-orgânica-viva-verdadeira. Ao contrário da divisão ou dualismo que possa existir entre corpo/mente, o trabalho do ator pede um constante ir e vir de fluxos entre o interno e externo (diluindo inclusive as possíveis fronteiras entre esses espaços), em um processo que é ao mesmo tempo conduzido e relaxado, consciente e inconsciente, preenchido e

vazio. As diferenças no modo ou caminho para se trabalhar o ator, talvez possa ser estritamente relacionada aos distintos gêneros ou linguagens encenadas.

Este tipo de diferença entre linguagens e formas de preparação, já foi observada inclusive na atualidade, em atores brasileiros, pelos pesquisadores Sílvia Fernandes e Mauro Meiches. No livro “Sobre o Trabalho do Ator” (1988), os autores descrevem algumas formas de treinamento de atores como Marília Pêra, Antônio Fagundes e Paulo Autran, concluindo que não existe uma maneira de preparar-se que possa ser melhor ou generalizada para qualquer tipo de teatro:

Para pensarmos em um treino do ator, em uma aprendizagem especificamente teatral que habita um profissional, falar genericamente por meio de categorias não dá conta da diversidade que constitui nossa cena. Um treino pode ser um aprendizado conjunto do uso da voz, do corpo, um estudo detalhado de dramaturgia, como pode ser também o despir-se de freios e convenções que tornam a expressão algo estritamente construído. Sua variação de qualidade forma sua possibilidade de diferenciação. (FERNANDES e MEICHES, 1988: 164).

Novamente notamos a indicação de um treinamento expandido, que, desde Stanislávski e Grotowski, quando propunham aos atores estarem em seu cotidiano conectados com a arte que realizavam e abertos à percepção de seus corpos nas atividades do dia-a-dia, até os dias de hoje, quando o significado de uma preparação/treinamento pode abranger diversos dispositivos possíveis. É uma relação íntima e ética com o vínculo ao próprio trabalho, não só no momento da criação, mas nas composições incessantes de formas de existir e resistir, re-existir. As infinitas possibilidades estéticas em gêneros teatrais irão necessitar de

caminhos particulares de preparação do ator, que podem ter pontos comuns com outros, mas serão sempre singulares:

A diferença entre esses atores reside na função que passam desempenhar em cada teatro. Em um, a serviço de uma representação, o ator interpreta uma personagem e isso requer dele uma eficácia bastante determinada. Noutra em causa própria, o ator interpreta a si mesmo na representação. Em um terceiro, podemos pensar o ator como um intérprete do mundo. Ele não se coloca transparentemente em cena mas também não se oculta inteiramente numa vida de ficção. Ele almeja transformar-se em um sentimento coletivo, comum a muitos e por isso não personificado em ninguém. (FERNANDES e MEICHES, 1988:167).

De qualquer forma, poderíamos afirmar que independentemente de gêneros, estéticas ou linguagens teatrais, a preparação do ator e manutenção desta preparação pela repetição/atualização nas apresentações e espetáculos, está sempre preocupada fundamentalmente com a organicidade das expressões do corpo artista. É aqui que reside essa pesquisa. Nas metáforas de trabalho que estão, inevitavelmente, sempre em busca de vida, potência de vida na performance do atuante.

Como desejo estar demonstrando ao longo dessa nossa conversa, estudar este campo do trabalho do ator (para além das diversidades técnicas), é buscar compreender, potencializar ou problematizar, um mundo de forças invisíveis, virtuais, microperceptivas. Queremos discutir as forças invisíveis que percorrem o corpo, não sendo este assunto nenhuma novidade, pois Stanislávski já buscava provocar seus atores neste mesmo território invisível:

Que nome podemos dar a essa corrente invisível que usamos para nos comunicar uns com os outros? Algum dia esse fenômeno será objeto de pesquisas científicas. Por ora, vamos chamá-los de raios. E agora vejamos o que se pode descobrir sobre eles pelo estudo e também anotando as nossas próprias sensações. (STANISLÁVSKI, 2010:253).

Ao mesmo tempo, o que chamamos de forças e Stanislávski nomeia de "raios", Michael Vogel expressa como um aparente "nada", porque não visível, mas perceptível:

Se você não vê, isso acontece dentro... Nós somos animais, então nós podemos sentir isso. Nós trocamos isso com o público. Esse "nada" não é "nada".<sup>66</sup> (*Trecho de fala de Michael Vogel. Anotações minhas em diário de campo*).

As metáforas de trabalho são utilizadas na tentativa de pressionar essas forças invisíveis no nível da micropercepção, na hipótese de que seja um caminho possível para a criação e atualização de organicidade nas matrizes físico-vocais. Embora não tenhamos clareza racional das micropercepções, não podendo traduzi-las em palavras, elas existem e nos afetam a todo instante.

No cotidiano é comum estarmos mais atentos às maiores percepções – macro – que são claramente traduzíveis e entendidas de um modo lógico, pois a compreendemos quando realizamos síntese de consciência. Existem momentos, porém, em que percebemos, macroscopicamente, um sentido de algo que

---

<sup>66</sup> Tradução minha: *If you don't see, it happens inside... We are animals, so we can feel it. We change this with the public. This "nothing" is not "nothing".*

vivemos, mas, microscopicamente, outro, não facilmente explicado. Essa complexidade se deve ao fato de que nosso ouvido e nossa visão captam o instantâneo e o “óbvio” de uma forma clara, enquanto, ao mesmo tempo, todo o resto do nosso corpo pode microperceber outros fenômenos, mesmo que o lógico possa ser, talvez, aparentemente incoerente.

As metáforas de trabalho são empregadas na intenção de ampliar e potencializar essas micropercepções, na eterna busca de presença no trabalho do ator. Stanislávski parecia discutir sobre esse mesmo estado de micropercepção quando se refere às “antenas emocionais”:

Você nunca dirigiu suas antenas emocionais para sondar a alma de outra pessoa? Olhe atentamente para mim, tente compreender e captar meu estado de espírito. Sim, assim mesmo. Diga-me agora como me acha. (STANISLÁVSKI, 2010: 241).

Em outro momento, quando discorre sobre o inconsciente, Stanislávski parece também estar tratando deste território invisível e microperceptível, que modifica e potencializa o estado do corpo expressivo:

Quando atinge a região de subconsciente, abrem-se os olhos de sua alma e ele se percebe de tudo, até de ínfimos detalhes, e tudo aquilo adquire um significado totalmente novo. Tem consciência de novos sentimentos, concepções, visões, atitudes, tanto no papel como em si próprio. (*Idem, ibidem*: 335).

Independentemente de utilizar ou não as mesmas palavras, ou termos, ou conceitos, para pensar sobre este estado potencializado e ampliado de percepção,

a revisão da obra de Stanislávski, sob a luz de nossas inquietações atuais de pesquisa, tem demonstrado ser enriquecedora para nossas reflexões. Stanislávski utilizava diversas metáforas para descrever situações análogas às que queria explicar sobre o trabalho do ator. Essa atitude era recorrente e parecia esclarecer de forma ampla algumas discussões para os atores. Tudo em função de uma “verdade” cênica. Atualmente, pensamos as metáforas de trabalho como imagens potentes para alcançar estados de organicidade. Não se trataria, portanto, do mesmo propósito?

Até agora, prezado leitor, vimos como uma "atenção distraída", a noção do brincar à sério, podem ser uma chave para se trabalhar o trânsito entre consciente e inconsciente ou a integração entre mente e corpo. Nesse mesmo sentido, procuramos vasculhar um pouco mais o território invisível das micropercepções, na busca de uma compreensão ampliada, que abarque não só o universo micro, mas uma percepção do todo, sensações de conexão entre os corpos, relações contínuas, mutáveis, instáveis e não divisíveis ou apartadas umas das outras. Vejamos agora, como último ponto de investigação nesse acontecimento pontual – materializado nas palavras, papel, tinta e encontro entre eu e você – algumas considerações sobre a respiração, o vazio, o sutil.

### 3.3 Respiração – a entrega, o vazio

*Quem faz um poema abre uma janela.  
Respira, tu que estás numa cela  
abafada,  
esse ar que entra por ela.  
Por isso é que os poemas têm ritmo  
- para que possas profundamente respirar.  
Quem faz um poema salva um afogado.*

(Mário Quintana)<sup>67</sup>

Minha investigação sobre metáforas de trabalho que provoquem a presença, vida e organicidade nos acontecimentos observados ao longo da pesquisa, apontou – meio ao acaso, meio a um olhar treinado a perceber certos aspectos potentes da preparação do ator – a respiração como elemento crucial<sup>68</sup> para permitir o vazio e a entrega ao *presente do presente*.

Durante meus primeiros dez anos de trabalho com a máscara, com tradições da cultura popular brasileira e com o teatro de rua<sup>69</sup> (1999-2009), confesso, que o ato de respirar com consciência, atenção, presença e calma não

---

<sup>67</sup> Poema "Emergência" In MORICONI, 2001.

<sup>68</sup> Artaud em seus estudos também parecia dar uma grande importância para a respiração no trabalho do ator: [*Para Artaud*] "O ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração. É a respiração que o ator deve saber esculpir, se pretende manejar as forças afetivas. Assim, tem de desenvolver uma percepção aguçada dos fluxos respiratórios, como modo de reconhecer no próprio corpo as sutis variações dos estados afetivos: a respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento através da respiração". (Quilici, 2002).

<sup>69</sup> Verificar minha dissertação de mestrado intitulada "O Ator Brincante; no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho", Instituto de Artes, Unicamp (Lewinsohn, A. C, 2009).

era uma prioridade e também não era alvo de indicações nos cursos que participei como atriz, dançarina ou mesmo como professora<sup>70</sup>. A meia-máscara de *commedia dell'arte*, o treinamento direcionado para o teatro de rua e as danças brasileiras com as quais tive contato e proximidade, privilegiam um *timing* de ação-reação veloz, uma improvisação sagaz, uma respiração que segue o gestual, a ação e os movimentos de uma maneira natural, ao mesmo tempo rápida, quase inconsciente.

Nessas modalidades (teatro de rua, danças tradicionais e *commedia dell'arte*), que, apesar de distantes, eram semelhantes em muitos aspectos, a preparação para um gestual codificado e ritmado (nos passos de dança, nas composições de sequências de ação, formando *lazzis* e *gags*) leva, em geral, os corpos a estarem atentos e direcionados a elementos técnicos de precisão e improvisado, sem focar no ato de respirar, como parte fundamental de qualquer cena.

No caso de um treinamento inicial, anterior a colocar as máscaras de *commedia dell'arte* no rosto, ou ensaiar as cenas para a rua, por exemplo, a respiração era sim trabalhada, principalmente em momentos como: no início do trabalho, o corpo estendido no chão, respiração profunda e lenta que solta o peso e ao mesmo tempo conduz um espreguiçar, expansão e recolhimento; após uma explosão pelo espaço, segura o corpo, pára todos os movimentos e controla a

---

<sup>70</sup> (Arrisco dizer, mesmo assim, que é provável que haviam algumas provocações direcionadas à respiração, mas, eu também não estava tão atenta à elas).

respiração (que está ofegante); treino do fôlego para a rua (pular corda, correr, saltar etc.).

No entanto, no momento em que estávamos em cena, após o treinamento físico, com ou sem máscara, mas atuando, improvisando, construindo sequências de gestos e ações para uma determinada situação dramática, por exemplo, a respiração não era, na maioria dos casos, acionada conscientemente como um dispositivo para auxiliar os corpos a acessarem um estado de vazio, que eliminasse ansiedades, vontades excessivas de acerto, medos, enrijecimentos corpóreos, tensões desnecessárias e bloqueios do fluxo. Isso talvez, porque, há tantos detalhes técnicos em uma linguagem codificada que, às vezes, a respiração não se tornava prioridade.

Todavia, veremos o quanto o inspirar e expirar com presença pode significar uma abertura do corpo para relações intra e entre-corpos. Desconfio, leitor, que tem a ver, também, com uma certa maturidade. Maturidade cênica, artística e de vida. Mais uma divagação, mas intuo que o foco no respirar e no diminuir as velocidades preponderantes na urgência dos improvisos, surge naturalmente a partir do desenvolvimento de uma postura menos exigente consigo mesmo e com os outros, atitude esta que pode aparecer ou se criar após muitos tropeços e erros. Eterna busca de aceitar a iminência da queda para se integrar e se entregar ao todo.

Existem inúmeras formas de se trabalhar, entretanto, que exigem, pela própria linguagem ou gênero teatral, um foco na respiração, ou, ao mesmo tempo, provocadores que, devido à sua experiência de vida e artística, priorizam um respirar atento e tranquilo, acima do fazer pelo fazer, apressado, excessivamente controlado e ao mesmo tempo descontrolado. Sim, é um outro paradoxo. Quantas vezes, nós, enquanto atores ou diretores/professores já nos deparamos com situações de improviso desgovernado, nas quais o fluxo aparentemente estava presente? No entanto, se fosse necessário repetir o que se criou, caso tenham aparecido potencialidades, surgia uma imensa dificuldade em refazer (mesmo que no sentido de recriar)? Isso porque os corpos estavam em ações/reações automáticas, com domínio sobre os movimentos (excessivamente controlados), porém sem uma autoconsciência orgânica sobre aquilo que realizavam (descontrolados), que impediria, posteriormente, a utilização desse material criativo gerado anteriormente, em uma recomposição de agenciamento das forças presentes.

Foi a partir do contato com as máscaras balinesas e, posteriormente, com as máscaras inteiras que trabalho no espetáculo "A Porta" e, ainda, com o trabalho da *Familie Flöz*, somado ao fato de um amadurecimento no olhar, pela própria experiência artística e de vida e, ainda, uma prática recente de yoga<sup>71</sup>,

---

<sup>71</sup> Verificar o livro de Phillip Zarrilli (2009): "Psychophysical Acting: an intercultural approach after Stanislavski", que discute relações práticas entre o treinamento do ator e procedimentos orientais como a yoga e a meditação. Como tive contato com esse livro apenas no final do doutorado, pude somente folhear as páginas e ler alguns trechos, sendo assim incapaz de verticalizar o assunto

entre outros fatores indizíveis – que certamente contribuíram para um redirecionamento e redimensionamento do fazer – que passei a diagnosticar a respiração como um ponto crucial e fundamental na busca incessante do ator e do teatro pela vida na cena, pela organicidade, pelo fluxo e presença.

Nas práticas yogues, assim como na meditação, a respiração influencia diretamente os estados mentais, bem como serve de ferramenta para desenvolver o estado de alerta. Observar a respiração permite que se entre em contato com a origem dos impulsos do corpo, auxiliando no processo de perceber os bloqueios psicofísicos que impedem a organicidade. Além disso, este procedimento é uma estratégia para acalmar a mente analítica e permitir uma relação de escuta ao próprio corpo, e ao ambiente. (PLÁ, 2012: 139).

A máscara inteira, por excluir a possibilidade da fala, requer, de imediato, um outro ritmo e atenção para os detalhes. Se já na meia-máscara de *commedia dell'arte*, é fato que o corpo se evidencia, pela exclusão de boa parte das expressões faciais, no caso da máscara inteira, isso se radicaliza ainda mais, com a manutenção apenas do olhar, em alguns casos e, em outros, nenhuma parte do rosto. Sendo assim, cada mínimo movimento, gesto ou ação realizado com uma máscara inteira, é ampliado aos olhos de quem vê. Ao mesmo tempo, para o ator

---

nessa seção sobre a respiração, embora seja um desejo de, no futuro, realizar e aprofundar nessa pesquisa.

que executa, nota-se uma percepção alterada, mais fina e sutil do próprio fazer<sup>72</sup>.

Observamos esse fenômeno desde máscaras neutras, até larvárias e expressivas.



As máscaras balinesas, por exemplo, quase não oferecem possibilidade de visão, devido aos seus minúsculos orifícios no local do olho para enxergar a cena.

Há algumas delas nas quais, praticamente, nada se enxerga, sendo preciso se

---

<sup>72</sup> Devido ao fato de ter pesquisado no mestrado a tradição do Cavalo Marinho de Pernambuco, manifestação que também utiliza máscaras inteiras, e conhecer, também, outras brincadeiras populares como a Folia de Reis, que usam máscaras em suas apresentações, reconheço que o universo é extenso e complexo, sendo assim impossível delimitar ou mapear características da encenação com máscara e as consequências no corpo do atuante de uma maneira genérica. Cada caso é um caso e, nos centraremos, nessa pesquisa, apenas nos acontecimentos pontuais estudados e alguns breves relatos de experiências. No caso das tradições populares, por exemplo, o aspecto de uma percepção mais sutil e fina dos gestos e uma diminuição do ritmo da movimentação não se aplica, pois as máscaras estão inseridas em outro contexto, que envolve música, dança, rua, interferências etc.

movimentar com uma cautela redobrada e se basear na percepção dos outros sentidos (espaciais, sonoros, de tato etc).

A sugestão dos professores/atores da *Familie Flöz* era sempre de estar muito conectado com a respiração. “Inspire o que vê e expire a reação ao que vê”, era uma indicação recorrente no curso. Quando a ansiedade de se fazer uma cena ou exercício travava a respiração, automaticamente a máscara deixava de estar viva diante de nossos olhos. Não havia como enganar.

Com a máscara-objeto sobre o rosto, que sublinha a mentira (o artifício, o teatro) a todo instante, evidencia-se o faz-de-conta. A ilusão, porém, só acontece quando há, paradoxalmente, uma verdade composta de uma entrega e um acreditar no que se faz. Isso acontece em qualquer performance, porém, no trabalho com máscaras, tudo parece ampliado e, dessa forma, é instantânea a percepção de quem faz e quem vê: quando algo acontece ou quando não acontece, quando a máscara está ali e quando deixa de estar, quando está viva e quando não.

Há um exercício, fundamental no trabalho, que é aparentemente muito simples, porém, em sua execução, difícil e complexo, pois se trata de abertura ao mundo, às forças que permeiam o espaço externo e interno ao corpo. Estar exposto e deixar entrar tudo o que acontece, inclusive se nada me acontece, deixar isso entrar e estar. O exercício é colocar a máscara e, parado, olhar para as oito direções: os dois lados, em cima e embaixo e as quatro diagonais. Sendo que

eu olho para uma direção, com o foco preciso, inspiro o que vejo... pausa. Volto ao centro expirando para o público, compartilhando a experiência. Somente isso. E tudo isso.

Quando você esconde o rosto, nós sentimos como se tudo estivesse nu, em um certo sentido. Nós entramos em um "mundo do corpo" e é um modo diferente de ser. Isso é o porquê da máscara ter sido construída. Quando você a coloca é um outro modo de ser. Nós vemos os distintos significados nas oito direções. Cria rapidamente diferentes estados. Para cima e para baixo é muito conectado com nosso estado de ser, e esquerda e direita mais com o que está por vir, e as diagonais com as emoções. Isso é também o propósito dessa máscara, abrir nosso corpo para o que está acontecendo, escutar um pouquinho e prestar atenção nessa qualidade. A máscara é um ponto que faz o corpo ficar envolvido. Quando nós temos essa sensação aberta alguma coisa pode acontecer. Essa máscara pode nos ajudar a entrar em contato com o que já está ali. Nós usamos o que está ali, nós nunca produzimos. E então é uma decisão mostrar ou não. Nós vemos que todos são tão diferentes e ao mesmo tempo essa máscara nos mostra nosso chão onde vivemos que é o mesmo, único<sup>73</sup>. (*Comentário de Hajo Schüler no workshop, após o exercício das oito direções, 2012. Minhas anotações em diário de campo*).

Podemos notar no comentário de Hajo Schüler a necessidade desse corpo aberto que estamos discutindo desde o início de nossa conversa. Quando Hajo Schüler diz que "nós usamos o que está ali, nós nunca produzimos", acredito que quer dizer justamente sobre essa abertura para as forças que estão percorrendo o

---

<sup>73</sup> Tradução minha: *When you hide the face, we feel like everything is naked in a way. We come to a "body world" and it's a different kind of being. That's why this mask was made. When you put it on it's a different kind of being. We see the different meanings on the eight directions. Create very quickly different states. Up and down is very connected to our state of being, and left and right more to what is coming and the diagonals the emotions. This is also the purpose of this mask, to open our body to what is happening, listen a little bit and pay attention in this quality. The mask is a spot, makes the body get involved. When we have this open feeling something can happen. This mask can help us to get contact with what already is there. We use what is there, we never produce. Then is a decision to show or not. We see that everybody are so different and at the same time this mask shows our ground that we live above that is the same, unique.*

espaço, o tempo e os corpos presentes, no sentido de que não somos criadores absolutos, mas podemos ser parte de um fluxo de criação, que está ali a todo momento, nas linhas invisíveis e virtuais que podem ser atualizadas e materializadas em diferentes combinações e composições. A máscara pode ser mais um dispositivo (além de uma escolha estética, é claro), que auxilia nessa percepção do todo e do próprio corpo.

Grotowski (2012) comenta em seu texto "Da Companhia Teatral à Arte como Veículo" que há duas abordagens de se trabalhar o corpo. Uma seria domar o corpo (instruí-lo e adquirir habilidades controladas); a outra seria desafiar o corpo ultrapassando seus limites:

A primeira abordagem é colocar o corpo num estado de obediência domando-o. É possível fazer uma comparação com a abordagem do balé clássico ou de alguns tipos de "atletismo". O perigo dessa abordagem é que o corpo se desenvolva como uma entidade muscular, então, sem ser suficientemente flexível e "vazio" para ser um canal permeável para as energias. O outro perigo – ainda maior – é que a pessoa reforce a separação entre a cabeça, que dirige, e o corpo, que se torna uma marionete manipulada. Apesar disso, eu deveria ressaltar que os perigos e os limites dessa abordagem podem ser superados se a pessoa tem total consciência deles e se o instrutor é perspicaz nesse campo – geralmente encontramos exemplos no trabalho sobre o corpo praticado nas artes marciais.

A segunda abordagem é desafiar o corpo. Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objetivos que pareçam ultrapassar as capacidades do corpo. É uma questão de convidar o corpo para o "impossível" e levá-lo a descobrir que o "impossível" pode ser dividido em pequenos pedaços, pequenos elementos, e se tornar possível. Nessa segunda abordagem, o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Ele se torna um canal aberto para as energias, e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida ("espontaneidade"). (...) As duas abordagens são inteiramente legítimas. (GROTOWSKI *in* RICHARDS, 2012: 144-145).

O exercício das oito direções do *workshop* da *Familie Flöz* era de base, parecia pertencer, aparentemente à "primeira abordagem" no sentido de ser preciso e exigir uma técnica, mas se mistura à "segunda abordagem" quando pede, também uma extrapolação dos próprios contornos. Trabalha inclusive uma entrega e escuta, abertura para as forças que estão nos atravessando a cada instante, a partir da respiração. De nada adianta um trabalho formal bem delineado, se não é recheado da matéria viva, presente na respiração, que deságua pelos poros de todo o corpo. Pensando que, nesse caso, se trata de um trabalho extremamente formal, já que a máscara depende de um desenho preciso e rítmico a cada instante. Vejamos um exemplo de provocação desse exercício:

Muita tensão no corpo, então a máscara não fica viva. Respire mais. Nós temos que seguir o *teu* ritmo. Caso contrário, após cinco segundos o público sai. Nós não estamos interessados em teatro formal, aqui nós queremos estar vivos. Não fique com medo de fazer demais. Primeiro não ande. Para andar é uma outra coisa. Respire com o chão. (...) Você precisa respirar com todo o seu corpo<sup>74</sup>. (*Trecho da provocação de Michael Vogel, registro de meu diário de campo, julho de 2012, grifo meu*).

A indicação "respire com o chão", mostra que a busca é por uma respiração que se relaciona e troca com as forças que permeiam o tempo presente: com o local, a temperatura, as outras pessoas, os objetos. Tudo o que vemos e não vemos mas percebemos, atravessa a respiração e a altera. Cada micropercepção

---

<sup>74</sup> Tradução minha: *Big tension in the body, so the mask don't get alive. Breath more. We have to follow your rithm. If not, after five seconds, the public will go out. We are not interested in formal theatre, here we want to be alive. Don't be afraid of doing too much. First don't walk. To walk is another thing. Breath with the floor. (...) You have to breath with all your body.*

de nosso corpo altera minimamente o ritmo do inspirar e expirar, o ritmo do olhar para uma certa direção e retornar ao ponto central. Esse ritmo, imbuído do atravessamento das forças presentes, se o corpo está aberto e receptivo, acaba por gerar impressões e sensações no atuante e no público.



Um aparente simples exercício de oito direções pode contar uma história sobre alguém, em um tempo e um espaço. Notamos que a respiração é a base do exercício, que passa a compor, posteriormente, todo o trabalho de criação de personagem e cena. Quando se está desenvolvendo uma cena, ou um roteiro e se esquece da respiração: pára tudo. Volta, lembra de estar presente, inspirar com abertura e expirar compartilhando (indicações recorrentes no *workshop* da *Familie Flöz*). E isso faz toda a diferença na vida da máscara e, por que não, na vida em qualquer performance.

Renato Ferracini, em seu *workshop*, também permanece indicando a atenção à respiração, como podemos verificar em trechos de metáforas de trabalho: “*quando você não respira, a gente não respira também*”<sup>75</sup>; ou, em outro momento, em um exercício individual:

Vou sugerir uma coisa. Senta aqui nesta cadeira e relaxa mesmo. Solta tudo e respira muito fundo. Muito fundo. Vai respirando cada vez mais fundo. Todas as suas respirações a partir de agora são fundas. Tenta ouvir sua respiração, faz barulho. Ouve concretamente. Deixa seu corpo acompanhar a sua respiração. Isso. Vai brincando com essa respiração como se ela fosse um ritmo. Como essa respiração vai saindo pro seu corpo. O corpo inteiro inspira e expira. Isso... Deixa esse fluxo, cada vez mais. Isso. Agora no plano alto, solta, relaxa, isso... Isso, faz pequenininho agora e olha pra um de nós. Depois outro, solta o ar. Sem quebra. Redondo. Pega esse fio e vai... (*trecho da provocação de Renato Ferracini em workshop, 2011*).

Podemos observar na indicação de Renato a mesma base de conhecimento prático que é proposta no exercício da *Familie Flöz*. Na medida em que a respiração começa a fluir, a criar um fluxo orgânico, aos poucos se constrói vida na ação, ou melhor, abre-se espaço para que a vida ocupe seu lugar natural. E então, “pega esse fio e vai”, metáfora de trabalho recorrente nas provocações de Renato Ferracini, que estimula instantaneamente o ator a seguir na pesquisa, acreditar, assim que a vida minimamente lhe acontece em sua performance.

O natural, ao respirar e deixar ser, é possibilitar o fluxo de vida na ação, a não ser que estejamos ocupados com pensamentos, pré-ocupações e ansiedades

---

<sup>75</sup> Trecho da provocação de Renato Ferracini em *workshop*, 2011

que bloqueiam o fluxo de trânsito entre as forças que nos atravessam. Isso não significa, no entanto, que a respiração com presença possa garantir cenas criativas ou soluções teatrais. Lembremos: a garantia absoluta de qualquer coisa na arte, como na vida, é intangível, inalcançável. Estamos apenas na busca de cartografar dispositivos que ampliem a capacidade de potência de vida, ou seja, de afetar e ser afetado. Creio que a respiração presente pode ser uma das muitas chaves possíveis para a abertura e composição com essa relação de forças.

No exercício das oito direções da *Familie Flöz*, certa vez, um aluno escolheu uma máscara e foi ao centro para experimentar, com todos observando. Como as máscaras são expressivas, seus relevos, sombras e luz, sugerem atitudes, comportamentos, personalidades. Entretanto, a ideia é sempre se surpreender com as possibilidades para cada máscara, nunca entrando em cena com uma ideia pré-concebida de emoção ou estado. Por parecer uma máscara um pouco triste, esse aluno a colocou e já iniciou o exercício com esse estado de tristeza-esteriótípica, evidenciado em seu corpo (ombros arqueados e pendidos para frente, máscara para baixo, coluna ondulada de maneira côncava). Porém, a indicação era sempre de começar neutro, deixando as forças agirem sobre o corpo, que poderão, então, transformá-lo naturalmente:

Nós estamos sempre esperando pela máscara estar viva. Não comece estando triste ou alguma coisa parecida. Nas oito direções podemos ver uma história inteira, depende se você deixa entrar ou se você está ocupado com outros pensamentos. Não é errado estar triste, só não inicie com esta ideia, ela poderá vir, e então a

máscara ficará viva<sup>76</sup>. (*Trecho da provocação de Michael Vogel, registro de meu diário de campo, julho de 2012*).

A indicação para se iniciar um improviso, criação de cena, exercício ou mesmo uma experimentação livre, em muitos dos *workshops* que participei ou observei, aponta para esse estado inicial de vazio, que deve percorrer o corpo a cada momento e, não só auxilia para uma abertura e recepção às forças atuantes, como parece ser uma das chaves principais para que o ator esteja atento à tudo o que lhe acontece, para, então, brincar e jogar com isso. Isso me lembra de muitas indicações de Tiche Vianna e Esio Magalhães em seus cursos de máscara ou *commedia dell'arte* do Barracão Teatro. Tive a oportunidade de documentar um dos cursos intensivos, em 2004. Vejamos então uma das indicações para dois atores após improvisarem:

Grande dificuldade em engatar o jogo porque pensa demais. Entra com uma idéia... Não! Aproveita o vazio, encontra qualquer coisa, desenvolve, intensifica e acaba. O problema é que eu quero entrar no auge, já sendo o melhor. Vai fazendo tudo o que tem de ruim, ruim, ruim, até ficar bom! Se deixa envolver e não julga! (*Trecho da provocação de Tiche Vianna no Curso Intensivo de Commedia dell'Arte, Barracão Teatro, 2004. Minhas anotações em diário de campo*).

O estado de vazio, de abertura ao vazio e recepção a esse vazio, é um início do caminho para uma percepção expandida, um observar-se e observar o

---

<sup>76</sup> Tradução minha: *We are always waiting for the mask to be alive. Don't start being sad or something like that. In eight directions we can see a hole story, depends if you let it get in or if you are busy with other thinkings. It's not wrong to be sad, just not start with this idea, it can come and then the mask will be alive.*

outro (tudo o que há fora de mim) com atenção-distração, permitindo, assim, que as sensações possam percorrer esses espaços entre e intra-corpos. No caso de exercícios ou improvisos coletivos, a necessidade desse estado receptivo-propositivo fica ainda mais evidente para que o jogo possa acontecer.

Em primeiro lugar, é preciso fazer o vazio. Fazer o vazio do espaço interior. Porque me sinto pressionado pelo tempo exterior; ou estou em dispersão, com a minha atenção atraída e fixada por vários pontos ao mesmo tempo. Nos dois casos, o espaço dos meus pensamentos está cheio, ou cada vez mais preenchido e atravessado por pensamentos, o *stress*. O tempo necessário à realização de uma ação ou de um pensamento revela-se sempre insuficiente; o tempo interior que disponho, necessário ao desdobramento dos gestos ou do pensamento, é sempre mais curto do que o tempo exigido pela ordem das coisas (que, em princípio, permite a sua efetuação. (GIL, 2005: 190).

Inevitavelmente, como sugere José Gil, nossa incapacidade de habitar um tempo maior no território vazio se radicaliza ainda mais na contemporaneidade, caracterizada pela hiper-aceleração e valorização do "quanto mais melhor", em contraposição a uma necessidade vital, cada vez mais premente, de desaceleração e cultivo do menos, do menor, do pouco, do espaço em branco. Do lidar com o nada, do conviver com o nada, do pressionar espaços-tempos de nada para favorecer espaços-tempos de criatividade, invenção, recomposição das forças que atuam a todo o momento mesmo contra o nosso desejo.

Mais uma vez, autoprovocar uma re-existência, criar condições para que possamos estar abertos e brincar com as forças em direção a encontros alegres, potência de vida. De fato, toda nossa busca no campo do trabalho de preparação

do ator se dilui e contamina aspectos de nosso posicionamento político e ético perante o cotidiano, é inevitável. Mesmo assim, para não nos perdermos, agora, nessa discussão em diluições infinitas, prudência! Discernimento para manter o recorte, o foco, o olhar naquilo que está sendo um momento apenas, de concentração na linguagem das práticas de investigação do ator.

O *workshop* da *Familie Flöz* e o curso que realizamos só para a equipe do Projeto Temático, tiveram um exercício em comum. Devíamos vender os olhos, ou simplesmente fechar os olhos e sair da sala de trabalho, no espaço aberto, explorando o local, os cheiros, o tato, as percepções e sensações, o chão, a luz, os objetos, plantas, bichos e tudo ao nosso redor. Esse passeio durou cerca de 15 minutos no Lume Teatro e cerca de 25 minutos no Mosteiro de San Giusto, sendo que a única diferença entre os dois exercícios, era que, no Lume, fizemos a caminhada individualmente e, na *Familie Flöz*, em dupla – uma pessoa de olhos fechados e a outra "tomando conta" para que não estivesse exposta a nenhum perigo.

Esse exercício, naturalmente, funciona como um "intensificador" de ampliação das percepções e micropercepções. Ao vender ou fechar os olhos, instantaneamente todos os nossos outros sentidos aumentam sua capacidade de percepção, se tornam responsáveis por guiar os corpos, aumentar ou diminuir a velocidade do caminhar, agachar, saltar, se desviar de galhos de árvores, molhar as mãos na água ou qualquer outra ação que se apresente possível no entorno do espaço percorrido.



*Ana Caldas e Alexandra Hock. Caminhada de olhos fechados.  
Workshop Familie Flöz, 2012*

Um estado de percepção aguçada, atenta e sutil ao mesmo tempo, de prontidão para qualquer evento que me aconteça, corpo aberto ao acaso, ao imprevisível, ao desconhecido, é o que deve-se buscar sempre atualizar na situação de criação, improviso, atuação em cenas já desenhadas e mesmo apresentação de espetáculo.

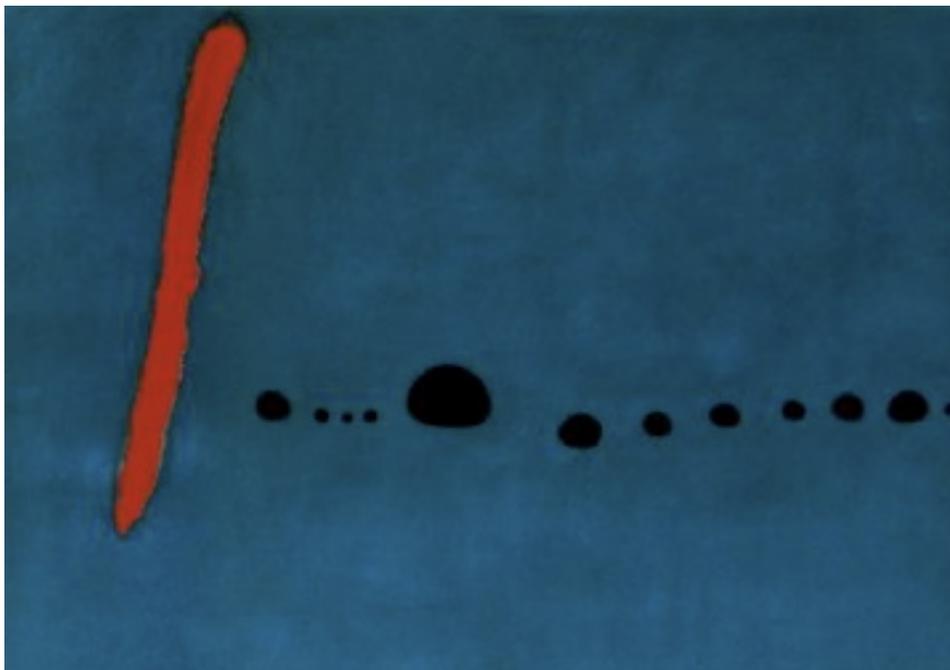
Ao fechar os olhos, nosso sentido mais desenvolvido e ao mesmo tempo viciado, desgastado – a visão – abre espaço para que todo o resto dos nossos poros possam perceber e sentir o mundo. A escuta, por exemplo, ganha uma dimensão privilegiada e passa a reconhecer sons distantes ou de baixo volume, que passam despercebidos no nosso estado cotidiano, ou mesmo em estado de trabalho mas de olhos abertos. Desse modo, o atravessamento de forças e a capacidade de afeto se potencializa, ao mesmo tempo em que, naturalmente, ralentamos nossos passos: impossível correr por aí sem a visão.

♪ Because the sky is blue, it makes me cry...

Because the sky is blue.....aaaaaaaahhhh<sup>77</sup> ♪

---

<sup>77</sup> Música "Because", The Beatles, autoria de John Lennon e Paul McCartney. A sensação e o afeto muitas vezes são inexplicáveis em palavras. Apesar de estar descrevendo um procedimento sem a visão, provoco, paradoxalmente, uma gota de canção, agora sem corte, no meio de outras palavras que buscam explicar o também inexplicável. Nesse caso, não sei exatamente o porquê, mas o azul do céu (principalmente logo após o pôr-do-sol, bem anil), me atravessa, me acalma, me motiva, me redimensiona diante da vastidão do mundo, do tempo e da minha pequenez. Parece que para John Lennon e Paul McCartney algo semelhante acontecia. Também me faz chorar o céu ser azul. No caso da música gravada pelas vozes dos Beatles, a cada vez que a ouço também sinto um encontro alegre, a vida potencializada. Se cada acontecimento artístico pudesse ter um só momento assim, de potência de vida... Prezado leitor, caso não conheça, vale a pena ouvir, verifique e se abra para suas próprias sensações: <http://www.youtube.com/watch?v=Eh5vgULGH-A>. Como sugestão, poderia aproveitar para uma pausa na leitura e ouvi-la agora, o que acha? Apenas como curiosidade: não é à toa que a música "Because" tem essa capacidade de afeto, ela é fruto de outras relações e encontros alegres, nesse caso com Beethoven: "John estava



*Esse azul!*  
(Miró, 1961. Azul II. Óleo sobre tela. Fonte: Livro "Miró", Ed. Taschen)

O treinamento do ator deve estar sempre em busca de recriar esse estado, pois é sempre a partir dessa disponibilidade e ampliação da capacidade de escuta do corpo como um todo, que podemos nos relacionar com as forças atuantes, com os outros corpos e com as sensações que nos passam a cada momento. Brincar com tudo isso. Sim, isso requer treino, pressionar a cada vez que entro em cena

---

relaxando no sofá de sua casa enquanto Yoko tocava no piano de cauda o primeiro movimento da Sonata para piano n. 14 em dó sustenido menor ("Sonata ao Luar"), de Beethoven. John perguntou se ela podia tocar os mesmos acordes em ordem inversa. Ela o fez, e isso serviu de inspiração para "Because". A semelhança entre a abertura da "Sonata ao Luar" e "Because" é impressionante, mas um ouvido mais treinado percebe que se trata de uma cópia direta, não da inversão das notas como John sugeriu". (Turner, 2009: 311).

ou início um trabalho de preparação, o vazio, presentificar a respiração para que ela auxilie a capacidade de entrega, de recepção.

Ter sempre consciência de que nunca seremos os únicos responsáveis pela construção, atualização e manutenção das forças que agem sobre a criação e, nesse sentido, um excesso de vontade ou de exigência sempre irá atuar contra a possibilidade de fluxo de vida. Pois somente em espaços vazios poderá circular relações e afetos, um corpo totalmente preenchido não consegue receber, para trocar, jogar, brincar, criar. Michael Vogel dizia para um dos alunos em um exercício individual: "Se você começar a pensar que está respirando você irá se perder. Porque você se concentra na respiração"<sup>78</sup>. É esse o paradoxo, ao mesmo tempo em que a respiração está presente, não podemos focalizá-la em excesso, pois então a cena, ou o improviso torna-se "O Respirar" e não é isso! O respirar precisa ser o fluxo que preenche, de forma consciente-insconsciente a ação. É mais uma atenção-distraída.

Quando retornamos à sala, no *workshop* da *Familie Flöz*, após o passeio de olhos fechados, Hajo Schüler nos orientou a transportar esse estado de alerta e percepção ampliada que havíamos experienciado, para todo o trabalho, em improvisações, construções de cenas e ensaios.

Nós temos que confiar que, em algum lugar no corpo, é guardada essa memória e experiência. Nós não podemos escrever sobre,

---

<sup>78</sup> Tradução minha de anotação em diário de campo, 2012: *If you start thinking you are breathing you get lost. Because you concentrate on the breathe.*

nós não podemos dizer sobre, mas podemos lembrar a experiência. E isso será muito útil para a máscara. A pele é o sentido primário, nós temos uma pequena tensão, o corpo está aberto, nós escutamos tudo. É interessante guardar essa memória, esse estado tem que ser claro. A percepção... Imaginem como nós podemos guardar essa lembrança, essa experiência. E nós temos que saber o caminho para refazer isso no nosso corpo. É interessante que as costas estão muito vivas, mais do que no cotidiano. Esse alto nível de percepção, e nós não estamos tão conscientes na nossa vida normal<sup>79</sup>. (*Indicação de Hajo Schüler, anotações minhas em diário de campo, 2012*).

É interessante essa observação de Hajo Schüler em relação às nossas costas, pois, de fato, temos pouca percepção e autoconsciência, em geral, sobre a parte de trás de nossos corpos ao atuar. A ausência da visão causa uma redistribuição do tônus muscular por todo o corpo, pois provoca um estado de alerta e de escuta do ambiente, mais fino, mais sutil.

Eis um primeiro traço paradoxal dessa <<experiência>>: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de as termos sofrido. É preciso uma <<sensibilidade>> muito especial e aguda para sentir o tipo de influência (de força) que, numa conversa anódina, o nosso interlocutor está a exercer sobre nós. Normalmente, passa despercebida. (GIL, 2005: 12-13).

Essa sensibilidade "muito especial e aguda" da qual fala José Gil é a percepção mais ampliada e sutil da qual estamos em busca, em qualquer treino e

---

<sup>79</sup> Tradução minha: *We have to trust that somewhere in the body, it is kept this memory and experience. We can not write, we can not tell, but we can remember the experience. And this will be very usefull for the mask. The skin is the primary sense, we have a little tension, the body is opened, we hear everything. It's interesting to keep this memory, this state has to be claire. The awareness... Imagine how we can keep this remembering, this experience. And we have to know the way to remake this on our body. It's interesting that the back is very alive, more than in common life. This very high level of awereness and we are not so conscious in normal life.*

preparação, para que possibilite ampliar a capacidade de afetar e ser afetado. A experiência do exercício descrito com os olhos fechados pelo espaço, é vivida e impregnada nos corpos, é encarnada. É preciso sempre estar atento, no trabalho, para reaccessar e recriar esse estado de sutilização da percepção ou de uma sensibilidade aguçada. Seria, talvez, o que Grotowski (2012) nomeou de "verticalidade":

Verticalidade – podemos ver esse fenômeno em categorias de energia: pesados, porém orgânicos (ligadas a força da vida, aos instintos, e à sensualidade), e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível supostamente grosseiro – num certo sentido, poderíamos dizer “nível cotidiano” para um nível de energia mais sutil ou, até mesmo, que busca uma conexão mais elevada. A esse ponto, não seria certo falar mais sobre isso. Eu indico simplesmente a passagem, a direção. Aqui há também outra passagem; e se alguém se aproxima da conexão mais elevada – quer dizer, falando em termos de energia, se alguém se aproxima da energia que é também mais sutil – então existe também a questão de descer trazendo consigo essa coisa sutil para a realidade mais comum, ligado à “densidade” do corpo. (GROTOWSKI *in* RICHARDS, 2012: 140-141)

Será sempre esse estado sutil que fará a diferença na qualidade de qualquer ação física, seja ela preenchida de um alto primor técnico rigoroso ou não. E por qualidade, estamos nomeando a potência de vida, sem a qual nenhuma cena teatral tem sentido de existência, a não ser por caminho, por passagem, por processo. Sem dúvida, como comentamos ao longo de todo o texto, estar sempre ciente e tranquilo que, para instantes de vida intensiva, é necessário um longo percurso de crises e caminhadas. O paradoxo é que a vida só existe diante da morte. Só para lembrarmos.

Suely Rolnik (1993) nomeia de *marcas* esse aspecto das nossas experiências que Hajo Schüler também observa quando diz que "nós não podemos escrever sobre, nós não podemos dizer sobre", mas em algum lugar está memorizado em nosso corpo: "me vi adentrando numa outra espécie de memória, uma memória do invisível feita não de fatos mas de algo que acabei chamando de 'marcas'." (ROLNIK, 1993). Essas marcas, como a própria autora descreve, não estão relacionadas aos fatos vividos mas aos afetos que perpassaram os fatos, ou os entre-fatos. Sim, porque às vezes não há nenhum fato objetivo para ser lembrado ou descrito, mas há uma memória física, invisível, de forças, que provoca sensações e pode ser atualizada nas composições, criações. É dessa matéria-não-material – *as marcas* – que extraímos e recriamos as forças para nossas conexões, agenciamentos, construções de ideias, obras de arte, escritas de texto. Vejamos um pouco das palavras de Suely Rolnik para que nossa compreensão possa se estender um pouco mais:

Pois bem, no visível há uma relação entre um eu e um ou vários outros (como disse, não só humanos), unidades separáveis e independentes; mas no invisível, o que há é uma textura (ontológica) que vai se fazendo dos fluxos que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, *geram em nós estados inéditos*, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. *Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes*

*estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (...) E assim vamos nos criando, engendrados por pontos de vista que não são nossos enquanto sujeitos, mas das marcas, daquilo em nós que se produz nas incessantes conexões que vamos fazendo. Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização - e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência. (ROLNIK, 1993, grifos meus).*

Ao tornar o corpo aberto às forças que possam “estranhar” ou “desassossegar”, como consequência pode-se aumentar o grau de potência da existência na vida e na arte da cena. Não só deixar-se, mas criar sentido que permita sua existencialização, ou seja, recriar o que se estranha, ressignificar a cada momento, atualizar, reforçar a força, conexões possíveis, distorcer, colocar em desequilíbrio aquilo que se abre à experiência. Afetos e atravessamentos vividos podem gerar marcas, que serão atualizadas de tempos em tempos. Por isso as marcas, temas caros ao desassossego de cada um, são “eternos retornos”, vêm e vão, em determinados momentos da existência, para serem repensadas, recriadas e recolocadas em prática na arte ou no modo de vida cotidiano.

A experiência dos exercícios de olhos fechados é apenas um exemplo de situações que funcionam como um dispositivo para ampliar a percepção e a sensibilidade sutil, sendo assim, pode gerar afetos que, talvez, criem marcas. As

marcas não serão matéria objetiva de um repertório gestual, mas, mesmo assim, serão concretas na memória corporal, que pode ser atualizada em formas de forças, preenchendo de estados diferentes de vida as composições e desenhos de cena.

Aquilo para o que temos de nos tornar dotados é então, fundamentalmente, a capacidade de nos deixarmos estranhar pelas marcas; ora, para isso não há método, mas um longo e sutil aprendizado que só acaba na morte; uma delicada preparação onde se opera uma verdadeira torsão em nosso modo de subjetivação, torsão que nunca está definitivamente conquistada. (ROLINK, 1993).

Pois bem, treino eterno da capacidade de nos estranhar pelas marcas. Inspirar aquilo que está ao nosso redor, logo de encontro com a nossa pele, perto, distante, visível ou invisível. Expirar aquilo que me move, me desassossega, me desequilibra, me pressiona a agir ou simplesmente receber e compartilhar com o outro esse afeto. Aceitar o vazio. Permanecer no vazio até que algo se faça comigo e eu faça disso que fez comigo outra coisa, ser então atravessado pelo que eu faço e pelo o que me faz.

No processo do espetáculo do Lume, "Os Bem Intencionados", a diretora Grace Passô alternava as indicações de trabalho entre improvisações com temas sugeridos, preparação corporal guiada por metáforas de trabalho e ensaio/construção/criação de cenas já com o texto em mãos. Em um desses momentos de preparação corporal, Grace comandou um exercício com os atores em roda, envolvendo a respiração:

Solta a coluna pra frente, um balancinho bem de leve. Vai aumentando esse balanço gradativamente. A gente vai imporgando esse balanço assim como a gente vai imporgando a respiração. Até que esse movimento nos faça subir completamente, só que lá em cima a gente vai parar, prender a respiração e soltar bem devagar. Quando chega lá em cima a gente vai soltar a respiração, vagarosamente. (*Trecho da provocação de Grace, processo no Lume Teatro, 2012. Minhas anotações em diário de campo*).



*Grace Passô e os atores do Lume teatro.  
Fonte: arquivo Lume Teatro*

Já em seguida um dos atores entra na roda e inicia-se um trabalho de improviso: "Faz um movimento, alguém entra, rouba esse movimento e quando eu me sentir roubado eu saio. Quem tá na roda também é responsável pelo jogo"<sup>80</sup>. Logo após essa brincadeira de movimento, naturalmente começa-se a improvisar já com as figuras do espetáculo e trechos das cenas delineadas.

---

<sup>80</sup> Trecho da provocação de Grace, processo no Lume Teatro, 2012. Minhas anotações em diário de campo.

Notamos, assim, como o início do ensaio com a respiração conectada com o movimento guiado, seguido de criação de sequências e então a entrada nas situações dramáticas, provoca um estado presente nos atores, disponíveis e ao mesmo tempo concentrados, sem travas, em fluxo. Parece um caminho orgânico, que produz uma qualidade e abertura nos corpos de uma maneira sutil. Em outro dia, no mesmo processo, Grace iniciou o trabalho com rolamentos pelo chão, de uma parede até a outra da sala, inicialmente, também de olhos fechados:

Descobrimo o movimento circular, que você passe a maior parte do corpo possível, pelo chão. Abandona o peso no chão, localiza alguma parte do seu corpo que estiver sentindo mais tensa e abandona o peso no chão [*com música*]. Percebe se você está tensionando seu pescoço, normalmente a gente tende a tensionar o pescoço. Isso. Vagarosamente. A gente vai repetir isso várias vezes, então deixa isso gostoso. Aproveita pra espreguiçar o seu corpo. Pra quem vai a segunda vez, a gente expande o movimento um pouquinho, como se espreguiçasse um pouco mais. E abandona o peso no chão. Aproveita pra articular o seu corpo inteiro. E a segunda vez a gente expande um pouco mais o movimento por dentro, ainda de olhos fechados. E abandona o peso pro chão. E abandona o peso pro chão. Eu vou tocar em vocês, vocês continuem. [*Grace pressiona membros para o chão, adiciona força*]. Na terceira vez, eu já começo a abrir os meus olhos e expando um pouquinho mais o movimento, por dentro. Na quarta vez eu aumento a velocidade um pouco do deslocamento, mas ele continua sendo redondo, abandonando o peso no chão. Sem perder o fluxo do movimento, é um contínuo, já de olhos abertos. A partir de agora a gente vai gradativamente aumentando a velocidade do rolamento. Sempre abandonando o peso no chão. Não esquece de expirar, de respirar. Agora a gente vai de dois em dois, com essa velocidade. Sempre trocando as duplas. A gente só se conecta com o outro, melhor ser mais ou menos do mesmo tamanho. Aí a gente vai abandonar o peso pro outro, do mesmo jeito que a gente abandonava pro chão, a gente vai abandonar pro outro, sem nunca deixar de ter um ponto de contato. [*Vai um rolando por cima do outro, abandonando o peso*]. Ok? Chegou aqui, levantou no mesmo fluxo de movimento e vai pra lá. Isso, até eu ajeitar, tá dentro desse fluxo. Não tem problema ajeitar. Encontrou com outra dupla, improvisa. A segunda vez a gente aumenta a velocidade com a dupla. Vamos ganhando velocidade.

Ganhar velocidade. Ganhando velocidade. Abandona o seu peso pro outro. A próxima vez é ainda mais veloz. Isso tudo é ajeitado, nada se rompe. E mais uma vez, ainda mais veloz. Tudo bem gente? Deu pra dar uma aquecidinha? Vou dar um tempo pra vocês agora pegarem os trabalhos individuais, 40 minutos mais ou menos, depois disso a gente volta, apresenta isso. Pra algumas pessoas vou dar algumas indicações. (*Trecho da provocação de Grace, processo no Lume Teatro, 2012. Minhas anotações em diário de campo. Itálico entre colchetes = observações minhas*).

Mais uma vez, os olhos fechados, o rolamento e o "abandona o peso pro chão", funciona quase como um "abrir mão de si", no sentido de deixar de lado a querer-fazer pelo deixar-se-fazer, absorver as forças atuantes, no caso, a gravidade, o peso do outro corpo, inspirar e expirar de uma forma contínua, "sem perder o fluxo do movimento", na busca de não comandar o que ocorre, abrir-se para a experiência. Logo em seguida parte-se para o ensaio, essa preparação atuando não só como uma "aquecidinha", como aponta Grace, mas como uma abertura dos poros para o outro, para o espaço, o ambiente, o tempo, as forças. Então caminha-se em direção a um corpo-aberto-sensível-poroso-sutil que poderá entrar em cena, é provável, de uma maneira mais potente na sua capacidade de afetar, ser afetado.

Sim, leitor, sempre voltamos para o mesmo ponto, me parece. Será porque todo olhar está voltado para esse tipo de provocação, de metáforas de trabalho? Como disse no início, uma cartografia das pinçadas de qualidades ou características de certas indicações práticas, que auxiliem o ator a entrar em estado de experimentação. Será que estamos indo nessa direção? Espero que sim. Sempre tendo a cautela de recordar, como Suely Rolnik (1993) disse em suas

palavras, que "não há método, mas um longo e sutil aprendizado que só acaba na morte" e "uma delicada preparação" para uma "torsão que nunca está definitivamente conquistada". Esses singelos e pequenos pontos destacados ao longo do texto – paradoxo, atenção distraída, respiração, vazio – são apenas alguns dos muitos aspectos possíveis de se observar nas práticas, como uma antropofagia, pensando *com* a língua da prática, esparsas problemáticas do fazer teatral, a partir de um certo e singular ponto de vista.

## Conclusões Provisórias

Prezado leitor, é chegada a hora de finalizar esse trabalho. Anotações, anotações e anotações, espalhadas ao redor, certas de que iriam pertencer à essa cartografia de aspectos observados, capturados e reinventados nessa discussão que aqui se estabeleceu – *nesse tempo, nesse espaço* e com as forças que estiveram atravessando e modificando os agenciamentos possíveis no período que se deu a pesquisa e redação do texto. Sim, porque é sempre bom lembrar que a cada momento, nosso corpo vive, absorve e se relaciona de uma determinada maneira com os elementos visíveis e invisíveis que o circundam, sendo assim, sempre diferentes as composições que realiza, materialmente ou virtualmente, na criação de escrita, arte, modos de vida.

As anotações órfãs que me olham me questionam a cada instante: é a hora certa de fechar? Será mesmo que as metáforas de trabalho selecionadas para o texto são as mais potentes? Será que deveria ter desdobrado ainda mais algum ponto? Onde estão os buracos? Será que deveria ter acrescentado outras formas de provocação? De fato, criar é um ato de violência (Bogart, 2011; Ostrower, 1987) e, o recorte inevitável na escrita de um trabalho, causa sensações de incompletude, já que um vasto material é sempre deixado de lado para que o ponto final seja estabelecido.

-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-tic-tac-

Essa narrativa apresentada ao longo das páginas anteriores é uma experimentação. Busca de entrecruzamentos da língua da prática com conceitos, de uma escrita porosa, permeada por afetos gerados e absorvidos no decorrer desse empenho impresso nas palavras. A proposta se mostrou, de início, um tanto desafiadora. Meu maior receio era, ao escrever aquilo que é próprio do território da prática, reduzir a sua potência de vida, de seu caráter efêmero. Queria manter na escrita o caráter artesanal e de precariedade que faz parte da terminologia da prática. Cada metáfora de trabalho empregada, carrega o seu sentido de existência diretamente ligado a ação a qual se dirige. A provocação sugerida ao ator é sempre singular e depende das condições concretas e invisíveis que formam cada processo de criação de ensaio, treinamento ou de formação.

O ato de observar acontecimentos específicos de trabalho, registrar as indicações e analisá-las, para compor um texto reflexivo, me parecia perigoso, e causava grandes inquietações na intersecção do universo da prática com o da escrita. As primeiras experimentações de artigos apresentados e discutidos em congressos, me mostraram o quanto a linguagem da prática carrega um conhecimento grandioso e potente, quando é empregada no ato em si e, por outro lado, o quanto podem parecer ingênuas ou demasiadamente simples, ao serem transcritas no papel. Assim, fez-se a necessidade de discutir, em primeiro lugar, a particularidade do território do fazer e, ao invés de ocultar essa problemática, evidenciá-la, apontando as questões inerentes da fricção no texto entre as metáforas de trabalho e os conceitos estudados.

O receio de estabilizar aquilo que é propriamente instável, ou engessar uma língua da prática, quando transcrita no papel, foi aos poucos se dissolvendo, a partir de uma busca por uma escrita que pudesse ser recriação do vivido, uma criação outra, liberta de qualquer tentativa de descrição ou tradução, daquilo que existiu somente naquele lugar, naquele momento, com aquelas pessoas envolvidas. Clareza de que mesmo uma fotografia ou vídeo capturam apenas uma parcela da realidade vivida, um recorte, um certo olhar. Diante desse horizonte que foi crescendo, pouco a pouco na minha compreensão, pude começar a abandonar o medo de travar esse diálogo, na então busca concreta da recriação de encontros entre esferas distintas no território dessas palavras que aqui navegam.

Quem tem familiaridade com a sala de trabalho, sabe em seu corpo, sua memória muscular, a potência e as crises que permeiam esse universo. Sendo assim, acredito que essa pesquisa possa conversar com pessoas que tenham essa experiência gravada e viva em seus corpos – seja como atores, diretores, professores ou mesmo observadores da prática. É possível – não sei – que, assim, algumas das palavras, frases, inquietações, dúvidas, apontamentos aqui apresentados consigam causar algum eco, espelhamento, ou, ainda melhor, sugerir aberturas de outras portas, janelas, processos, perguntas. O ideal, seria, caro leitor, que a escrita pudesse tensionar/provocar a própria prática e vice-versa.

Ao observar os *workshops* e processos de criação com os quais tive contato nessa pesquisa, atravessados pela minha experiência prática, percebi que

havia um ponto em comum nesses acontecimentos: a busca de organicidade, vida e presença na performance dos atores. E assim decidi iniciar a escrita com um primeiro passo, um ponto de partida de ingresso em experimentações práticas, junto ao qual estaremos sempre nos deparando, lutando e nos desenvolvendo: o permitir a morte para que, paradoxalmente, se possibilite a vida em sua máxima intensidade.

O fracasso, a queda, o erro, o não saber, a crise, o vazio, todos esses são termos que designam estados vivenciados em processos criativos e formativos que, dependendo da maneira como os encaramos e, principalmente, convivemos, lidamos e recriamos a relação com eles, podemos abrir possibilidades para o fluxo de vida. Tendo em vista a inserção dessa pesquisa em um Projeto Temático de investigação da memória e micropercepção, como eixos centrais pela busca de problematizar a presença do ator, inevitavelmente, meu olhar para as práticas observadas, destacou aspectos das provocações que auxiliassem esse processo.

Sendo assim, busquei identificar as indicações que trabalhavam no sentido de pressionar e inquietar os corpos na criação e vivência de territórios desconhecidos, desconfortáveis, ou ao limite daquilo que dominam, até que se transformem, abram espaço para que o vazio possa estar presente, habitem linhas de fuga, tornem-se permeáveis para se contaminarem com o outro e com as forças presentes, agir e ser agido. Nesse sentido, a primeira condição para a existência desse corpo poroso nas experimentações, é abrir mão da necessidade

do acerto, aceitar tudo aquilo que não é, e todas as derrapadas e tropeços, como partes fundamentais da caminhada, da investigação, do processo.

Vi também que essa é uma condição favorável não só aos atores, mas aos provocadores de experiência. Quando o professor ou diretor aceita o caráter processual da prática de criação, e busca trabalhar nessa direção, em si mesmo e com os atores, abre espaço para habitar a dúvida e os desafios, sem tensão desnecessária. Dessa abertura pode surgir ou se construir outras composições, caminhos de diferenciação constantes, atualizações, mergulhos em abismos, recriações de formas de existência na arte.

No diálogo com autores do território da prática e com os entrevistados, busquei compreender que a pesquisa não poderia, nem deveria, margear qualquer intenção de construção de métodos, ou fórmulas, reaplicáveis em contextos distantes e distintos dos pesquisados. Assim, surge o entendimento de que a potência de uma metáfora de trabalho, não se relaciona às imagens exatas sugeridas, portanto, seria impossível catalogá-las e classificá-las para um pretense uso posterior. Devido a singularidade dos processos, do ambiente, tempo-espaço, pessoas e qualquer outra força que esteja presente, constatei que as provocações observadas e pinceladas nesse estudo, nasceram cada uma para uma necessidade específica e, portanto, serão sempre mutáveis pelos mesmos autores em contextos diferentes.

Tendo em vista a discussão acima mencionada, a escolha de qualidades e características encontradas nas provocações das diversas línguas das práticas observadas, se deu a partir de um olhar direcionado e atravessado por aspectos que incitassem fluxos de vida nas performances. A compreensão de que nenhuma indicação ou processo é garantia para a organicidade, auxiliou a pensar em cada trecho convocado das práticas, como um acontecimento singular, pontual, único.

Mesmo assim, a sensação de que elementos observados ressoavam em mim enquanto fazedora de teatro, me levou a indagar sobre a possibilidade de ecos e ressonâncias de certos aspectos, ou metáforas de trabalho pontuais, com outras práticas de pesquisas que possam vir a existir. Caminhando nessa direção, destaquei algumas qualidades presentes nas provocações que pareciam, a meu ver, potentes para experienciar o *presente do presente*, vivenciar e recriar as forças que permeiam o desenho formal de cada cena, ação, espetáculo.

Nesse processo de atravessamento de forças entre a prática observada e a escrita, certos aspectos me saltaram aos olhos e foram se configurando, aos poucos, como pertencentes a uma mesma rede de forças, todos relacionados a capacidade de afetar e ser afetado, à criação de uma condição para um corpo aberto ao fluxo, para que encontros alegres potencializem e intensifiquem a vida da atuação. Percebi então, que provocações que buscassem a não divisão entre corpo/mente, dentro/fora, consciente/inconsciente, vida/morte, entre tantas outras polaridades, atuavam, nesse sentido, em direção à organicidade.

Dessa forma, metáforas de trabalho paradoxais, causavam no ator um desconforto inicial, que os pressionavam a criar, a pensar com o corpo, já que a mente era incapaz de solucioná-las, nem mesmo na imaginação. Indicações que apontavam para uma tranquilidade de que tudo está certo, reduziam ou eliminavam a tentativa de reprodução de modelos pré-estabelecidos, pressionando uma liberdade incômoda, mas que acabava gerando descobertas e invenções de outras qualidades de movimentos nos corpos.

Ainda assim, observei o quanto certos elementos técnicos e precisos são fundamentais para criar um trilho sobre o qual pode-se improvisar. A vida pode surgir, também, a partir do relaxamento que nasce de um domínio das ações, a tal ponto que não seja mais necessário pensar ou lembrar dos seus detalhes e sequências. Desse modo, será no território micro, o espaço onde se poderá dançar com as forças do presente, criar pequenas variações, estar sempre em processo de investigação e recriação das possibilidades de composição.

No entanto, verifiquei que uma atenção em demasia nos aspectos formais e nas regras do jogo, poderia impedir o espaço livre por onde pode-se circular as forças do presente. Uma determinada qualidade da atenção, que nomeei de atenção-distraída, é capaz de focar e ao mesmo tempo desfocar a ação, o interno e o externo, possibilitando o trânsito de forças, na medida em que não enrijece o corpo e não o preenche por inteiro. Abre-se para o imponderável, o acaso, aquilo que não se espera, não se programa.

Percebi, então, que provocações que sugeriam e empenhavam os corpos para um estado descontraído, que buscassem o prazer naquilo que realizam, sempre recuperando a qualidade de brincadeira nas improvisações, jogos e cenas, favoreciam também a não rigidez absoluta, a inteireza, a entrega ao *presente do presente*, a abertura ao outro, potencializando a vida nas ações.

Como último ponto destacado para a discussão, intrinsecamente ligado aos anteriores, notei o quanto indicações para uma respiração presente, atuavam nos corpos na aceitação do vazio, auxiliando assim, um processo de desaceleração da velocidade premente, das cobranças internas e tentativas de acertos. Metáforas de trabalho que estavam frequentemente atentando os atores para a respiração e unificação dos movimentos, gestos e ações com o inspirar e o expirar, direcionavam os corpos para uma relação com o todo, desfazendo barreiras ou fronteiras, diluindo limites, tornando-os mais porosos. Corpos porosos são mais capazes de afetar e ser afetados; a capacidade de afeto pode gerar potência de vida, organicidade, presença.

O contato com esse material de pesquisa e desenvolvimento de um diálogo interno e externo, a partir das questões discutidas, apontam para a necessidade, ou, ao menos, a possibilidade de desdobramento dessa investigação em futuros projetos. O doutorado aparenta ser, assim, o início de uma trajetória, a experimentação primeira de uma forma possível de se fazer pesquisa em arte, ainda em plena elaboração, embrião de outras linhas de fuga que possam ser

navegadas, reelaboradas, desorganizadas e ordenadas em modos de composições e agenciamentos diversos.

Devido ao meu encontro com a máscara, junto a qual me relaciono intimamente no decorrer dos anos, surge o desejo de um aprofundamento das problemáticas identificadas nessa pesquisa de uma maneira ainda mais próxima com a prática, por meio de exercícios que seriam desenvolvidos especificamente para a investigação em questão. Algumas perguntas, inquietações e motivações guiam essa ideia, que nasce justamente de dúvidas que persistem e resistem, outras que me interessam mergulhar a partir de um estudo particular sobre o universo da máscara.

O que faz um objeto inanimado – a máscara – ganhar vida na cena teatral? Que forças precisam ser criadas, ativadas e potencializadas numa performance, para se tornar viva a figura mascarada no corpo do ator? A vida na performance do ator – ou organicidade, presença – vem sendo motivo de intensas pesquisas na área teatral, desde os estudos de Stanislávski. Porém, sobre a especificidade da máscara teatral, os escritos que encontramos refletem, em sua maioria, a respeito do percurso histórico, além das necessidades técnicas que a máscara exige e o que proporciona ao ator – como por exemplo a precisão dos gestos e ações; o engrandecimento do corpo; a triangulação, relação direta com o público; o jogo; o improviso; entre outros elementos.

Os textos de Kantor (2008), Craig (1963) e Kleist (1993)<sup>81</sup>, podem ser considerados como manifestos por uma revolução no teatro, na busca de recuperar o estranhamento, o vazio, o abismal na arte cênica a partir de manequins, marionetes, máscaras e uma outra forma de interpretação do ator, que trabalham, paradoxalmente, com o que poderíamos chamar de inorgânico. Tais documentos reúnem algumas das primeiras indagações escritas sobre a utilização da máscara, com sugestões de técnicas e estéticas experimentadas no percurso de trabalho dos artistas mencionados. A pergunta persiste: o que faz a máscara ficar viva em cena?

A discussão fértil que pode ser tensionada a partir dessa pergunta merece uma pesquisa específica e vertical que, naturalmente, necessitaria de referências teóricas diferenciadas e experimentações práticas, formuladas especialmente para o projeto. O desejo que brota no útero dessa pesquisa de doutorado, apresentada no presente texto, seria por uma análise do caráter enigmático intrínseco à máscara, enquanto objeto de estranhamento que tensiona as relações paradoxais de morte-vida na cena teatral.

Assim sendo, caro leitor, declaro que os aspectos levantados, a partir da observação dos acontecimentos mencionados ao longo dessas palavras, sugerem um processo instigante e sempre contínuo sobre a questão mais debatida e nunca

---

<sup>81</sup> Esses três autores, embora não tenham sido discutidos nessa pesquisa, representam apontamentos para um projeto futuro de pós-doutorado e, por esse motivo somente, constam citados aqui.

resolvida – já que não solucionável – sobre o que faz com que uma mesma cena, em um mesmo corpo, esteja viva em certo momento e em outro não. Que parcela de domínio ou de controle podemos ter desse caminho? Pelo que vimos, muito pouco. A busca de metáforas de trabalho que auxiliem o ator a ingressar no território de fluxo será sempre nova, sempre quase-virgem, sempre dependerá da abertura para as forças e atravessamentos de afetos, abertura essa também não controlável.

O que nos resta, então, a nós, fazedores da arte teatral, senão respirar fundo e começar sempre do começo, como se nada soubéssemos, lançarmo-nos ao abismo do desconhecido, confiantes de que a própria ação de entrega, pode possibilitar o prazeroso habitar, brincar e dançar com as forças que criamos e que nos geram? Recomeçar e recriar, redimensionar, reconfigurar, recompor e re-existir a cada instante, a cada espaço, a cada passo, potentes na diferenciação, aceitação da iminência da queda, permitindo experienciar o paradoxo da morte-vida em nossa existência, no cotidiano e na arte, compreendendo, por fim, a qualidade e potência relacional do invisível nos espaços entre-corpos e intra-corpos.

um profundo inspirar e expirar...

até a próxima.

e,

se pudesse sugerir algo, qualquer coisa,

te diria: feche essas páginas, coloque uma de suas músicas prediletas,

e dance intensamente.

o que vier. se vier. como vier.



dê agora boas vindas a outros territórios desconhecidos

experimente. sempre. tanto.

sigamos.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ARAÚJO, Antonio. *A gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido* – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

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

AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006-a.

\_\_\_\_\_. *Memória e Vida*. São Paulo: Mantins Fontes, 2006-b.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONFITTO, Matteo. *O ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. *Capitães e Mateus: relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de*

*Pernambuco (comarca de Nazareth – 1870-1888)*. Tese (doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2011.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator: da Técnica à Representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CARREIRA, André (org.). *Teatro da Vertigem: processos contemporâneos*. São Paulo: Teatro - Escola Célia Helena, 2009.

CRAIG, E. Gordon. *Da arte ao teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed.34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Sobre o Teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

\_\_\_\_\_. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DEWEY, John. *A Arte como Experiência*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK, Gregory (edit.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ESPINOSA, B. de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FÉRAL, Josette. *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las Fronteras*. Galerna: Buenos Aires, 2004.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

\_\_\_\_\_. MEICHES, Mauro; *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

\_\_\_\_\_. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores/Fapesp, 2006.

\_\_\_\_\_. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

FOUCAULT, Michel. Technologies of the self. In Luther H. Martin *et al* (orgs.). *Technologies of the self – a seminar with Michel Foucault*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1988.

FLASZEN, Ludwik e POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método. Traços Fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Bragança Paulista: Vozes, 2005.

GIL, José. *A Imagem-Nua a as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'água Editores: 2005.

\_\_\_\_\_. Abrir o Corpo. In: *Corpo, Arte e Clínica*, FONSECA, Tania MaraGalli; ENGELMAN (Org.), Selda Engelman (Org.). Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anna Blume, 2005.

\_\_\_\_\_. *O corpo em crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

- \_\_\_\_\_. (Org.); AMORIN, Claudia (Org.). *Leituras da Morte*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Da Companhia Teatral à Arte como Veículo*. In: RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski as Ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GUARALDO, Lineu Gabriel. *Na Mata tem esperança: encontros com o corpo sambador do Cavalo Marinho*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2010.
- HONDERICH, Ted. (editor) *The Oxford Companion to Philosophy*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- KAFKA, Franz. *Sonhos*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- KANTOR, Tadeuz. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- LARANJEIRA, Carolina dias. *Uma dança de estados corporais a partir do samba do cavalo marinho: corporalidades e dramaturgias da Brincadeira em diálogo com o processo de criação de cordões*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. UFBA, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Corpo, Cavalo Marinho e dramaturgia a partir da investigação do Grupo Peleja*. Dissertação de Mestrado em Artes. UNICAMP, 2008.
- LAKOFF, G. e JOHNSON, M. *Metáforas da Vida Cotidiana*. São Paulo: Editora PUC-SP, 2002.
- LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- LEONARDELLI, Patrícia. *A Memória como Recriação do Vivido*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo: editora 34, 1996.
- LEWINSOHN, Ana Caldas. *O Ator Brincante; no Contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Unicamp, 2009.
- LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze. Arte e Resistência*. Rio de Janeiro, Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- MATURANA R., Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. VARELA, Francisco. *De Máquinas e Seres Vivos – Autopoiese – A organização do Vivo*. Porto Alegre : Artes Médicas, 1997.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. *Sobre o Trabalho do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- MOORE, Charles. (org.) *Filosofia: Oriente, Ocidente*. São Paulo: Edusp-Cultrix, 1978.
- MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NUNES, Sandra Meyer. *As Metáforas do Corpo em Cena*. São Paulo: Annablume/UDESC, 2009.

- OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. Colaboração de Lorna Marshal. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- OLIVEIRA, Erika Carolina Cunha Rizza de. *Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, Unicamp, 2009.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.) *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PELBART, Peter P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- PESSOA, Fernando. *Poesia / Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PLÁ, Daniel Reis. *Sobre cavalgar o vento: Contribuições da meditação budista no processo de formação do ator*. Tese de Doutorado em Artes. Instituto de Artes, Unicamp, 2012.
- POSSANI, Alice. *Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si*. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto de Artes, Unicamp, 2012.
- QUILICI, Cassiano, Sydow. *Antonin Artaud. Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume: 2004.
- QUINTANA, Mario. "Emergência". In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski as Ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2007.

- RICOEUR, Paul. O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. In: SHELDON, Sacks (org.). *Da Metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SAES, Sílvia Faustino de Assis. *Percepção e imaginação*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SCALA, F. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte*. Org. Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SILMAN, Naomi (org.). *LUME teatro 25 anos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- STANISLÁVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- TAVIANI, Ferdinando. *La Comedia dell Arte*. Conferência de abril de 1983, no Centro Cultural "Conde Duque" de Madri. Não publicado.
- TESSARI, Roberto. Técnica da Improvisação e da Escrita Dramática. *Commedia dell'Arte: La Maschere L'Ombra*. Milano: Mursia, 1981. Não publicado.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOPORKOV, Vasili. *Stanislávski in Rehearsal*. New York and London: Routledge, 2004.
- TRASK, R. L. *Dicionário de Linguagem e Lingüística*. São Paulo: Contexto, 2008
- TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada – filosofia da sensação*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2010.

TURNER, Steve. *The Beatles: a história por trás de todas as canções*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret* / Julia Varley. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ZARRILLI, Phillip B. *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*. London & New York: Routledge, 2009.

### **Artigos:**

BARBA, E. O quarto fantasma. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis: UDESC/CEART: Vol. I, n. 09, Dez. 2007.

BARRETO, Jorge Menna. O começo pelo meio. *Revista Tatuí*. Disponível em: [http://issuu.com/tatui/docs/tatui\\_08\\_pdf](http://issuu.com/tatui/docs/tatui_08_pdf). Acesso em 12/12/2013.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência. Universidade de Barcelona, Espanha. *Revista Brasileira de Educação*. N.19. p. 20-28. Rio de Janeiro: Jan./Abr, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*. Vol.8, no.1, p.113-148, abr. 2002.

DELEUZE, Gilles. Imanência: Uma vida.... *Revista Educação e Realidade*. UFRGS. Publicado originalmente em *Philosophie*, n.º 47, 1995, p. 3-7. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079/19291> Acesso em 12/12/2013.

\_\_\_\_\_. *O Ato de Criação*. Palestra publicada na Folha de São Paulo, 27/06/1999.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*. Vol. 10, n. 3, 2010, p. 321-326. <http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso: 15/10/2012.

\_\_\_\_\_. Performance e Teatro. *Revista Sala Preta*. Vol. 8, n. 1, 2008.

- \_\_\_\_\_. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. *ILINX Revista do Lume*. N. 4, Dez. 2013.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, Edusp. nº8, pp. 191-210, São Paulo, 2008.
- FERRACINI, Renato. LUME: 20 anos em busca da organicidade. *Revista Sala Preta*. V. 5. N.1, 2005.
- \_\_\_\_\_. Um Plano de Singularidades para Repensar a Prática/Teoria do Corpo-Em-Arte. *Anais da IV Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais*. Blumenau, 2011.
- FERRACINI, Renato, *et al.* Uma Experiência de Cartografia Territorial do Corpo em Arte. *Revista Urdimento*, 2013.
- FERRACINI, Renato; RABELO, Flávio. *Recriar Sempre*. No prelo.
- FERRACINI, Renato; POSSANI, Alice. *Treinamentos e Modos de Existência: alguns deslocamentos e intersecções*. No prelo.
- FUGANTI, Luís. Corpo em devir. In: *Revista Sala Preta*, 2007, p.67-76.
- GALLO, Sílvio. *Eu, o outro e tantos outros: educação, alteridade e filosofia da diferença*. Disponível em <http://www.grupodec.net.br/ebooks/GalloEuOutroOutros.pdf>. Acesso: 22/10/2013.
- GIL, José. Transcrição Palestra José Gil. *Revista Ilinx*. LUME – UNICAMP, Campinas, n.1, 2012. <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/116>. Acesso: 15/10/2012.
- HORTÉLIO, Lydia. Brincar é o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem. *Pátio Educação Infantil*, Ano I, Nº 3, Dez 2003/ Mar 2004.
- KLEIST, Heinrich Von. Sobre o Teatro de Marionetes. *Revista USP*. N. 17, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982/27713> Acesso: 08/01/2014

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001081.pdf> Acesso 13/03/2014.

\_\_\_\_\_. Biopolítica. Revista Sala Preta. V. 7. N.1., 2007-a.

\_\_\_\_\_. A Vida Desnudada. In: *Leituras da Morte*. GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.). São Paulo: Annablume, 2007-b.

PEREIRA, Maria Amélia. Derrubaram os últimos jardins para construir prédios. *Linhas Críticas*. Brasília. V. 8. N. 14. Jan./jul. 2002.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir – uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*. n. 2. São Paulo: PUC, 1993.

\_\_\_\_\_. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> 2005. Acesso: 25/11/2013.

SIMONDON, Gilbert. A Gênese do Indivíduo. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC/SP, 2003.

UNO, Kuniichi. As Pantufas de Artaud Segundo Hijicata. *Leituras da Morte*. GREINER, Christine e AMORIM, Claudia. São Paulo: Annablume, 2007.

### **Vídeos na internet:**

CASTRO, Eduardo Viveiro de. *A Morte como quase Acontecimento*. Disponível em: <http://www.cpficultura.com.br/2009/10/16/integra-a-morte-como-quase-acontecimento-eduardo-viveiros-de-castro/>. Acesso: 09/10/2013.

PALBERT, Peter Pál. Palestra *Como Viver Só*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-8wh6LKLR1Y>. Acesso: 19/10/2013.

ULPIANO, C. *Pensamento e liberdade em Espinosa*. 1998. Disponível em: <http://vimeo.com/10348233>. Acesso: 8/09/2011.

### **Entrevista na internet:**

OHNO, Kazuo. *O Dançarino do Invisível*. Entrevista por Irion Nolasco. Disponível em: [http://grupotempo.com.br/tex\\_kazuo.html](http://grupotempo.com.br/tex_kazuo.html)

**ANEXOS**  
**(Entrevistas)**

## Entrevista com Grace Passô

Campinas - março de 2012.

**Ana Caldas:** Eu estava te falando mais ou menos o que é que a gente estava pesquisando...

**Grace Passô:** *Formas de condução, né?*

**Ana Caldas:** Isso. Eu estou, eu no caso, a minha parte, que é um Temático, que o Renato coordena. E a minha parte é de condução e do que a gente tá chamando de metáforas de trabalho. Então as metáforas, o que a gente chamou de metáforas de trabalho, seriam justamente essa linguagem da prática, assim. Essa linguagem que acontece dentro da sala de trabalho, de treinamento, de *workshop* ou de condução mesmo de ensaio. As imagens propostas pelo condutor pra, e como que isso potencializa ou não o trabalho do ator. Então, mais ou menos todas as questões têm um pouco a ver com isso. Com como intensificar o trabalho, como que potencializa, como que influencia, como que você prepara isso de antemão e lida com o que acontece na hora. E, aí, a ideia é uma entrevista não muito longa, mas tá... São acho que quatorze perguntas aqui. Mas fica tranquila pra responder assim de forma bem intuitiva, porque a gente também tá pesquisando essa coisa da intuição mesmo, nada muito super elaborado, mas o que você tiver já, que você pensa. Não sei o quanto você pensa ou não a respeito disso, do próprio trabalho. Mas é por aí assim. Então a primeira pergunta é bem ampla assim: o que é conduzir um trabalho pra você?

**Grace Passô:** *O que é conduzir um trabalho? Acho que conduzir um trabalho... É eu acho que, antes de tudo é um diálogo profundo que se tem que traçar com, travar com o ator. Eu acho que esse diálogo ele se dá em vários níveis, assim. Acho que ele dá intelectualmente. Eu acho que ele se dá tecnicamente. Eu acho que ele... ele... ele pressupõe uma preparação antes da sala de ensaio, que é conseguir imbuir esses atores de qual filosofia de teatro que você trata no trabalho que você propõe. É... eu não tenho... assim... Eu acho que, antes de tudo, os trabalhos que eu faço eles partem de uma conversa sobre o próprio teatro, assim. E todos eles... aí eu vou viajando mas você vai me conduzindo.*

**Ana Caldas:** Tá bom.

**Grace Passô:** *E todos eles muito ligados ao assunto assim. Eu nunca fiz um trabalho que eu conduzisse os atores pra um pensamento exclusivamente técnico. Assim, de alguma técnica específica. Isso sempre foi raro na minha vida, assim. Sempre foi partindo de algum assunto, assim. E assunto que eu falo não é tema. Mas assim, de algum motivo para estarmos fazendo aquilo dali, que a gente tá*

*fazendo. Então eu acho que conduzir o trabalho é encontrar, junto com o ator, um motivo pra ele estar ali, pra ele encontrar pessoas, pra ele dizer alguma coisa, e pra ele se mover. E acho que, esse motivo, ele não se encerra numa justificativa teórica, né? Ele é uma construção muito mais complexa e que depende da sensibilidade. Então, eu acho que o processo de condução é um processo de descoberta desse motivo, de fazer acontecer uma peça, um trabalho, uma obra de teatro. É... Então acho que é o processo de reflexão sobre esse motivo, o processo de descoberta, de encontro, que motivo é esse que nos leva a estar aqui criando isso? É que guia a forma como eu conduzo as pessoas.*

**Ana Caldas:** E esse motivo você acha que é, ele é sempre em comum entre você e os atores, ou tem um eixo em comum, mas cada um acaba encontrando um motivo diferente, são motivações?

**Grace Passô:** *É, acho que podem haver vários motivos e várias motivações, mas quando eu falo um motivo, precisa estar explícito nessa relação, alguns porquês assim, alguns porquês de fazer aquela obra.*

**Ana Caldas:** E que são em comum, nesse caso.

**Grace Passô:** *E que devem ser coletivos, que devem estar em comum.*

**Ana Caldas:** Que vão dar unidade.

**Grace Passô:** *Que vão dar unidade, exatamente.*

**Ana Caldas:** E que não tem a ver com o tema, né?

**Grace Passô:** *Não necessariamente.*

**Ana Caldas:** Mas vai passar pelo tema, inevitavelmente.

**Grace Passô:** *Mas vai passar pelo tema, porque eu posso falar a partir de um tema extremamente banal de um espetáculo e às vezes o motivo de estar fazendo aquele trabalho, ele se explicita na cena, na forma como se interage com o público, na forma como as pessoas se movem, na forma como conduz-se o olhar do espectador pra margem ou pro centro. Esse discurso, esse assunto pode se dar em vários níveis diferentes, né? E há que se descobrir durante esse processo de criação do espetáculo, aonde que esse assunto, esse discurso, ele se instaura com mais potência. Se é nessa forma, se é no que se diz, se é nas duas coisas, enfim.*

**Ana Caldas:** E aí, caminhando um pouco mais pra frente, dentro desse processo, do processo criativo, qual você acha que é a função ou a potência do condutor mesmo, da condução no trabalho?

**Grace Passô:** *Eu acho que o condutor ele é o terceiro olhar. É uma... como é que eu posso dizer? O condutor é aquele que incorpora o próprio ator, sabe? Pra mim, talvez por eu ser atriz, eu tenho muito essa relação de negociar entre essa pessoa que é a que provoca pra tirar o ator ou colocá-lo no eixo, e ao mesmo tempo, aquele que consegue espelhar para o ator o que está significando o que ele está fazendo. Qual que foi sua pergunta inicial?*

**Ana Caldas:** *Essa que eu acabei de fazer, né? Qual que seria a função ou a potência, a função e a potência de um condutor, da condução?*

**Grace Passô:** *Então, eu acho que a função do condutor é essa negociação mesmo, de, ao mesmo tempo, de conseguir fazer com que o ator entenda o que é que os signos que ele propõe, através das suas formas estão significando, nesse olhar dessa terceira margem, que é o lugar da direção, e ao mesmo tempo essa negociação entre isso e a provocação necessária pra que o ator encontre novas ou outras ou retorne formas de fazer. Eu acho que é essa negociação entre provocação e espelho também. E leitura né? Eu acho que me vejo muito nesse lugar de condutora como uma leitora. E como sempre o texto é do leitor, é aí que tá a linha da direção. Quando você lê, você propõe um tipo de texto. Texto no sentido geral. Propõe uma forma de ler. Então, eu me vejo muito nesse lugar, de lendo esse texto e ao mesmo tempo induzindo os atores. E aí essa forma de indução ela pode ser violenta, pode ser sedutora, pode ser mais intelectual, pode ser mais emotiva, enfim, aí várias são as formas de se induzir pra que ele se aproprie cada vez mais desse texto que ele tá construindo. Texto não de palavras, mas da obra, da forma que ele tá produzindo. Acho que é isso.*

**Ana Caldas:** *Você consegue falar um pouco mais sobre essas formas aí? Isso daí é interessante pra pesquisa: “mais sedutora, mais agressiva, mais”. Como que você lança mão de uma ou outra. Que dados que você colhe que faz você escolher certa forma de condução do trabalho, como é que é esse jogo assim?*

**Grace Passô:** *Ai, eu não sei. Vou falar de um jeito muito que me vem à cabeça. Eu acho que eu sempre estou analisando muito o que é que deixa o ator à vontade e o que o incomoda. E sempre fico analisando e ponderando o tanto que eu posso investir no que deixa ele à vontade e o tanto que eu posso provocá-lo assim, com o que lhe incomoda. Eu me sinto fazendo muito isso. Eu acho também que eu tenho uma forma de criação que beira muito, como que eu posso dizer, isso que eu falei no início sempre uma busca por um discurso condizente, que o ator consiga se apropriar e estar dizendo alguma coisa de fato, independente do que se fale ou não. Beira muito a reflexões, às vezes fica. Às vezes a gente cai em conversas que duram muito tempo, assim, que provoca muito uma certa intelectualidade do ator. Então, muitas vezes quando me vejo muito por esse caminho, eu rapidamente junto meu repertório técnico que conduz o ator ao movimento. E aí tento fazer com que esse movimento jogue um pouco fora todo o processo de conversas, reflexões, pensamentos mais teóricos que a gente teve*

sobre o trabalho. Tem uma coisa a respeito disso, eu falei “ou se seduz, ou se provoca”. Tem uma coisa que... Eu acho que no fundo eu tenho um pensamento muito ligado à dança, na parte técnica de condução do ator. Eu fiz alguns cursos, eu reuni como repertório particular alguns cursos que eu fiz de dança contemporânea. Minha formação de alguma forma também passa por aí, sempre estive ligada a algumas técnicas corporais, nenhuma delas eu aprofundei a ponto de só usá-las, mas assim, reuni esse repertório. E eu acho que no fundo eu sempre parto dessas técnicas. Que técnicas são essas? Eu acho que são técnicas que procuram conduzir o ator pra um estado, que eu acho que é sempre o mesmo estado em todas as peças que eu faço, é um estado de semi-ilusão. Eu não gosto da palavra de “ser ele mesmo” porque isso ficou muito banalizado no teatro contemporâneo, mas é esse estado dele sempre ser esse dançarino. O que é que é o dançarino cru? A dança ela abandona com mais facilidade a ideia de personagem, de história, ela está mais ligada ao pulso do momento e não a memória desse movimento e tal. E esse estado do dançarino que é aquele que está preparado pra sobrepor, através do estilo da sua interpretação, sobrepor um realismo banal, mas ao mesmo tempo, ele é sempre uma pessoa, uma forma humana que se move no espaço. Meio que isso pra mim é a base. Eu me vejo muito puxando os atores pra esse lugar, pra esse estado, que antes de tudo assume o acontecimento de agora, deste momento. É quase que as ferramentas que ele tem são todas as estratégias pra que o público, pra que ele esteja aqui e agora nesse momento. Esse estado improvisado de um dançarino no lugar. Eu fico tentando conduzir os atores pra que eles vivam esse estado. E com esse estado ele pode iludir com o personagem, ele pode criar ilusões com o personagem, com ele mesmo, com figuras, de várias formas possíveis. Você me perguntou sobre formas de indução, de condução? É, acho que isso me norteia, conduzindo por técnicas da dança contemporânea, porque eu acho que essas técnicas elas fazem o ator sentir possibilidade de sair do real, do naturalismo assim mais cotidiano. Eu acho que às vezes, eu uso, quando é necessário, eu acho que eu sempre procuro encontrar ações que são concretas, que de fato cansem, que de fato aborreçam, que de fato, os próprios atores antes ainda dos personagens. E aí essa condução é uma coisa clássica da Fátima... como é que chama aquela preparadora de elenco?

**Ana Caldas:** Eu sei quem é. Do estúdio lá de São Paulo. Toledo.

**Grace Passô:** *Fátima Toledo. Às vezes ela é super provocativa pra induzir uma emoção do ator, às vezes não. Isso depende da necessidade do que se cria, né?!*

**Ana Caldas:** Certo. Deixa eu ver aqui, vai conduzindo por outros lados né?! Tem uma coisa assim, nós que estamos pesquisando nesse grupo de pesquisa, doutorado e tudo mais, com o Renato, a gente é todo mundo ator, todo mundo já deu aula, muita aula, todo mundo já dirigiu algum trabalho, então a gente tem essas três referências pra pensar tudo isso. E uma das inquietações que movem a gente pra pensar é a velha questão sobre a organicidade, vida, presença. E aí,

num processo criativo, quando num momento inicial de provocação que você traz assim técnicas de dança, ou improvisações mais abertas, esse estado que você tá chamando, ele é mais, entre aspas, fácil de ser atingido porque tá num estado de experimentação. Minha questão é: num processo já que já tem a cena delineada, ou quando você já trouxe o texto, por exemplo, que já está num processo de repetição de ensaio, que mais tarde vai tornar em apresentação, apresentação, apresentação, reapresentação. Como que é, pra você, esse processo de manter essa organicidade, como gerar essa presença numa coisa que já está construída, reavivar isso, atualizar?

**Grace Passô:** Essa pergunta é meio assim, o “x” do teatro, inteiro.

**Ana Caldas:** Exatamente. E eu sei que a sua experiência como atriz certamente influencia o seu jeito de, por exemplo, num processo já de ensaio...

**Grace Passô:** *Claro. Primeiro assim, normalmente eu faço uma coisa bem louca assim, que é pedir pra que os atores sempre estejam improvisando. Em relação ao texto, por exemplo, o que eu sempre tento é provocar os atores é que eles experimentem várias formas de falar, de pausar, de vários tons, várias formas de fazer, por exemplo, de emitir esse texto, mas não pra experimentar e chegar a uma forma, mas, todas às vezes será possível mesmo, quando essa peça, essa forma tiver a hora de acontecer exata, o tempo, a duração e tudo mais, a velocidade, mas eu sempre induzo os atores a o tempo todo mudarem, modificarem. Isso às vezes é até meio conflituoso, assim, porque existe muito desapego. Mas, eu não, os meus processos, eles não partem de uma técnica e eles nem dão isso, uma técnica que faz com que o ator possa fechar uma forma e treinar esta forma muito pra ela chegue numa espécie de sublime, e depois conseguir apresentar essa forma várias vezes. Eu não trabalho com uma técnica que possibilite o ator a fazer isso. Entende o que eu estou falando?*

**Ana Caldas:** Entendo.

**Grace Passô:** *Eu trabalho com outras coisas. Então, eu exijo que o ator ele atualize assim, sem parar, as suas formas, então... Atualize como? A forma de agir, a duração, a velocidade do movimento, o tipo de interatividade. É quase induzir o ator a um estado primário de improvisação. Isso, como atriz também, é uma prática minha, e na direção também. Olha, é muito louco. Igual essa história que eu faço a curadoria do FIT então eu assisti muitos trabalhos, né? Eu vou cair numa resposta fácil, mas assim, não há resposta. Não há resposta. Tá, eu faço isso, por exemplo. Eu quando, por exemplo, eu trago um texto, eu tento de todas as formas fazer com que os atores criem um ritmo baseado no sentido que do ele emite, e não de um apego a...*

**Ana Caldas:** Formal.

**Grace Passô:** *Formal a esse texto, ou a forma de ser, entende? É sempre analisando, às vezes friamente o objetivo do que ele está fazendo, o objetivo de dizer aquilo, o objetivo de se mover assim, às vezes, o objetivo é simplesmente porque é bonito. Então tá, esse é um objetivo. Mover-se assim e dessa forma é bonito. Mas eu tento elucidar esse processo negociando pra que também não fique cabeça demais, e pra que ator tenha essa noção, sempre, apropriada do que ele está fazendo. Acho que essa é uma estratégia que eu uso, conduzir o ator pra um estado de improvisação sempre, sem parar. A outra estratégia é que eu modifico muito, assim, isso é bem polêmico em todos os processos, porque claro...*

**Ana Caldas:** Em temporada também?

**Grace Passô:** *Ah, modifico. É um segredo. Não falei isso pro Lume ainda. Mas modifico e também não aceito quando o ator não entende porque é que modificou. Porque, eu volto a dizer, como a gente não parte de uma técnica específica nunca... o que me interessa nunca é... Nunca é a forma final que se chega da cena, entende? É alguma coisa por trás disso.*

**Ana Caldas:** Que é o que interessa a todos.

**Grace Passô:** *Que é o que interessa. Então se ela fala uma parte de um ditado maravilhoso e senta aqui e canta uma música eu não consigo achar nenhum problema, e acho que não existe, que ela faça um passo de rumba, sente aqui e fale o texto agora de um jeito mais feliz porque é rumba, desde que ela tenha técnica suficiente pra isso, né?*

**Ana Caldas:** Claro.

**Grace Passô:** *E é claro que eu sempre estou analisando se a pessoa tem, e se desenvolvemos um repertório suficiente pra ela fazer isso. Mas esse estado de improvisação, de mudança que exige do ator muito desapego, são estratégias que eu utilizo pra essa cena viva. Tem umas coisas também, que são técnicas bem tradicionais do teatro, assim... Aqui a gente não fez isso, mas por exemplo, às vezes eu me faço de personagem-público e quase converso com o ator enquanto ele tá improvisando, falando em voz alta o que esse público tá pensando. Claro, com isso eu também estou impondo uma leitura. E aí quando eu falo em voz alta o que ele tá pensando, mas falo como se eu tivesse conversando com o ator, eu proponho que ele trave uma relação comigo muito real, de acordo com o que eu estabeleço do que é realidade no momento. Então assumo esse personagem-público que fala, que pensa em voz alta, e obrigo que o ator que tá improvisando responda isso. E pode responder falando ou não, mas que ele responda a isso que eu estou pensando em voz alta enquanto público. E também eu acho que uma forma de encontrar essa cena, essas formas, essa organicidade, eu acho que o processo de construção de uma partitura de uma peça inteira, de uma forma inteira dessa peça, é sempre pra mim a busca por formas que tenham esse*

*espaço. Por formas que tenham um espaço para o tempo que vai passar. E a gente vai continuar apresentando. Então o tempo todo o que eu estou fazendo é **Analisando a potência dessa forma em relação à sua flexibilidade também. Eu sempre penso: como isso se dá? O que é fazer isso muito? Fazer e fazer e fazer. Que onda que isso dá? Onde ela chega? Às vezes eu desejo, eu fico premeditando um pouco qual o nível de flexibilidade que aquela forma terá, dará para o ator ao longo do tempo. E aí assim, às vezes, me agrada muito mais marcar regiões onde ele fica, ao invés de um lugar fixo. Marcar a quantidade de goles que ele tem que dar numa água e não como ele dar o gole. Marcar a hora que ele se aproxima do outro personagem é a hora que ele sente que o outro olhou de fato pra ele, e não alguma hora pré-marcada, não, sei lá, na hora que a música entra.***

**Ana Caldas:** Assim a gente pode dizer que a sua forma de direção já auxilia muito o ator nesse processo, essa flexibilidade que você dá favorece. Mas que mesmo dentro dessa flexibilidade existam desenhos bem precisos, alguns, e se a gente pensar em outras linguagens, sei lá, outros desenhos cênicos assim, de mais rigidez, tipo Nô, sei lá...

**Grace Passô:** *Tipo Bob Wilson.*

**Ana Caldas:** Tipo Bob Wilson, que a gente vê também essa organicidade, uma forma viva, que a gente fica, como é que será que se faz pra manter... que a gente tá buscando isso, compreender, sei lá, questionar isso. Mas assim, como que num desenho também preciso a gente cria essa liberdade só que de forma microscópica, né?! Digamos assim, nos seus espetáculos, pelo que eu estou entendendo, é de uma forma até mais ampla, que eu posso mudar um jeito até de fazer. Tem a ver com essa liberdade então, você acha? Um equilíbrio...

**Grace Passô:** *O que eu utilizo sim. Tem a ver com essas liberdades que eu crio pra que, que vão ser motor pra cena se desenrolar.*

**Ana Caldas:** Que dá uma desestabilizada.

**Grace Passô:** *Que tem a ver muito com esses procedimentos de improvisação. Mas eu estou falando isso, às vezes nada disso funciona e aí é uma marca, entende? Mas isso quando eu faço é porque alguma coisa não consegui ainda alcançar. Mas sim, o que eu utilizo é isso. Mas, por exemplo, quando você pega essas formas mais definidas, mais... a gente falou do Bob Wilson e tudo mais, eu acho que o grau de dificuldade é o mesmo, é o mesmo. Essas são as estratégias que eu utilizo pra que a coisa seja mais orgânica. Mas eu acho que isso tem a ver com isso, com as técnicas que eu utilizo pra criação, né? O ator que eu trabalho, normalmente, que é sempre muito um ator criador e propositivo, um ator autor, não no sentido de escrever o texto, mas autor no sentido de dar conta do sentido que ele constrói, ele tem que ficar muito ligado em muitas coisas, muito ligado ao*

*público, muito ligado ao sentido do que está sendo produzido. E aí talvez... E eu gosto disso, como atriz eu gosto, e tudo mais...*

**Ana Caldas:** Que são coisas que só vão estar no presente.

**Grace Passô:** *Que só vão estar ali, naquele lugar. Esse foco do ator talvez o tire da possibilidade de estar focado em questões mais formais. É claro que com o tempo ele vai ganhando mais habilidade suficiente... É assim, a gente começa fazendo uma peça só preocupado com o jeito que fala, com o que move, depois você dá conta dos dois, aí você já dá conta de ver a luz, aí você já dá conta de ouvir uma coisa que acontece lá com o outro. As coisas vão ficando mais... você vai ganhando habilidade ao longo do tempo, né? Mas esse ator que eu trabalho ele tem que estar tão focado nesse presente e nessa atualização do sentido do que ele faz, que aí ele tá normalmente menos focado nessa precisão, pelo menos no primeiro momento, nessa precisão dessa forma. Mas chega-se também a precisão dessa forma, assim. Mas o que faz disparar isso é outra coisa, é refletir sobre o assunto, é, enfim, buscar imagens, é outra coisa.*

**Ana Caldas:** É sempre um risco do ator...

**Grace Passô:** Sempre.

**Ana Caldas:** Do ator de cada apresentação, cada ensaio, cada experimento, porque é como se o ator quisesse sempre segurar alguma coisa. Ou “ontem deu certo de tal jeito então vou tentar refazer” e aí já era. Então esse jogo entre um desenho que se tem e uma porosidade que tem que estar sempre aberta, sabe? Uma abertura, é isso que...

**Grace Passô:** *É isso mesmo, pra mim é assim. É o estado de um ator que tem uma mala de repertórios, tem um repertório, né? Assim, uma coleção de movimentos, de falas, e ele sabe o que fazer. Igual mágico mesmo, ele sabe o que fazer com isso, ele sabe o que ele quer com isso. E aí ele tem que entrar num estado sensível de composição dessas coisas. Mas sim, exige-se muito risco nessa história toda. Mas é a grande metáfora da vida mesmo, nem é do teatro. A gente começou do teatro geral, mas é da vida. É metáfora do cotidiano isso.*

**Ana Caldas:** Metáfora, a própria palavra já é vida.

**Grace Passô:** *É a própria vida. Mas, eu acho super bonito quando eu vejo trajetórias de amigos... E quando eu falo essa história que eu não trabalho numa técnica específica, não é porque eu não goste não, mas é porque minha vida foi assim. Foi assim que eu me fiz no teatro, que eu estudei, foi assim, e aí eu reconheço isso e gosto. Mas assim eu acho super bonito quando vejo, e tenho vários amigos, e eu tenho 31, talvez por causa dessa faixa etária, que são pessoas que já fazem teatro... Meus amigos já fazem teatro há dez, doze anos... É que antes eles tinham treinamento, por exemplo, ou a gente tinha... E cada vez*

*mais isso, esse treinamento, ele vai virando a vida deles. Então, assim, aí não é mais o treinamento, mas a forma como ele come no dia-a-dia, aí ele faz a yoga dele, aí é isso, o treinamento vai virando a forma como ele se torna mais presente na vida.*

**Ana Caldas:** Como ele se coloca no mundo.

**Grace Passô:** *Isso é meio “tilelé” mas cada vez mais eu tenho amigos assim. É claro que todos os nossos treinamentos nos trouxe... Quando eu falo da dança, isso tudo é técnica, isso tudo é... Mas eu acho que a forma como a minha geração, não sei, se em Belo Horizonte a gente vem lidando com essa técnica, mas a técnica cada vez mais generosa, aberta. Isso que o Lume sempre fala nos livros do Lume, essa técnica que te abre possibilidades, que te liberta, não o contrário. Mas, é porque esse motivo é o motivo de você fazer arte, né? É o motivo... Essa organicidade vem daí também, entende? É nesse sentido que eu acho que é teórico mas é verdade também. Vem do motivo de você fazer aquela peça. Por isso que determinadas peças são menos interessantes e outras mais. Essa organicidade às vezes se dá porque existe um motivo muito claro ali. Outras tem menos, outras descobre-se ao longo do tempo esse motivo. Outras tem o motivo mais abstrato, mas extremamente potente.*

**Ana Caldas:** Você também dá oficina, *workshop*, essas coisas, você vê uma diferença...

**Grace Passô:** *Eu não dou muito não, mas dou.*

**Ana Caldas:** Não dá muito não?

**Grace Passô:** *Muito, não.*

**Ana Caldas:** Dirige mais, e atua.

**Grace Passô:** *Eu sempre estou mais ligada a processos criativos, tanto é que agora cada vez mais eu tendo dar núcleos de criação, alguma coisa...*

**Ana Caldas:** As oficinas já são pontos de criação também.

**Grace Passô:** *É partindo do pressuposto de mim como condutora de alguma criação.*

**Ana Caldas:** Porque o que eu ia perguntar é se você vê uma diferença na forma de conduzir um processo formativo e de um processo criativo

**Grace Passô:** *Claro.*

**Ana Caldas:** Qual que é essa diferença? Que características tem cada um?

**Grace Passô:** Ah, é completamente diferente. O processo criativo tem que criar uma forma, tem que chegar em uma forma, uma forma específica. Eu acho que dentro de um curso o que eu faço é abrir portas pra que as pessoas se descubram. Acho também que processo criativo sempre está ligado a questões que dizem respeito à coletividade, a criações coletivas, independente de como se dá, se é processo colaborativo ou não. E nos cursos nem sempre, necessariamente. É mais fácil se isolar, é mais fácil que essas descobertas sejam extremamente particulares. Essa busca por uma forma única no processo de criação é que é mais difícil, que é o que não tem quando é um curso, quando é uma oficina, quando é um workshop. O que se busca nesses lugares é só abrir portas assim, não construir, igual é num processo criativo.

**Ana Caldas:** Num processo criativo cada indicação cada coisa tem um processo por trás.

**Grace Passô:** Isso, tem um objetivo muito delineado, né? Então num curso provoca-se mais...

**Ana Caldas:** Então esse por trás pode ser a pessoa, ela mesma, o ator?

**Grace Passô:** Desculpa. No processo criativo...

**Ana Caldas:** No processo formativo, no processo de uma oficina, esse objetivo, digamos, pode ser o desenvolvimento daquele...

**Grace Passô:** É, exatamente. Então a sua atitude em provocar pode ser mais inconsequente.

**Ana Caldas:** Sim. Deixa eu ver aqui que perguntas... Quando você está conduzindo, quando você está provocando, você pensa muito antes... Como que é essa preparação? Você prepara muito antes o que você vai dizer, você tem esse cuidado com o que você vai dizer, ou isso se guia muito pela intuição do momento, como é que... Não só as palavras que você usa, mas se você tem um pensamento anterior sobre as sugestões que você dá, ou isso tem muito a ver com esse bate-volta.

**Grace Passô:** Tenho, tenho. Eu penso como eu vou falar e que horas eu vou falar e quando. Quando e como falar. Eu penso sim, penso o que eu tenho que omitir...

**Ana Caldas:** Omitir?

**Grace Passô:** Omitir em determinado no momento, porque determinada pessoa tem que focar em conseguir essa primeira coisa e depois outra coisa, e depois outra coisa. Penso em como e quando falar sim. Agora quando o processo, por vários motivos, quando a criação trava em algum momento na minha cabeça, tipo, eu não consigo ver para onde vai, ou será assim eu faço o trabalho de zerar e vir

*pra sala, que é o mesmo desafio que eu coloco pros atores, nesse estado de improvisação.*

**Ana Caldas:** Você diz na sua cabeça você em casa, pensando sobre o trabalho, isso?

**Grace Passô:** *É, em casa pensando...*

**Ana Caldas:** Não na sala?

**Grace Passô:** *Não. Ó, eu não sei pra onde levar essa narrativa, não sei como conduzir determinada coisa. Quando alguma coisa disso acontece, eu me zero, não premedito, e venho pra sala e tento improvisar junto e entrar num estágio, num nível de conversa muito verdadeira, na prática da coisa. E eu acho que isso tem a ver, por causa, do seguinte, eu tenho dois processos. O processo de escrever um texto... São vários processos... Tem processo de escrever o texto...*

**Ana Caldas:** Nossa, você é dramaturga também.

**Grace Passô:** *Tem o processo de escrever o texto e trazer pra sala, é um processo. Aqui aconteceu isso. Eu escrevi um pedacinho de texto, trouxe. Foi um processo a cena. Aí hoje, pra hoje, foi assim, eu escrevi cenas pontuadas, ideias misturadas com trechos de texto e dei como números pra eles, e falei: coloca os seus textos também juntos, dialoga com o que improvisa com eles. É outro processo. Um é um tempo, outro é outro tempo, completamente diferente. Então, sim, eu penso antes o que tem que fazer e tudo mais, elaboro como falar, que imagem precisa dar pra aquele personagem, que ação precisa dar pra aquele personagem, mas quando de alguma forma, eu não fico pirando tanto em casa. Porque quando eu piro e estou escrevendo ao mesmo tempo, isso todo mundo, é extremamente perigoso. Porque são duas formas: pensar e formalizar isso com palavras. São dois processos muito longos. Então quando eu não tenho muita direção eu prefiro parar de escrever, zerar e vir pra prática, e propor alguma coisa muito prática e ouvir o ator fazendo. Ouvir, ouvir, ouvir fazendo e improvisar com isso.*

**Ana Caldas:** E essa imagem, é muito esse terreno que eu estou estudando. Essa imagem que você sugere pra determinado personagem. Que imagem que te guia, como é que se forma essa imagem, essas imagens, essas metáforas?

**Grace Passô:** *Eu acho que são metáforas, são imagens pra conduzir o ator a ações que eu elejo como mais verdadeiras. Então, tem de tudo né?! Tem... Sempre muito ligado a objetos, ou a fenômenos da natureza, coisas que façam o ator abstrair o fato de ser humano... Sei lá, eu posso falar, sei lá, a hélice tem uma assim... quando eu proponho que ela seja um touro e não ela mesma ela se liberta muito mais e a ação dela extrapola, tem mais espaço pra extrapolar os limites de*

*um real que ela vem criando, por exemplo. Isso também é uma técnica antiga de teatro. É animal, sei lá, são imagens pra conduzir o ator a determinados estados.*

**Ana Caldas:** Sempre em busca de gerar um estado, não uma forma.

**Grace Passô:** *Sempre. É, estado.*

**Ana Caldas:** Porque tem uma forma de se dirigir, também, que a gente encontra por aí que é “faça assim”. Quase que dá o resultado para o ator e ele simplesmente tem que reproduzir aquilo. Então o que a gente está interessado em pesquisar são justamente essas formas de condução que abrem.

**Grace Passô:** *Claro.*

**Ana Caldas:** É uma pergunta mesmo. É como se quase você não tivesse imaginado como o ator iria fazer, você só imagina um certo estado que você quer que ele atinja, é isso né?

**Grace Passô:** *Isso.*

**Ana Caldas:** É isso, né?

**Grace Passô:** *Perfeito. Você falou melhor que eu. Exatamente. É isso mesmo, tenho por exemplo... Vou dar um exemplo. Tem uma peça que eu dirigi, que é mais... ela já veio pra cá. Foi a única peça que veio pra cá. Ela é mais...quase, me contradizendo, ela é muito desenhada, assim. Era uma fase, ela é muito desenhada. Eram cinco personagens, pra cada personagem eu fui descobrindo ao longo do processo de criação alguma, o que ele representava pra que ele construísse a ação em relação ao que ele representava, ações. E pontuei ações possíveis também. Uma representa emoção na peça, então isso, de alguma forma, eu conduzi pra que a atriz, ela sempre tem ações como cair, sempre ações nesse limite da paixão, o cair ou jogar-se ou enfim, várias dessas ações. Claro, depois a gente viu tinham quatro ou cinco ações, e a gente começa a limpar essas ações, repetir essas ações pra que elas fiquem mais bonitas, pra que elas fiquem potentes e tudo mais. Mas o que a fez criar essas ações foi esse disparo do que ela representava. O outro era um cachorro e eu falei que ele representava a verdade, e por isso ele latia. Ele latia a verdade. Então eu não trabalhei muito assim. Claro, chegou numa hora que eu trabalhei formas de latir, e tudo mais, mas isso é num segundo tempo, no primeiro momento ele latia e eu induzia ele com a imagem de que ele, para além de tudo, ele estava dizendo a verdade. Ele latia e latir era dizer a verdade. Então aí eu fui tentando conduzir ele à verdade até extrapolar o próprio limite da ficção. Então chegou o momento que a verdade era ele falar que era mentira, que era teatro. Depois num segundo momento eu fui trabalhar esse latido, como que era latia, não sei quê. O outro era a fé. Ele corre, e a ação dele era correr. Então era por isso que ele precisava significar pra que eu pedia que ele corresse, corresse muito, corresse muito. Por que ele tem que*

*correr? Porque ele é a fé. E ele precisa significar isso na peça. Ele precisa significar a fé. E a fé não cansa, não pode cansar. Se cansa aí é fundo do poço, aí é, entende? Esse significado dessa ação, eu parto dele... Eu não gosto de ficar falando "eu parto", porque amanhã eu posso dizer outra coisa completamente diferente, mas até agora tem sido assim. Eu parto dele e num determinado momento avalio o que é que isso gerou enquanto forma, e aí trabalho a forma separadamente.*

**Ana Caldas:** Pelo que eu estou entendendo o que você está dizendo é quase como se você sugerisse sempre várias camadas assim.

**Grace Passô:** *Sim.*

**Ana Caldas:** Então tem uma camada que é do sentido mesmo, então o que você representa? O que você é? Por que a intenção? Outra camada que são as ações concretas de fazer, e que aí já dá um trilho para o ator de ação. Porque se não fica na abstração só, pra concretizar. E o jogo, enfim. E tem a ver com sugerir essas camadas talvez diferentes.

**Grace Passô:** *Sim, tem a ver.*

**Ana Caldas:** Diferentes. Deixa eu ver o quê mais, porque eu não quero também abusar.

**Grace Passô:** *Imagina. Fica à vontade.*

**Ana Caldas:** Você vê alguma coisa assim, que se repete assim no seu, imagens que se repetem, metáforas que se repetem... Você acha que você tem um certo jeito de conduzir já, um certo... Uma característica?

**Grace Passô:** *Tenho. Eu tenho tendência a uma coisa que é característica do surrealismo, da pintura, enfim, várias linguagens possíveis. Que é... Eu tenho tendência, é bem recorrente no meu trabalho, utilizar objetos do cotidiano, e traçar... Objetos e situações do cotidiano... assim é igual sonho. E traçar uma trajetória narrativa que essas situações, elas cheguem, a um determinado momento num nível tal de surrealismo. Que é a própria característica do que é surreal. Sempre partindo de referências do cotidiano, do que é real, e objetos reconhecíveis, situações reconhecíveis. Mas num determinado momento aquilo extrapola o seu nível de realidade. Assim como os sonhos, assim... Isso é uma tendência que eu tenho. Outra tendência: sempre existe alguma coisa no trabalho relacionado ao acaso, nos trabalhos que eu faço. Sempre alguma coisa acontece sem grandes explicações e detona outras coisas. Mas você tá falando mais relacionado à formas, né?*

**Ana Caldas:** Não, mais isso...

**Grace Passô:** *Isso tem a ver?*

**Ana Caldas:** Isso também pode ter a ver também. Eu estava perguntado mais se essas imagens e metáforas se repetem na condução.

**Grace Passô:** *Pra condução?*

**Ana Caldas:** Isso. O foto está mais pra condução. Mas é bom, porque uma coisa influencia a outra inevitavelmente.

**Grace Passô:** *Ah, claro! Ah tem!*

**Ana Caldas:** Eu acho que a busca de um surrealismo vai ter totalmente a ver com o jeito que você vai propor algo.

**Grace Passô:** *Ah, claro! Tem várias imagens...*

**Ana Caldas:** Que se repetem. Alguma língua própria, sabe? A gente tá buscando, que língua é essa da prática? Que língua é da sua prática?

**Grace Passô:** *É, não. Eu vou falar coisas que eu estou lembrando agora. Em relação a, por exemplo, como eu conduzo a velocidade do movimento. Normalmente eu sugiro imagens do personagem ou do ator em lugares com densidades diferentes. Têm várias desses do próprio grupo que são assim... Sei lá, eu falo que eles estão andando nesse lugar que é uma piscina cheia de leite condensado. Depois essa piscina ela é cheia de água. Depois é um lugar sem gravidade. Simples assim.*

**Ana Caldas:** Então você busca sempre trabalhar realmente com imagens... ao invés de você falar ande mais lento, você vai trazer...

**Grace Passô:** *Nossa, claro, com certeza! É que é tudo pra conduzir pra estados interessantes desse ator na cena. Eu comecei um trabalho no meu grupo de teatro, que tem uma pessoa do grupo que tem estudado view points, que é... É engraçado, que conduzir... É uma condução muito mais crua dessas imagens, num determinado... pelo menos até onde eu fui, muito mais crua que levam a esses estados assim. É uma coisa que recentemente eu vim pesquisar dessa forma também. Simplesmente aumentar a velocidade e dizer para o ator "aumente a velocidade, não aumente". Mas normalmente não, eu falo coisas do tipo "tá, você tá andando nesse lugar, é um lugar que sempre cai raios, um lugar". Acho que são imagens poéticas mesmo. Eu acho que existe um certo desejo de criar essas imagens que transportem esse atores pra um outro lugar. Que conduza esses atores pra alguma abstração.*

**Ana Caldas:** E que isso talvez ajude a tirar o ator de um pensamento racional sobre, por exemplo...

**Grace Passô:** *Claro. Como andar, porque não andar... Eu acho que desestabiliza a realidade do ator.*

**Ana Caldas:** Então uma coisa que você acha que se repete é isso de trazer sempre esse tipo de imagem ao invés de trabalhar com a concretude mesmo do...

**Grace Passô:** *Eu vou te falar que eu nunca nem me lembro de ter trabalhado tão concretamente, falar assim. Mas eu sempre, existe uma condução, eu sempre estou conduzindo por essas imagens, que normalmente são poéticas, poéticas em todo sentido, violentas, poéticas, e doces e poéticas, sempre.*

**Ana Caldas:** E aí isso tem a ver, você traz essas imagens porque isso tem a ver com alguma coisa que você quer ali, alguma atmosfera que você quer provocar naquela cena.

**Grace Passô:** *Sim.*

**Ana Caldas:** E aí por ser aberta, como uma metáfora é aberta, então se você fala “você tá andando na neve” a neve pra aquele ator nunca vai ser outra neve, não a sua neve. E aí, isso de imaginar uma coisa e reverter em outra é potente também?

**Grace Passô:** *É potente, porque se eu vi outra, outra pessoa viu outra coisa, outro viu outra coisa. E aí o que eu tenho que ficar ligada, porque se eu falo isso pro ator, o ator se joga, vai lá e faz. O que eu tenho que ficar ligada é como, o nível de... aquela história do, como é chama? Dos seis propostas pro próximo milênio? Seis ou sete? Seis?*

**Ana Caldas:** Não sei. Acho que são seis.

**Grace Passô:** *Que tem uma hora que ele fala da leveza. É o Ítalo Calvino. Ele fala da leveza. E aí ele fala disso, que é ser leve como o pássaro e não leve como a pena. Porque o pássaro voa, tem asa, mas controla aonde para, pra onde vai, sabe que está voando, ele conduz o seu vôo, a sua liberdade. A pena não, pode ir pra qualquer lugar. E eu acho que isso tem muito a ver com a metáfora. E com a metáfora do que essas imagens que eu falo, de como essas imagens concretizam alguma forma do ator. Porque essa metáfora, essa forma, essa metáfora que eu uso para o ator criar formas, elas tem que criar formas que são formas abertas, mas ao mesmo tempo direcionadas, como um vôo de um pássaro. E não abertas e completamente perdidas. Elas têm que conduzir pra algum sentido específico que a peça pede, que a criação pede, ou que eu quero que o ator chegue. Então eu tenho que ficar o tempo todo avaliando de como que essa metáfora que eu disse se concretizou na forma.*

**Ana Caldas:** E aí vai ajustando, propondo outras...

**Grace Passô:** *Vai se ajustando inclusive com outras metáforas nessa condução.*

**Ana Caldas:** E às vezes acontece de você se surpreender e aí mudar também?

**Grace Passô:** *Nossa, mas é o que acontece, super acontece.*

**Ana Caldas:** Ter imaginado uma coisa e propor, e você vê outra coisa que te abre também, não só abre para o ator, mas te abre.

**Grace Passô:** *Isso é super difícil assim na condução, que é, quando alguma coisa que o ator traz às vezes ou é extremamente potente, mas que por um segundo você não sabe exatamente... foi tão potente, mas assim foi tanto para um outro lugar e às vezes pode não ter coerência com o que vem se criando... Isso pra mim é uma das coisas mais difíceis. Quando... Essas conduções levam a um lugar para além do que eu era possível premeditar e pra onde ir com elas? Se existe uma história prévia na minha cabeça. Mas sim, o tempo todo...*

**Ana Caldas:** Difícil isso, você tá falando isso de abarcar isso ou não, de abrir mão daquela coisa potente...

**Grace Passô:** *Exatamente. Ou não.*

**Ana Caldas:** Tem a ver com escolhas, tem a ver com...

**Grace Passô:** *Com escolhas, exatamente. Porque conduzir é improvisar mesmo, não tenho dúvida disso, porque... é meio ridículo às vezes.*

**Ana Caldas:** É matéria viva.

**Grace Passô:** *É. Eu acho às vezes a situação ridícula. Assim, você escreveu uma coisa, imaginar, quando você chega na sala de ensaio é ridícula a situação, é quase... É ridícula. Porque a vida, não tem forma, é uma forma em constante mutação tudo. A forma como o outro lê, a forma como o outro lê o que você escreveu, o que ele entende o que você escreveu. Ou mesmo quando não é escrito, quando é uma ideia de cena. Claro, o diretor, o trabalho dele maior é fora da sala de ensaio eu acho, pra mim, né? Pra mim é muito fora daqui, é um estudo sem fim fora daqui. Então premedita-se coisas, pensa-se como conduzir, e tudo mais. Eu quando chego aqui também é um estado pleno de desapego, assim, porque é muito... o sentido ele está em mutação o tempo inteiro.*

**Ana Caldas:** Deixa eu ver se tem mais alguma coisa, Grace. Porque acho que a gente foi passando meio que por todas as questões. A sua maneira de conduzir varia de acordo com cada processo, de acordo com cada ator?

**Grace Passô:** *Minha maneira de conduzir varia sim, de acordo com cada processo, cada ator, por quê? Porque não tem como não variar, acho que tem a ver com o que eu te disse. Como eu não parto de uma técnica que essa é a única técnica e a partir dela... Isso varia demais, isso varia muito. Depende de muita*

*coisa, depende do grau de amadurecimento coletivo que essa companhia, que esses atores têm, do grau de habilidade mesmo com a sua própria técnica. Às vezes num processo é possível pedir pra que um ator fornecesse simples ideias pra os atores criarem, é possível e potente. Porque determinados atores tem esse perfil de apropriação mais amadurecida, outros não. Outros processos não. Outros processos existe um nível tão imaturo dos atores de dar forma, de concretizar um sentido, que aí é mais interessante investir nessa forma, conduzir nessa forma de uma forma mais precisa, de um jeito mais preciso, entende o que eu estou falando?*

**Ana Caldas:** Entendo.

**Grace Passô:** *Tem atores, e aí independente se maduros ou imaturos, tem atores que eles têm uma, não é facilidade a palavra, tem até um prazer, um maior conhecimento em como fazer determinadas coisas, mas como dar forma a essas coisas, entende? É mais imaturo. Tem atores que conseguem desenvolver ideias mirabolantes e maravilhosas, mas tem dificuldade de concretizá-las. Tem atores que são pouco habilidosos, mas enfim... Acho que cada um tem essa coisa mais desenvolvida em si. Então, é avaliando isso que eu vou conduzindo mais pra, por exemplo, dar uma situação pra um ator e para o outro dar um texto.*

**Ana Caldas:** É isso que eu queria chegar.

**Grace Passô:** *Dar uma frase pra um e pra o outro dar uma música. Também tem atores que desenvolvem muitas coisas e aí eu olhando dá vontade de dizer “faça uma só e estabeleça uma relação real”, então pra esse ator eu posso dar assim uma música. Claro, eu dou uma música, e falo olha, você está, eu minimizo o espaço que ele tem, isso é uma forma de provocar. Mas uma forma de eu conseguir que ele encontre a potência de um único gesto, de um único movimento, ao invés de vários. Tem atores que, já... que são extremamente vaidosos com cada movimento, então, aí já é o contrário.*

**Ana Caldas:** Dá uma pirada.

**Grace Passô:** *É. E tem atores que só conseguem dar sentido se você dá liberdade na coisa. Outros não. Outros precisam de você. Com certeza é vivendo com esses atores, na sala, que você vai vendo... E também, quando eu falo isso é claro que eu estou induzindo, querendo induzir esses atores a um tipo de forma. Eu não sei nomear que tipo de forma é esse, que eu gosto, que eu faço...*

**Ana Caldas:** Mas tem a ver com aquele primeiro estado que você falou que parte do dançarino?

**Grace Passô:** *Tem a ver com aquele primeiro estado, isso, do dançarino que dança, que tem um repertório e dança e tem a ver com esse desejo de criar essas formas surreais. Que não é algo fixo na minha vida, porque eu não sou louca, mas*

*é um lugar que eu encontrei. Acho que é uma forma estratégia que eu encontrei pra construir narrativas que, primeiro, o público reconhece. Reconhece ou pela situação, ou pelos objetos, ou pela forma de ser dos atores e depois eles se assustam com ela. Uma forma de interagir, uma forma de interação, estratégia de interação com o público, com quem está nesse lugar.*

**Ana Caldas:** Então pra lidar com a particularidade de cada ator e ainda com a particularidade de cada dia daquele ator.

**Grace Passô:** *É, ainda tem isso.*

**Ana Caldas:** O ator tem um certo dia, um certo jeito de se trabalhar, mas num dia ele está de um jeito, no outro dia ele está de outro e tudo mais. Tem a ver então também com essa porosidade sua, também, muito de recepção de um olhar atento pra ver coisas que você de antemão já quer, já trouxe de objetivo seu e outra coisa que é essa busca de como atingir isso a partir de como aquela pessoa é.

**Grace Passô:** *Isso*

**Ana Caldas:** Tem a ver com esse treino desse olhar, em direção, condução.

**Grace Passô:** *Sim, tem a ver com o treino do olhar sim.*

**Ana Caldas:** Esse olhar receptivo. Eu acho que a gente falou sobre tudo o que eu queria, até mais. Eu acho que é isso, Grace.

**Grace Passô:** *O seu objeto de pesquisa é muito bom, né? Mas é mesmo.*

**Ana Caldas:** Ele é...

**Grace Passô:** *Ele é difícil pra caramba.*

**Ana Caldas:** Difícil.

**Grace Passô:** *Muito amplo, mas é muito legal.*

**Ana Caldas:** É legal.

**Grace Passô:** *É muito legal de pensar.*

**Ana Caldas:** O mais legal que eu acho dele, que a gente acha, esse grupo, é porque ele tem muito a ver com isso aqui, sabe? Com essa linguagem daqui, entende? É quase como se a gente quisesse legitimar um saber da prática, sabe? Que só vem a partir da experiência prática.

**Grace Passô:** *Da prática.*

**Ana Caldas:** É meio isso, só que isso é muito instável, é uma coisa meio, não dá pra segurar, né? Tipo, a pergunta mais importante que eu te fiz você falou “mas essa é a grande questão do teatro” e é de fato, então, é uma coisa que...

**Grace Passô:** Claro.

**Ana Caldas:** Articular assim, essas...

**Grace Passô:** *Eu estou pensando aqui, viajando assim, que existe uma questão... Existem tantas questões assim... porque às vezes... Existem questões que estão pra além da sala, pra além até da sala. O que é que esse condutor significa para esse coletivo, né? Não sei. Eu já fiz peças, como atriz, muito diferentes... Já fiz peças, por exemplo, quando era uma pessoa muito grande, muito importante, e aí a gente ia viver um período curto, nossa, era diferente a minha relação como atriz era diferente, minha disponibilidade, para o risco inclusive. Já fiz peças com pessoas de vários tipos. Já fiz peça com a diretora extremamente silenciosa, aprendi muito com ela. Mais ansiosa, porque o que ator gosta de fazer é perguntar, perguntar, perguntar... Aí ela criou quase um personagem assim, pra gente, mas também... Estou querendo dizer assim, existe uma relação social assim também, com que nível de interação que o condutor tem com o ator que modifica muito. Por exemplo, eu sou de uma...*

**Ana Caldas:** Mitifica ou não mitifica essa figura.

**Grace Passô:** *É, porque quando você tá numa companhia, minha companhia é nova, ela tem sete anos, mas são sete anos, todo mundo já trabalhava no teatro antes, quase todo mundo e tal. A convivência é muito diferente. Eu estou... muito diferente.*

**Ana Caldas:** Do que você está falando? Diferente o que do quê?

**Grace Passô:** *É muito diferente de quando você convida um diretor de fora pra trabalhar no seu grupo, por exemplo.*

**Ana Caldas:** Ah, sim!

**Grace Passô:** *Porque você viaja com a pessoa, o tempo inteiro, você convive há sete anos, a pessoa conhece tudo da sua vida, é outro lugar. Eu sei que nem é muito o que você pesquisa, mas...*

**Ana Caldas:** Mas influencia, claro.

**Grace Passô:** *Mas é uma influência, e é uma influência muito grande. O nível de intimidade que existe entre aquele que conduz e aquele que é conduzido, entende? E também quando você tem muita intimidade, que é o caso das companhias, você vai criando um repertório ali interno que acessa-se com mais*

*rapidez, você já sabe, o outro já sabe aonde você quer, onde ele quer que você chegue, um diretor quer que ele chegue, né? Tem esse... Isso modifica muito a condução, o nível de intimidade entre aquele que conduz e o ator.*

**Ana Caldas:** E é uma construção também que vai se transformando ao longo do processo, inevitavelmente.

**Grace Passô:** *Vai, vai se transformando.*

**Ana Caldas:** Quando é o caso de uma companhia desconhecida, como o Lume e uma diretora de fora, vai se construindo, né, essa intimidade?

**Grace Passô:** *Claro, claro. E as duas coisas tem coisas que eu acho maravilhosas, porque quando você começa...*

**Ana Caldas:** E na sua companhia é você que dirigiu todos os trabalhos?

**Grace Passô:** *Não, não foram todos.*

**Ana Caldas:** Ah, não?

**Grace Passô:** *A gente tem quatro trabalhos, eu dirigi dois. Dois foram dois outros diretores. Um a gente fez com um de fora e outro foi com uma diretora e um texto que eu tinha escrito. Mas eu sempre estive em duas funções no mínimo, ou escrevendo e atuando, sempre atuando. Não, eu também dirigi e escrevi só, mas... Essa história, por exemplo, de trabalhos como o do Lume é muito legal, porque eu tenho que... Coisas que, por exemplo, na minha companhia são extremamente estabelecidas já eu tenho que criar um vocabulário reconhecível pro Lume ou qualquer outra companhia, XIX... Criar esse vocabulário, é quase... eu tenho que ter uma noção muito didática de como criar, construir esse vocabulário que eu tenho, que eu quero que vá para a cena com eles, assim, no começo. Mas isso com o Lume, especificamente, é muito... pra mim é muito familiar. Não sei. Eu acho que a forma de trabalho do grupo é muito familiar. Esse perfil mesmo: são atores, que também são diretores, então assim, eles têm uma visão da cena, atores que têm uma técnica, que beberam de várias fontes de técnicas, então eles têm habilidades específicas no olhar, em relação à sala de ensaio, ao momento de criação, um olhar mais livre assim, em relação à criação. É isso. Mais algo?*

**Ana Caldas:** Eu acho que está bom. Tá bom demais, porque se não também, nossa transcrição aqui vira um...

**Grace Passô:** *Vira uma coisa enorme. Qualquer coisa, podemos marcar mais, não tem problema.*

**Ana Caldas:** Mas eu vou estar... Isso acho que vai surgindo alguma questão pontual eu falo "Nossa, Grace, me veio essa aqui".

**Grace Passô:** *Tá. Ah, eu quero ver no final, quando ficar...*

**Ana Caldas:** Daqui a dois anos.

**Grace Passô:** *Dois anos, sabe lá onde estarei.*

**Ana Caldas:** É porque o doutorado, eu estou na metade.

## **Entrevista com Michael Vogel (*Familie Flöz*)**

Original em inglês – traduzida. Julho de 2012 - Itália

**Ana Caldas:** Podemos simplesmente começar...

**Michael:** *Eu vi o Brasil.*

**Ana Caldas:** O quê? Brasil?

**Michael:** *Eu vi o Brasil. O New Yorker é novo para mim.*

**Ana Caldas:** Sim, Folha de São Paulo, é um jornal de lá. Vou te dizer apenas uma coisa sobre a minha pesquisa, quando... Está gravando? Sim! Estamos... O que estamos pesquisando é quando o trabalho de um ator, quando ele repete a cena que ele está fazendo em um ensaio, quando ele improvisa e consegue a cena, ele está muito... É só um exemplo, ok? Ele está muito vivo, ele está trabalhando. E quando ele repete e repete e repete, às vezes é orgânico, e às vezes é mais mecânico, entende?

**Michael:** *Sim, depende do ator e...*

**Ana Caldas:** Sim! Depende do ator, mas o que estamos pesquisando...

**Michael:** *Depende também de onde se começa. De onde começa para o ator. Se ele lê alguma coisa ou se usa o que sabe. Eu acho que se ele usa o que ele já sabe, nunca é mecânico.*

**Ana Caldas:** Se ele usa o que ele já sabe?

**Michael:** *O que ele já sabe é. Se você usa o que você já sabe, o que já está dentro de você.*

**Ana Caldas:** Oh, o que você sabe aqui, de sua experiência, não coisas técnicas.

**Michael:** *Sim, é algo que você realmente sabe de si mesmo, eu acho que é uma... Se você não perde essa conexão, é muito difícil que fique mecânico.*

**Ana Caldas:** Você acha que um ator pode ser sempre orgânico?

**Michael:** *Sim.*

**Ana Caldas:** Sempre?

**Michael:** Sim.

**Ana Caldas:** Em todos os shows? Todos os shows dele?

**Michael:** Em todos os shows. Sim. Eu creio.

**Ana Caldas:** Isto é o que estamos pesquisando, esta coisa...

**Michael:** Mas na maior parte do tempo não é assim.

**Ana Caldas:** Sim. Mas nós estamos pesquisando esta coisa invisível que vem e vai embora, entende? E meu... isto é um grupo pesquisando, entende? Alguns...

**Michael:** Sim. Eu acho que o problema, é o problema da concentração. Então em diferentes momentos o ator está concentrado em coisas diferentes, entende?

**Ana Caldas:** Sim.

**Michael:** Neste momento, às vezes, algo parece mecânico de fora. Mas eu não me importo. Não é importante. Então, sua pesquisa a partir de mim não é tão importante. Porque nesta hora o autor está concentrado, por exemplo, no começo do texto, o texto é estranho para ele.

**Ana Caldas:** Sim.

**Michael:** Então, para mim é totalmente normal que ele esteja ocupado, ocupado e não pode ser...

**Ana Caldas:** Em aprender o texto, sim, para ser orgânico.

**Michael:** Sim. E também, se ele sabe, surge outro problema. Mas o que a gente faz é outra coisa. Nós criamos, nós temos uma peça frequentemente. Então, se eu começo de algo que realmente já sei, dou meus primeiros passos. Eu sei os passos e eles são, se quiser dizer, "orgânicos".

**Ana Caldas:** Porque eles são seus, já.

**Michael:** Há os seus passos. E se continua assim, eu não dou um passo para o lado. Então, é nisto que acredito, o autor fica vivo. Também se a concentração for em algo técnico com o outro ator. Mas eu gosto de ser dirigido, pode ser calmo. Agora ensaiamos algo, agora ele está completamente... E então eu espero pelo momento em que ele volta, o fluxo do seu conhecimento também sobre ele mesmo e sobre o que ele quer dizer.

**Ana Caldas:** Então, de certo modo, trata-se apenas de ficar calmo e saber que é normal ter esse...

**Michael:** *É, se eu conheço o ator. Se eu não conheço o ator, eu estou sempre curioso. Se isso volta ou se vem ao ponto que estou esperando.*

**Ana Caldas:** Minha parte da pesquisa é o que o condutor do trabalho, um professor ou diretor, então agora, você nesta oficina, ou você no seu grupo quando você dirige algo, como você pode ajudar? Que coisas você diz para conduzir? Como você pensa para fazer isso? Você pode ajudar o ator a ficar vivo, a ser orgânico, entende? Então, a primeira pergunta é assim: o que é conduzir um trabalho para você, conduzir uma peça, conduzir uma oficina? O que significa para você, entende?

**Michael:** *Para mim, a primeira coisa... eu acho que eu sou o primeiro público. Eu sou o primeiro público que vê lá. E faço essa tensão, entre palco e audiência. Ou apenas para produzir essa tensão. Para que essa tensão exista. Então eu produzo algo para eles, e eles começam a fazer algo para mim. E eu, desta forma, eu sou como um espelho. E depois, certamente o segundo passo eu digo "Eu gosto", "Eu não gosto", ou eu digo o que eu gostaria de ver ou o que eu quero. meu trabalho, para ser real, para fazer a consciência que acontece. Ou para agregar consciência que acontece.*

**Ana Caldas:** E o espelho com palavras também? Não só com o seu corpo?

**Michael:** *Não tenho certeza, com muitas trocas, conversas e palavras.*

**Ana Caldas:** E esta troca, sabe? A substância dessa troca. Estou interessada nessas metáforas.

**Michael:** *Para isso você vai ter que observar. Eu não sei.*

**Ana Caldas:** O quê?

**Michael:** *Para isso você tem que observar por um longo período.*

**Ana Caldas:** Sim.

**Michael:** *Eu não conheço a substância...*

**Ana Caldas:** Então, você pensa nas imagens que você fornece aos atores, você pensa antes ou é sempre de um jeito... intuitivo, entende?

**Michael:** *Eu penso em provocações. Eu penso antes em provocações, então uma substância certamente é provocação.*

**Ana Caldas:** Provocação.

**Michael:** *Eu não quero vir com um... Às vezes eu realmente venho, às vezes um problema, se eu tenho a solução, estou sentado na privada e 'Ah! Isso é bom.' E saio com a solução e digo "vamos tentar isso". Trazer algo... Mas se eu realmente tento "trabalhar", de certa forma... Então eu tento, como podemos continuar, como posso provocar algo nesta situação. E isso é muito espontâneo na maior parte do tempo, mas às vezes eu preparo com antecedência para ter certeza de ver se eu digo além de seu personagem, e tento ser um antagonista mais forte para sua humanidade deste modo, talvez algo aconteça a você, entende? Ou eu diga que talvez precisemos de outro personagem aí, então, realmente, no desenvolvimento de um excerto, uma cena, uma peça. É o que eu disse que eu tinha antes. Mas muitas coisas ficam espontâneas. Também com o... desejo de tornar a cena viva de novo...*

**Ana Caldas:** Sim. Isso é sempre a coisa por trás...

**Michael:** *Se uma pessoa é, de alguma maneira, muito segura do que ela faz, e também... Eu não sei a palavra em inglês...*

**Ana Caldas:** Confortável?

**Michael:** *Confortável? Sim. É isso. Soa bem. Confortável. Ela tem peças para outra... a capacidade de si mesmo vai por outro caminho, se realmente está ocupado, fica mais vivo. Acho que isso é uma coisa que eu tento... ficar ocupado.*

**Ana Caldas:** O ator está sempre ocupado... com muitas coisas?

**Michael:** *Sim. Ficar ocupado para tornar-se lúcido, e não ser muito tranquilo. Ou até chegar a um consenso, eu sinto... Eu deixo porque ele consegue. E é uma questão, certamente fazemos algumas apresentações. Fazemos, cinco, trezentas vezes...*

**Ana Caldas:** Ensaios.

**Michael:** *E como torná-los vivos. Eu mesmo, eu faço uma apresentação quase quinhentas vezes. Isso é muito... como chegar... Uma coisa importante é que nunca deixamos de trabalhar, que simplesmente continuamos, como desenvolver, e temer se possível, ou deixar boas ideias, e dizer "ok, vamos fazer algo novo aí" ou "deixar esta sequência que não está muito clara", tentar simplesmente continuar trabalhando. Isso é uma maneira importante de tornar as coisas vivas de novo.*

**Ana Caldas:** Numa peça que já está feita?

**Michael:** *Já feita, e fica, o problema fica.*

**Ana Caldas:** Sim.

**Michael:** *Como as coisas ficam vivas ou não?*

**Ana Caldas:** Sim. Esta foi minha primeira pergunta: como você recria ou reaviva?

**Michael:** *Para mim esta foi a questão mais interessante com as máscaras. Você usa máscaras e torna-as vivas. Então, como podem as máscaras estarem vivas? Porque elas são algo morto. É uma forma. Em uma forma...*

**Ana Caldas:** Porque o trabalho das máscaras tem muito a ver com precisão, as ações tem que ser muito precisas, e a estrutura muito precisa, e de outra forma, você tem que ser muito poroso para entrar e sair das coisas o tempo todo, poroso.

**Michael:** *Sim, sim.*

**Ana Caldas:** E como equilibrar essas coisas e como você... o que você diz para os atores equilibrarem essas coisas, entende? Você tem que ser preciso, mas você tem que estar vivo, você tem que ser preciso e vivo, preciso e vivo, preciso e vivo, entende?

**Michael:** *Mas eu não sou... Dessa forma, eu não sou um professor.*

**Ana Caldas:** Você acredita que cada artista acha seu próprio caminho?

**Michael:** *É antes de tudo sobre concentração, eu não digo que não os ensine, porque eu trabalho com profissionais e eles sabem todas as coisas.*

**Ana Caldas:** Mas numa oficina, talvez.

**Michael:** *Mas numa oficina, sim. Eu não digo... Eu digo coisas diferentes em momentos diferentes. Por exemplo, você diz 'poroso', eu digo aberto.*

**Ana Caldas:** Sim.

**Michael:** *Aberto para... de outra forma, isso não é o que decidimos previamente, entende? Tentamos ser precisos nas decisões que fazemos. Ok, eu digo, esqueçam as decisões a fazer e adivinhem. Ponham a máscara, por exemplo, e apenas deixe claro que cada decisão que você fizer é a decisão da máscara. O que quer que seja, não importa se é o que tínhamos antes, como algumas vezes.*

**Ana Caldas:** Obrigada, Dante.

**Michael:** Neste momento também achamos coisas novas, porque tornam as máscaras vivas novamente. O momento em que ele vai com coisas novas, ou deixa a si mesmo, e ele deixa as decisões, as decisões que fizemos juntos. Você diz ok. A decisão te deixa preso, e a estrutura não está viva, então tente outra coisa.

**Ana Caldas:** Ok. Vivo.

**Michael:** Deste modo, eu quero dizer. Nós saímos...

**Ana Caldas:** Estas são as portas, o que funciona para você.

**Michael:** Às vezes os papéis chegam a um ponto em que você sente que está realmente preso, então você diz ok, esqueça isso, esqueça isso, ou volta-se, ou qualquer imagem que você use. Mas você também pode esquecer isso e dizer 'ok agora'. Mas com essa pressão a maior parte do tempo tem muitas possibilidades depois e então eu digo "simplesmente vá. Faça isso. Faça algo novo. Veremos se podemos usá-la".

**Ana Caldas:** Deixe e siga outro caminho. Você está dizendo a Bega que a coisa é colocar uma máscara e acreditar que você é a máscara e fazer com alegria aquilo que faz, porque se você não se divertir ninguém se divertirá também.

**Michael:** Sim.

**Ana Caldas:** Então, como em uma oficina, o que você poderia dizer a um ator para que ele continue a se divertir, entende?

**Michael:** Sim.

**Ana Caldas:** Para continuar se divertindo, porque isso...

**Michael:** Não, todo mundo agora, se eu me divertir, se eu gostar do que quero fazer, então é só lembrar isso, e achar o caminho, às vezes. Isto também é às vezes o meu... Se eu senti que no ensaio de ontem ninguém se divertiu. Entende? Então eu vejo no dia seguinte, não é bom que seja outro dia dessa forma, entende? Então, o que eu posso fazer hoje para mudar o caminho ou a direção em que estamos trabalhando neste momento. E isso é... Eu só posso dizer que isso é o momento de conflito que acontece aí, não há nada que eu diria, talvez eu diga "Ah, fazemos isso, e não aquilo", ou eu digo "ontem não encontramos", e isso muda muito. E eles dizem, "sim, nós não temos. Sim, não foi encontrado". Isso muda apenas para ser consciente. Eu acho que foi isso que quis dizer no começo, ser um público, também no processo. E estar interessado. Eu acho que estar realmente interessado em que as pessoas se divirtam com o trabalho e eu sei

*então que o melhor vem. Se eu não estou interessado no melhor, posso fazer outras coisas. Eu posso pressioná-los, fazer um conceito. Fazer... Mas eu estou sempre interessado em que as pessoas mostrem o melhor delas.*

**Ana Caldas:** Então no Familie Flöz isto é sempre o que vocês... vocês tem que ser agradáveis.

**Michael:** *Sim. Eu acho que isto é importante. Importante que cause prazer. Porque se não... Eu vou fazer algo diferente, eu acho. Eu vou fazer algo diferente.*

**Ana Caldas:** Às vezes nós estamos trabalhando em um momento de uma peça que trava, mas você tem que resolver, você não pode sempre abandonar o que não gosta, entende?

**Michael:** *Mas isso também pode ser prazer.*

**Ana Caldas:** Sim, a dificuldade.

**Michael:** *Isso pode ser... Isso pode ser... A dificuldade pode ser um... Ok, agora é a dificuldade... ok, mas eu posso dizer “Queremos isso ou não?” Se não queremos, nós passamos por ela e a dificuldade se vai. Ou dizemos que é difícil mas gostamos.*

**Ana Caldas:** Mas queremos.

**Michael:** *E fica, e a decisão do grupo ou se uma pessoa só diz “não, vamos tentar isso. Eu gosto desse desafio para nós. Ou nós gostamos”, é também um tipo de prazer. Ter isso, tomar uma decisão quando é muito difícil. Agora, quando o trabalho fica às vezes muito difícil, algumas vezes deixamos as coisas, porque elas não vem de nós, elas estão longe, elas são ideias de outras pessoas, coisas estranhas. Então não precisamos seguir, há uma resistência, então... Vamos parar para fazer uma coisa diferente, por que alguém precisa erguer a mão para ajudar nisso? Não. Ok, morre. E se vai. Então se não há ninguém lá que queira realmente lutar por isso, este também é um jeito de decidir.*

**Ana Caldas:** Vai embora naturalmente.

**Michael:** *Sim, é natural. Eu acho que é natural, como a evolução. Vai embora. Talvez seja uma pena, mas se não...*

**Ana Caldas:** E talvez volte depois de cinco anos.

**Michael:** *Se seu coração não bate por isso, por que no grupo, é tudo que temos. Não há também de fora, nós dissemos escreva isso e diga “olha! Isto foi importante para mim”. Nós decidimos que queremos seguir isso também. Então*

*tem que fazer isso de certa forma. Então, quando faço algo de um autor eu “Ok, eu não sei seguir em frente, mas decidi fazer esta peça”, posso fazer um corte, então tenho que ver a consequência se fizer um corte, se não, eu digo ok, eu tenho que “consumir” essa dificuldade. É outro trabalho. Se você é realmente o autor, ou nós somos os autores juntos, é natural. De certa forma, a natureza trouxe o processo.*

**Ana Caldas:** Natureza. E quando você está conduzindo, liderando, é o mesmo, você não força nada para o ator, entende, provoca mais? Assim, se está difícil, é sempre do jeito de se divertir, o prazer. Ou às vezes você precisa de mais...

**Michael:** *Não. Talvez seja a imagem errada. Eu não digo a eles “Tenha prazer!”. Não! De jeito nenhum! De jeito nenhum. Estamos trabalhando em algo, então, eu tento seguir o que decidimos, passo a passo, para criar esta peça, mas eu assisto como cresce com o prazer dos atores. Se eu sinto o cansaço, a energia baixa, e baixa, e baixa. Eu não sei o que é energia. Eu acho que todo mundo sabe, se você trabalha numa peça de teatro. Eu não sei o que é, mas sentimos isso. Vamos, se os níveis vão de um a sete, o nível fica o ensaio inteiro em dois. Ou alguém parece estar em nível quarto. Uma vez que isso acontece assim, tudo bem. Eu digo ok, agora temos que trabalhar no prazer de novo, pensar o que causa prazer. Mas eu acho que a repetição de uma cena é sempre assim, todos ficamos entediados.*

**Ana Caldas:** Crise.

**Michael:** *Sim, mas com as máscaras é muito claro. O público não está lá, então metade do trabalho não está lá. Então as máscaras são extremamente assim. Nós também usamos as máscaras no trabalho, não tão frequentemente, porque elas realmente tomam muita energia se ninguém as lê. Eu não basto, ou eu e o assistente, não somos o suficiente para lê-las, para dar um feedback real. Então, de certa forma, trabalhar com as máscaras para preparar algo realmente para o ato, para este momento, porque não há a quarta parede. Quanto mais reais no momento em que o público lê, mais reais são as trocas. “Eu entendo”. Como o ator, você realmente está livre para estar lá para a máscara e realmente ter prazer para isso que preparou nos trabalhos. É outro prazer, claro. E antes de eu ver esse prazer não é frequentemente um tema. Como um... É um acordo básico, ninguém tem que fazer algo que não quer. E se ele não quer fazer ele pode dizer “Eu não quero mais fazer. Estou fora dessa cena. Eu não gosto dessa ideia”. E isso faz sempre algo novo, sempre abre uma nova porta, mas talvez cause prazer, ou torna um trabalho duro, o que também provoca prazer.*

**Ana Caldas:** Você lembra de quando falamos da língua comum que cada grupo tem, essa língua comum, essa é a metáfora de que eu falava. Você pode falar um pouco de metáforas, a língua que você tem no seu... tipo, algumas.

**Michael:** *Em inglês, meu Deus!*

**Ana Caldas:** Ah! É! Esqueci que você é alemão.

**Michael:** *Em inglês, para falar sobre alemão.*

**Ana Caldas:** O alemão é muito... já é metafórico, bastante metafórico.

**Michael:** *Especialmente se eu falo em alemão, é mais rico. Não é isso, tenho menos palavras em inglês.*

**Ana Caldas:** Oh, ok! Esqueci isso!

**Michael:** *Então, vamos “falar alemão” e... eu falo com a câmera e você traduz depois.*

**Ana Caldas:** É, eu dou para meu pai, “por favor”!

**Michael:** *Mas, que diabos ele está falando.*

**Ana Caldas:** É, ele fala inglês... alemão...

**Michael:** *Então, se eu falo, se você me pergunta em alemão, eu tenho que pensar mais no que dizer sobre isso. Sobre “nossa língua”. Porque eu acho que não é tão consciente. Talvez seja interessante ter alguém do nosso lado que nos faça conscientes de nossa língua, entende?*

**Ana Caldas:** Sim, sim. Eu gostaria de fazer isso.

**Michael:** *Algo tipo um “supervisor”, não supervisor, um supervisor para prestar atenção em como nos comunicamos uns com os outros.*

**Ana Caldas:** Porque isso é um tipo de língua da prática, entende?

**Michael:** *Sim, sim.*

**Ana Caldas:** Porque tem a linguagem dos livros, pesquisar teatro e pensar sobre o teatro, pensamentos teóricos sobre o teatro, e tem a língua que acontece apenas na prática e esta língua pode ser muito... pode nos dar um conhecimento também, entende? Sobre o trabalho do ator, sobre o teatro.

**Michael:** *Como se pode por isso em um livro de novo.*

**Ana Caldas:** Este é o desafio, talvez. Eu não sei. É só uma pesquisa, numa universidade a pesquisa é bastante aberta. Então eu não sei o que será, só estou

curiosa sobre esta língua que acontece na sala, na sala de prática, que todo sabe do que falamos, mas não está organizada. E é bastante instintivo, de certa forma... E tem que ser...

**Michael:** *Acho que não é tanto sobre as palavras, acho. Eu vejo isso, por exemplo, quando com menos proteção chega uma nova pessoa a nós.*

**Ana Caldas:** Quê?

**Michael:** *Uma nova pessoa vem ao grupo.*

**Ana Caldas:** Sim. Um novo ator.

**Michael:** *E isso me mostra que ele não está dentro, e ele não se comunica como nós nos comunicamos, que a maior parte das coisas que comunicamos não são palavras, porque ele pergunta "O que acontece?" Ah! E nós temos que explicar a ele o que está acontecendo, entende, temos que falar para ele, coisas que estão tão claras para nós que ninguém fala sobre elas, isso me faz "Ah! Ele não pode nos ver. Temos que explicar" e neste momento fazemos assim, se um problema assim aparece, não falamos, fazemos algo, entende? Neste momento eu começo a pensar na nossa língua de certa forma. Talvez não uma língua, mas mais um comportamento...*

**Ana Caldas:** Sim... jeitos de estar em grupo.

**Michael:** *Eu acho que não pensei... Seria legal se eu começasse a falar alemão porque então meus pensamentos ficariam rápidos, entende?*

**Ana Caldas:** É... Sinto muito.

**Michael:** *Porque como eu disse, com o falar vem os pensamentos... mas eu não tenho só as associações sobre isso no nosso grupo. Talvez é um jeito de eu começar agora a ser mais consciente sobre a língua que falamos. Porque é também sempre interessante, se há uma língua, ou o comportamento para... para ver como isso se desenvolve, ou se isso está ligado também ao tempo. Isso eu sinto se gente nova, tipo a Anna, vem. Anna está também no nosso tour, quando fizemos isso? Em 9. 10. Novas pessoas trazem novas informações e mudança...*

**Ana Caldas:** Tem a ver um pouco com ética.

**Michael:** Quê?

**Ana Caldas:** "Ética"?

**Michael:** Ética?

**Ana Caldas:** Sim. Ética, entende, a palavra? Talvez, como fazer isso.

**Michael:** *Seria interessante fazer uma análise sobre a nossa ética.*

**Ana Caldas:** Se há...

**Michael:** *Claro que há.*

**Ana Caldas:** Claro que há. Eu posso ver muito assistindo você aqui.

**Michael:** *Nós temos nossos professores que nos dão algo assim, nós temos nossa experiência.*

**Ana Caldas:** E algo você joga fora, algo...

**Michael:** *E a experiência você diz “isso está certo, isso está errado”. Eu acho que temos isso muito forte, neste pequeno grupo, desenvolvemos algo como ética. Uma coisa é quando temos consciência de que se um ator esquece como trabalhamos e há realmente “Ah! Ele esquece como trabalhamos? Temos que subir no palco agora, ele não pode ficar sentando na plateia, entende?” Isso é claro pra mim, Ah! Você tem que se entregar e se não fizer isso não funciona como trabalhamos. Então, de certa forma você tem que entregar tudo, neste momento em que está aí. Ou suas coisas pessoais não estão aí.*

**Ana Caldas:** Como no palco é a mesma coisa, cem por cento presente, de presença.

**Michael:** *Sim. E se tem uma... como posso dizer isso? Não barreira. Eu reservo algo para mim mesmo, eu não sei, reservar...*

**Ana Caldas:** Reservar?

**Michael:** *Eu fico com algo.*

**Ana Caldas:** Ah! Sim, sim. Se você guarda algo para si e não dá tudo.

**Michael:** *Se eu fico com algo, irrita o diretor, “por que ele guarda? Estamos trabalhando”.*

**Ana Caldas:** Ser generoso.

**Michael:** *Sim, generoso. Generosidade, eu acho que é uma das nossas...*

**Ana Caldas:** Essa ética.

**Michael:** *Sim. Ser generoso, sim. Entregar-se ao trabalho, isso não é uma questão. Você deu tudo deste trabalho então deu completamente tudo para este trabalho, então...*

**Ana Caldas:** Sim, e para o ator, para o ator ser generoso ele só precisa estar presente em seu todo.

**Michael:** *Sim.*

**Ana Caldas:** E para o diretor, como você diria? Isso é generosidade para o diretor?

**Michael:** *Para o diretor, sim. Eu acho que é o mesmo. Não é o que eu criei com o meu corpo no palco. Então às vezes eu, sim, eu também sou um mau diretor quando eu não sei dizer, eu mostro como eu fiz ou como vou fazer, mas este não é o jeito que faço. Eu me entrego de forma que... como dissemos essa palavra? Esqueci. Uma boa palavra em inglês...*

**Ana Caldas:** Indicar algo?

**Michael:** *Não. Realmente estar junto com a pessoa no palco... Então é cada ator por si. Eu não gosto muito dessa palavra, empatia, então eu sou empático com cada um dos personagens. Então, dessa forma, eu entrego meu corpo para isso. E todos esses personagens vivem dessa forma em mim. Eles podem compartilhar de todas as formas. Eu sei, agora você está nesse...*

**Ana Caldas:** Como uma mãe, de forma que você não pode gostar de um filho mais que o outro.

**Michael:** *Ou pai. Eu acho que não tem a ver com sexo. Todo ser humano pode fazer isso. Eu acho que todo ser humano está em contato de alguma forma. É só uma forma de consciência ou não, se você tem vontade de fazer algo com isso, então eu não faço isso por mim, faço pela peça. Então decidimos fazer uma peça, é diferente fazer isso piano ou Renoir, eu não faço por eles, eu só estou com eles tão profundamente, que eu posso entender aonde nosso trabalho vai, então, dessa forma, estou aberto. Estou cansado de ser...*

**Ana Caldas:** Sim. E você disse que é melhor indicar algo que ir lá e mostrar como fazemos...

**Michael:** *É. Se você mostrar algo eu acho que é sempre uma forma de desamparo, eu fico um pouco desamparado de fazer algo diferente.*

**Ana Caldas:** Fecha. Porque você me mostra a forma, o molde e se você indica...

**Michael:** *Também é meu estilo e isso não é pedido aí, porque eles tem que fazer isso, afinal eles irão atuar, os seus corpos.*

**Ana Caldas:** Como Cleo e Matias, quando você diz: “Cleo, é mais fogo e ar, e Matias mais terra”, isso dá muita liberdade.

**Michael:** *Sim, com certeza, porque é muito abstrato.*

**Ana Caldas:** Então você não diz como é a forma. Você tem que sentar no chão, e então olhar direto...

**Michael:** *Abstrato, sim. E também os níveis de tensão, por exemplo, são muito abstratos.*

**Ana Caldas:** Você acha que é uma boa...

**Michael:** *Eu não sento lá e “isso não é três, é só dois e meio”, entende? Isso não leva a isto. É só pra dar um impulso.*

**Ana Caldas:** Não tem modelo, entende?

**Michael:** *É, não. É mais rico, o que espero é tão mais rico do que posso dar, ou mostrar ou pedir. É tão mais rico porque estou junto com essa pessoa.*

**Ana Caldas:** Então, quando você imagina a cena, na sua casa talvez, e então você vem e conta suas imagens para os atores, tipo “imagine uma cena assim, acontece assim”, e eles fazem isso, é sempre diferente do que você imaginou, certo? E isso é mais rico?

**Michael:** *Eu espero! Para mim, se as coisas correm como eu imaginei antes, eu não estou satisfeito. Eu penso, ok, algo está errado. Então, se nada mais acontece como eu imaginei ok, não acontece tão frequentemente, mas então eu fico, ah isso, eu penso que idiota, eu imagino, então, se eu estava antes: isso é uma boa ideia, cheio de... se só isso acontecer eu digo oh! Como as xícaras da escrivania. Isso é tudo? Na maior parte do tempo não acontece o que eu espero. É tão aberto e algo diferente vem e “Ah! Isso é...” A constelação. Com a constelação eles são realmente da pessoa real no palco, com a fantasia deles, a troca, eu dou algo, eles começam com algo e eu acrescento algo e com isso cresce sempre algo, que eu não imaginei no dia anterior.*

**Ana Caldas:** É sempre uma surpresa, inesperada.

**Michael:** *É. Até solucionarmos algo, até fazermos a câmera, e eu digo “agora fazemos notas” e então vem o dia seguinte e digo “oh fizemos isso, você lembra*

isso?” “Não!” “Quer olhar? Quer ver para que relembremos? Então primeiro é nós queremos continuar assim, ou queremos fazer isso, ou começamos do zero? Ok, vamos tentar fazer de novo para ver se gostamos ou se desenvolve”. E então com certeza, este passo, um jeito de... buscar, pesquisar sobre. Como você segue em frente.

**Ana Caldas:** Você mantém isso vivo.

**Michael:** Mas é importante que o ator decida isso, eles disseram ok, como começar a ser. Mas tem algo em que acreditamos. Tivemos essa centelha ontem e hoje é um fogo pequeno. E agora crescemos com a cena, e o fogo fica maior. E amanhã um pouco mais, e se a cena não está tão boa...

**Ana Caldas:** E você sabe que tipo de indicação você deu a eles... você sabe, para queimar de novo?

**Michael:** Primeiro refletimos e também para ser honesto comigo mesmo, eu também acredito. Se meu fogo se foi, eu mostro a eles.

**Ana Caldas:** Sim.

**Michael:** Não, eu não acredito ou sim, talvez, eu mostre a eles, talvez. Então no ato eu acredito, ok. Eu digo ok, estou com você. Então, faça-me acreditar também. Seguimos em frente, fazemos de novo, e... e talvez não, eu desejo não acreditar nessa cena, mas eu digo com eles. E fico com eles. Eu fico com eles para me convencer.

**Ana Caldas:** Juntos, sim.

**Michael:** Para ver, porque há essa luz que brilhará. E às vezes isso funciona, às vezes...

**Ana Caldas:** E você não sabe como continuar, o que você faz? Quando fica travado como diretor, às vezes?

**Michael:** É, com certeza.

**Ana Caldas:** E o que você faz, então?

**Michael:** O que eu faço? Eu digo.

**Ana Caldas:** Eu estou travado.

**Michael:** Eu estou travado. Eu também não sei.

**Ana Caldas:** Ajudem-me?

**Michael:** Não. Eles não tem que, eles não podem me ajudar. Eu não sei como continuar então.

**Ana Caldas:** Sim, e espera.

**Michael:** E eu faço outra coisa, ou eles sabem. Para isso é bom ter um time, porque se tem um ponto fraco, se tem um ponto fraco aí, o outro toma conta. Por exemplo, quando fizemos “Restaurante Immortale”, eu também estava dentro, e eu estava realmente no ponto mais fraco no grupo muitas vezes, porque eu tenho esse conceito de pular para fora e estar dentro. E eles me carregam o tempo todo, e vamos assim, e eu disse “sério? Temos que sair”. “Não, você tem que ficar, você tem que ficar. Nós queremos fazer isso juntos e você é...”. Neste grupo, para mim, é uma ética maior como trabalhar junto, também tem momentos fracos. Sempre, em alguns pontos.

**Ana Caldas:** Como você acha que isso ajuda, essa experiência, de ser ator? Quando você dirige.

**Michael:** Eu não posso imaginar outra coisa para mim, mas...

**Ana Caldas:** Porque há muitos diretores que nunca foram... o que você acha disso? Você lembra disso quando está dirigindo, se eu estivesse lá eu sentiria?

**Michael:** Acho que é os dois. Eu também não posso imaginar esse tipo de... empatia, cada pessoa humana é possível...

**Ana Caldas:** Ser.

**Michael:** Um diretor pode ser muito bom também se ele nunca atuou, porque se você assiste o tempo todo você está atuando dentro. Então, também se você nunca... Eu acho que um bom diretor sempre atua com seus atores dentro, mesmo se isso não é visível.

**Ana Caldas:** Essa é uma bela imagem, bela imagem, atuar dentro.

**Michael:** Às vezes eu vejo diretores, eu nos assistia quando eu era estudante, eles atuam muito melhor que os atores. Eles saem e dizem faça isso, e uau! Eu digo então que é como um assistente. Sim, mas eu posso fazer isso só por cinco segundos melhor, não em uma hora e meia. Talvez isso seja verdade. E eu também sei isso. Também se você põe algo pode ser muito forte, e também pode destruir algo, porque é melhor que ele fez.

**Ana Caldas:** É melhor que eu.

**Michael:** *É, ou está mais claro. Porque com certeza de fora é fácil, você olha lá e está claro o que eles tem que fazer, e você mostra para eles e por que você é tão estúpido? Isso também pode acontecer, e é uma energia destrutiva. Este jeito de mostrar algo é muito destrutivo de certa forma, e com certeza eu faço isso às vezes, acontece.*

**Ana Caldas:** Quando você não consegue explicar...

**Michael:** *Depois que vejo o que fiz, eu digo “merda, eu matei”, ou destruí. E dos outros jeitos é realmente ser empático e aceitar que seu status está fora. Você não deve estar dentro, mais para provocar, também para fazer provocar, não mostrar como tem que ser. Só ser curioso se eu ponho isso e digo, eu vou fazer assim e como você vai fazer. E ficar mais interessado em como eles vão fazer. Isso é mais para mim, porque eu sei que no fim eles vão fazer isso e não eu.*

**Ana Caldas:** Às vezes essa provocação é mais...

Outra pessoa: “Com licença, Ana?”

**Ana Caldas:** O jantar já está pronto?

Outra pessoa: “Sim”

**Michael:** *A instituição.*

Outra pessoa: “Deve ser mais, não sei onde...”

**Ana Caldas:** Podemos fazer uma pausa.

**Michael:** *Sim. Ok.*

**Ana Caldas:** E eu vou pensar sobre o que conversamos, e se tiver muitas questões para perguntar, eu posso perguntar no meio da oficina.

**Michael:** *Você tem mais perguntas? Talvez eu possa me preparar também.*

**Ana Caldas:** Estas são minhas perguntas.

**Michael:** *Você pode dizer bem rapidinho, para que eu possa pensar sobre isso, Não pensar muito.*

**Ana Caldas:** Sim, não é um bom inglês mas eu acho que você pode entender talvez. O que é conduzir uma prática para você, um trabalho?

**Michael:** *Conduzir?*

**Ana Caldas:** Eu não sei a melhor palavra em inglês, porque em português estou usando “conduzir um trabalho”, é liderar, dirigir...

**Michael:** *Mas o que é o mais importante?*

**Ana Caldas:** Mas o que é, o que significa para você?

**Michael:** *O que significa para mim, pessoalmente?*

**Ana Caldas:** Qual o poder disso? Qual a função? Essa é a segunda pergunta: qual a função ou potência? Eu não sei se usamos essa palavra em inglês, potência, “potência”.

**Michael:** *Potencial?*

**Ana Caldas:** Sim, o potencial de conduzir um trabalho prático.

**Michael:** *Essa pergunta não faz sentido para mim... (ele fala em alemão) O poder. Descrever o poder.*

**Ana Caldas:** Sim, mas o poder disso, não o poder de...

**Michael:** *Potencial, é isso?*

**Ana Caldas:** Porque se você não tem essa figura que vê, que está de fora em uma oficina, ou em um grupo ou como diretor, você não tem isso, o que é esse “trans”? De ter esse... é uma porta muito importante, entende? É uma porta, talvez.

**Michael:** *Não funciona sem, acho.*

**Ana Caldas:** Mas muitos grupos funcionam sem.

**Michael:** *Sem o diretor? É?*

**Ana Caldas:** Eles dirigem a si mesmos. Eu vejo.

**Michael:** *É.*

**Ana Caldas:** Muitos atores também, em solos, eles criam... Mas como eu estou pesquisando a condução, a liderança, penso sobre o que é essa força, entende? Eu não sei tampouco.

**Michael:** Ok, de novo. Próxima pergunta.

**Ana Caldas:** Há uma diferença entre conduzir um trabalho educacional e processo criativo, e falar sobre isso, entende? Conduzir oficinas e... Qual é a diferença?

**Michael:** Qual é a diferença? É só uma a diferença para mim. Eu não tenho tempo o bastante nas oficinas. De certa forma, eu tento.

**Ana Caldas:** Mas é mais livre, de certa forma, entende?

**Michael:** A oficina? Não, eu levo muito a sério, e às vezes levo a sério demais de tal forma que eu quero fazer, eu realmente quero mostrar esse trabalho, por exemplo. Porque eu não faço uma criação para dirigir. Então isso é sempre minha vontade, e também meu sofrimento, que em uma oficina tenhamos menos tempo para começar o processo criativo e ter esse limite de tempo, entende? E isso também é a primeira vez aqui agora para realmente chegar apenas a esse ponto, como começar um processo criativo não para, agora trabalhamos com mascaras mas me deixa um pouco confortável e terminamos.

**Ana Caldas:** Todo mundo quer.

**Michael:** Oh, terminamos assim, porque todo mundo quer. E não é tão ruim para mim, porque eu sei fazer isso. O jeito de mostrar mais um passo, para sair andando para fora da porta. E não observar a porta, como semana passada. O que isso possivelmente poderia parar, para talvez chegar a uma conclusão com toda a informação, e chegar em casa e ter mais experiência, e eu digo ok, talvez depois cheguemos juntos. Mas isso diz a diferença, a diferença para mim não é tanto... Eu estou mais com pressa aqui. Ou quando dirijo ou crio algo estou mais relaxado. Mais relaxado porque o tempo faz com que eu possa estar mais relaxado. Mas às vezes é melhor trabalhar assim em tensão...

**Ana Caldas:** E você já conhece os atores mais em produção.

**Michael:** É.

**Ana Caldas:** Então todo mundo...

**Michael:** Sim. Às vezes. A maior parte das vezes... mas eles também vem com coisas novas. Mas também decidimos mais que aqui. Muito mais pessoas que querem vir aqui mas nós decidimos as pessoas que virão aqui, mas não as conhecemos. Então realmente um currículo, só é importante o jeito em que são profissionais e tem uma imagem quanto a isso, nós realmente. Depois de todos esses anos, e antes de eu trabalhar. Eu senti que queria trabalhar com profissionais, ter um nível básico de trabalho e realmente poder ter uma troca e

*manter a informação, talvez eles tinham antes, e não algo... Porque as máscaras são especiais de certo modo, e se você chega a uma pessoa que está passando as férias aqui eu tenho muita informação para ela, entende? Porque talvez ela apenas espera que eu ponha a máscara e ande em volta e seja engraçado. Então eu fico entediado. Eu trabalhei agora vinte e cinco anos com as máscaras e eu tenho mais a dizer do que é divertido andar em volta com máscaras. Isso funcionava talvez vinte e cinco anos atrás. Dessa forma é realmente diferente, isso é uma curiosidade, ser curioso, sobre as pessoas. Isso não é tanto, quanto as pessoas com que trabalhei, eu as conheço de antes, é mais uma curiosidade sobre como crescemos, em uma peça, que não tínhamos antes. Vamos?*

**Ana Caldas:** Sim, sim. A comida vai ficar... Muito obrigada, Michael. Eu vou ajudar você com as máscaras.

## **Entrevista com Hajo Schüler (*Familie Flöz*)**

Original em inglês – traduzida. Julho de 2012 – Itália

**Hajo:** *Então, começamos mesmo?*

**Dante:** Eu sou um observador.

**Ana Caldas:** Sim. Ele é meu assistente, mas tem a liberdade de perguntar também. Ele está gostando tanto dessa conversa... Ele é brasileiro, você consegue perceber? A bandeira.

**Hajo:** *Eu adoro as entrevistas de LG.*

**Ana Caldas:** Eu não conheço. LG?

**Hajo:** *Ele é tão bom em... Ele é o ator que interpreta o Borat.*

**Ana Caldas:** Sim, sim.

**Hajo:** *Antes de ter inventado o personagem Borat, ele era LG. Então era um tipo de cara muito descolado, ele tinha um talk show, e encontrava um jeito tão estúpido de fazer perguntas para as pessoas, por exemplo, ele tem uma entrevista muito legal com uma feminista muito famosa...*

**Ana Caldas:** Feminista?

**Hajo:** *É, você sabe... Não lembro o nome...*

**Ana Caldas:** Então, ok, eu vou...

**Hajo:** *Uma cientista mulher muito famosa que está fazendo muitas pesquisas sobre o feminismo, e ele começou com a pergunta 'Então, eu ouvi dizer que você está solteira, o que é melhor, homem ou mulher?' E então ela sempre começava 'Essa é uma pergunta estúpida, porque nós temos que' 'não, não, não. O que é melhor?' E ela sempre tentava explicar todo o contexto. 'Não, não, não, o melhor?'*

**Ana Caldas:** Ela vai para esse complexo...

**Hajo:** *'O que você acha, os homens são mais fortes ou as mulheres?' Tem uma bem legal com o Noam Chomsky. Uma entrevista muito legal sobre linguagem.*

**Ana Caldas:** Sim. Vou procurar.

**Dante:** Com David Beckham.

**Hajo:** *Essa é ótima também.*

**Dante:** Com David Beckham e ele disse ‘Sua filha. Se seu filho se tornasse jogador de futebol como o pai, você gostaria que sua filha se tornasse cantor como a Mariah Carey?’ É tão bonito. E ele disse para o Beckham. ‘Sua voz, ela é de verdade ou você está brincando?’

**Ana Caldas:** Ok, eu não sou ele, mas... Eu gostaria de falar de um jeito bem livre, mas estou interessada nas metáforas do trabalho de prática. Então você, também como ator, mas como professor da oficina, que conduz a oficina, o que você diz para o ator, o que você diz para o ator que o ajuda a ficar vivo, entende? Que linguagem, que tipo de coisa você dizia nos ensaios ou oficinas que ajuda? Porque o que nós estamos estudando é a organicidade do...

**Hajo:** *Quê?*

**Ana Caldas:** Organicidade, sim. Ok? Vida...

**Hajo:** *É. Do quê?*

**Ana Caldas:** Do trabalho de um ator.

**Hajo:** *Ok.*

**Ana Caldas:** De uma ação, ou peça, a peça inteira, você entende? Como sempre pensamos quando repetimos uma ação, uma ação simples, pode ser mecânico às vezes e pode ser muito orgânico em outras vezes, e o que é essa coisa, essa coisa invisível, que muda tudo, você entende?

**Hajo:** *Ok*

**Ana Caldas:** Mas o que eu estou estudando é como o condutor do trabalho, o diretor ou professor pode ajudar o que ele está, é muito invisível essa coisa, não é muito concreta, mas eu estou tentando estudar este conhecimento da prática, trabalho prático, você entende? Que é construído lá, que só existe lá, que não está nos livros, e não podemos aprender de lá. Então, se você puder primeiro dizer o que é conduzir um trabalho?

**Hajo:** *Você quer fazer... Você tem perguntas específicas? Porque senão é... Eu não saberia por onde, ou como começar. Você tem perguntas?*

**Ana Caldas:** Sim. Sim. Eu só estava começando para você saber sobre o que é a pesquisa...

**Hajo:** *Ok, bom.*

**Ana Caldas:** E a primeira pergunta seria o que é... o que significa para você conduzir um trabalho, liderar uma prática? Como a nossa.

**Hajo:** *Ok. Bom.*

**Ana Caldas:** O que é... se você se sente como você, algo em que estou interessada, se você se prepara bastante ou leva mais para o lado da intuição, o momento, se você pensa nas palavras que vai dizer, as imagens que você dá, se você pensa antes ou se é bem naquele momento que... Não?

**Hajo:** *Ok.*

**Ana Caldas:** Esta seria a primeira questão. Está muito abstrato?

**Hajo:** *Não, eu acho que entendo. Então talvez eu comece com a preparação?*

**Ana Caldas:** Sim.

**Hajo:** *Então, como eu me preparo?*

**Ana Caldas:** Sim.

**Hajo:** *Bom, talvez, primeiro de tudo, eu penso num jeito similar em que eu me prepararia para um espetáculo, eu acho. Então, antes eu também estou nervoso, como antes do espetáculo, porque para mim a sensação é um pouco a mesma, e é sempre assim. Eu me preparo muito mais do que preciso na oficina, então. É sempre assim. Então, a partir do momento em que começo a aula ou, eu perco completamente o que preparei. Então é geralmente um pouco assim. E então é também um pouco como no espetáculo, porque a coisa mais importante é que você ganha uma base com as pessoas, para que você tenha a... de certa forma, a alegria, o divertimento de fazer algo junto, então isso precisa de certas condições, então... isso é muito mais importante que o método ou o assunto, ou o que você quer fazer. Então, é mais a condição em que tudo acontece que o assunto, do que se trata. Porque no fim sempre se trata de fazer algo junto, comunicar, se divertir fazendo algo junto, então, e assistir cada um. Então, isso é o principal que deve estar lá, senão não dá pra começar nada. Não faz sentido.*

**Ana Caldas:** Então o primeiro passo é alcançar este contato, esse junto, esse tipo de alegria?

**Hajo:** *É. É um tipo de alegria de estar aqui, e ser curioso sobre outras pessoas, e também alegria de se mover ou... Então, estar aberto, um tipo de expectativa, eu acho que é a coisa mais importante para mim no começo. E, de tempos em*

*tempos, durante a aula, eu me lembro de coisas que queria fazer. Então é assim que funciona, eu acho. Por isso também que preparo alguma coisa, porque de outro jeito não lembraria, talvez. Mas a maioria das coisas eu, não é que eu esqueça, mas é que é sempre tipo vinte por cento das coisas que eu gostaria de fazer, quando eu faço a aula. E então... é... Então eu reajo espontaneamente às coisas. Então, quando vejo uma coisa em que vejo dificuldade eu tento, eu deixo meu caminho. Eu não me prendo muito às coisas que preparo. E é um pouco como no espetáculo também porque quando você sente que alguma coisa não funciona, não faz sentido continuar porque geralmente é uma escolha. Ou você diz que é o assunto que é importante, que você deixa dez pessoas para trás e então arrisca que deixem você e você diz 'Não, porque minha história que é importante', algo desse tipo eu não tenho. Então... Não é uma coisa sagrada que eu tenho que... Eu não me sinto nessa posição. Então, eu prefiro deixar o caminho e olhar para onde há algo para descobrir. Então para mim se trata mais de estar com pessoas por todo o meu caminho. Então, num espetáculo é assim, é que algumas vezes você tem que tomar a decisão, entende? Você segue o script, você segue o que ensaia ou você diz 'ok, não foi compreendido, não está claro, ou posso ir por outro pequeno vale, eu posso mudar o caminho' e talvez no fim eu volte para este ponto, talvez não. Mas se trata um pouco de assumir o risco. É também... geralmente as aulas de que eu gosto terminam completamente diferentes do que planejei, então, isso é um pouco... E penso que isso diz muito sobre como que nós fazemos, são muito fluidas de um modo, elas não são muito, elas não são baseadas em algo. Então, não é Shakespeare ou não é, sei lá, Tragédia Grega...*

**Ana Caldas:** Quando você diz nós, trata-se da *Familie Flöz*?

*Hajo:* Então, é muito baseado em pensar em colaborar ou ir um pouco além para achar uma razão para jogar junto ou achar pequenos temas, assuntos que você pode desenvolver, então é bastante aberto no começo. Não começamos com muito para que possamos... Quando começamos a trabalhar que temos uma base em comum, nós temos... Nós ainda temos que achar isso, isso também é um jeito que ensinamos, mas nós estamos muito baseados nisso. Então, além de você ter uma base comum você tem que ter trabalhado já alguns dias, ou algumas semanas, até que você saiba de verdade o que quer fazer junto. Um pouco o risco, então algo que possa trazer as pessoas juntas, ou... Pode... Você pode criar essa atmosfera em que todo mundo pode contribuir com algo, para que todo mundo também seja responsável por como seguimos.

**Ana Caldas:** Você está consciente?

*Hajo:* Consciente.

**Ana Caldas:** Consciente do jeito em que você fala, entende? As imagens, a sugestão que você faz, você sempre pensa nisso? Ou na maior parte do tempo é espontâneo? E... Você entende? Por acaso, você? Por acaso você percebe que...

**Hajo:** Não, eu não sou muito controlado, eu não sou muito controlado, não.

**Ana Caldas:** Então, então isso é fluido?

**Hajo:** Sim, eu acho que eu interpreto um pouco três personagens quando ensino, acho. Então, um é tentar se divertir também, então tento me enturmar, tento fazer o que todo mundo está fazendo, então eu interpreto um membro também ou participante da oficina. E a outra coisa, o outro personagem é quando tento fazer algo claro de fora, por exemplo, quando proponho algo, então, propor uma estrutura, ou um exercício, ou uma improvisação, e explicar muito claramente o quê... Então, dar uma moldura, então saio para fora e tento... ser um pouco mais analítico e analista.

**Ana Caldas:** Sim.

**Hajo:** E então tem um terceiro personagem, é quando eu tento entender o que pode ajudar o ator em uma situação específica. Então, quando... e então eu relaciono às coisas que eu vi e às minhas experiências, trata-se bastante de minhas experiências. Por exemplo, em uma improvisação, eu, às vezes, eu consigo ver como o ator se sente, então, como... eu tento entrar, colocar-me nessa situação e talvez então eu posso fazer uma proposta que possa ajudar, talvez. Às vezes você tem sucesso. Às vezes não. Eu acho que são três posições, entende?

**Ana Caldas:** Estou muito interessada nessa terceira, quando você tenta ajudar e não funciona. Então, sua experiência que ajuda tanto isso, estar em seu lugar e então você acha que suas indicações são mais provocativas?

**Hajo:** Não.

**Ana Caldas:** Ou mais... ou mais ajuda para dar algum...

**Hajo:** Não, eu não sou muito bom em provocar algo. Então também é algo de que não gosto muito quando fazem comigo. Eu não... Eu penso que sempre faço menos. Eu me torno, eu acho, menos provocativo.

**Ana Caldas:** Quando você está no palco, alguém faz isso com você, não é?

**Hajo:** Sim, mas quando eu ensino ou observo o trabalho de alguém eu não gosto muito de provocar demais.

**Ana Caldas:** Provocar, sim. Então, de que jeito você acha que pode ajudar isso? Como você poderia dizer de forma mais...

**Hajo:** *É, é...*

**Ana Caldas:** Ser...

**Hajo:** *Eu posso escolher momentos de uma improvisação, por exemplo, eu posso escolher esses momentos que eu sei pela minha experiência em que eu posso mostrar a possibilidade de fazer outra escolha, tentar algo diferente e eu escolho momentos para isso, que eu sei que se ele ou ela tivesse tomado outro caminho neste momento, teria chegado em uma peça diferente. Então eu tento ver isso. Por exemplo...*

**Ana Caldas:** Para abrir...

**Hajo:** *Por exemplo, eu tento ver quando, em uma improvisação ou exercício, geralmente acontece, alguém se perde e depois de vinte segundos você vê que ele nunca vai achar o caminho de novo, então ele está realmente perdido. Então deixar passar não faz sentido para mim. Eu acho que eu ajudo mais quando eu digo 'para e tente outra vez'. E... mas isso também que vem espontaneamente, então... e então, às vezes eu tento, não interromper, mas intervir sem parar a improvisação. Isso também, é uma dificuldade com as máscaras, porque não é... não é esse processo como o clown, no ensino de clown trata-se bastante de direção. Eu acho que é mais fácil falar porque se dirige a uma audiência e a máscara geralmente não é muito... voltada diretamente para uma audiência. Então não é a questão da máscara, de estar voltada para uma audiência. Para a máscara, o espaço é um pouco diferente, entende? Um pouquinho, a uma diferença pequena. Também porque o ator não está visível. Quando você tem um clown, o ator está lá... também é uma máscara, mas é diferente. Isso também é uma escolha que vem muito espontaneamente, eu acho, eu posso falar com o ator, sem interrompê-lo.*

**Ana Caldas:** E quando uma dupla, imaginemos a situação, uma dupla ensaia uma cena, a mesma cena, imagine que há, a cena sai e ou se apresenta um espetáculo muitas vezes, então que tipo de dica você diria para o ator para não perder a vida, você sabe? A organicidade da cena, o que você trabalha, como ator, ou o que você diria como professor para o ator para manter vivo, entende?

**Hajo:** *Eu não sei. Em minha experiência, ajuda bastante a maior parte do tempo não se concentrar no problema. Muitas vezes isso ajuda. Quando você tem esse tipo de ponto numa cena, não faz diferença se em um ensaio ou espetáculo, você, meio que esse momento quando você fica travado de um jeito, você sente que você está repetindo algo e não é verdadeiro mais ou não parece orgânico. Você pode encarar esse problema, geralmente é uma consequência de algo. Então geralmente é útil, geralmente acontece em algum momento anterior, o erro. Então geralmente não faz sentido trabalhar neste momento específico ou trabalhar o problema, mas trabalhar em algo que acontece antes, geralmente. Então, também*

*em minha experiência de aprendizado é, eu apreciei muito ou aprendi que é útil não aprender diretamente as coisas que você quer aprender, mas aprendê-las dando a volta. Então, para preparar as condições para que a coisa possa acontecer. Então isso é bastante o que aprendi do trabalho, por exemplo, de Lecoq. Ele era, eu acho, muito inteligente uma vez que ele não, todo seu ensinamento, todo meu ensinamento também funciona bastante desse jeito, não é que você finge poder ensinar o 'santo graal', estar no momento, com o timing certo no personagem e tudo. Eles não fingem que eles podem ensinar isso mas de certa forma eles podem preparar o campo e as condições para que isso aconteça. Então, para tornar mais... É, para produzir um clima ou atmosfera, também no corpo, no relacionamento com a audiência, para que isso aconteça.*

**Ana Caldas:** Para que isso possa crescer.

**Hajo:** *E isso é o mesmo quando algo na cena não funciona. Geralmente é bom olhar 'ok, o que aconteceu antes?', então geralmente o erro está antes do problema.*

**Ana Caldas:** Muito interessante isso, eu nunca tinha pensado...

**Hajo:** *Essa é minha experiência com o aprendizado e também com, eu não sei, com a atuação. Então, não faz muito sentido se focar no problema, eu acho. É melhor se desconcentrar, escolher outra coisa que está por volta e porque é...*

**Ana Caldas:** Porque de certa forma você nunca pode ensinar isso, como deixar algo vivo...

**Hajo:** Não.

**Ana Caldas:** É bastante individual.

**Hajo:** *Porque então você precisaria de um método, você precisaria de uma espécie de receita de como fazer isso.*

**Ana Caldas:** Invisível, sim.

**Hajo:** *Eu acho que é mais importante. E, é claro, quando você tem um problema você começa a se fechar, você começa a se concentrar no problema, você começa a excluir outras coisas e você, você tem um problema! Então, como você quer lidar com isso quando você tem um problema? E então você já sabe um minuto antes 'oh não, o problema vai chegar, a coisa problemática vai chegar e você sente', então você não está mais no momento. E depois do problema 'isso não está bom' e você se prende ao problema também depois, quando continua com a cena. Então, de certa forma, você torna o problema maior. Porque você vê que ele está vindo...*

**Ana Caldas:** É o mesmo para nossa vida real.

**Hajo:** *É, porque você o torna maior.*

**Ana Caldas:** Como você lida com o problema, entende?

**Hajo:** *Porque você e depois você diz 'ai, porra, eu tenho esse problema de novo' então você o torna mais longo também, entende?*

**Ana Caldas:** Sim, muito interessante.

**Hajo:** *E eu acho que ao ensinar, por exemplo, eu acho que ao ensinar teatro, isso é, tem que ser não trabalhar com o problema. Então, tem que ser não trabalhar, por exemplo, você sabe, o jeito certo de interpretar ou coisa do tipo. Eu acho, por exemplo. Se eu tivesse uma escola de teatro, por exemplo, para mim seria necessário jogar futebol junto, por exemplo, tem tantas coisas em comum. Eu faço, por exemplo, o trabalho de Suzuki, o diretor japonês, que não tem nada a ver com atuar, então é a gramática dos pés o treino Suzuki. Ele era um verdadeiro gênio porque não tem nada a ver com a coisa, é só quebrar isso que nós esperamos. Só quebra esse momento para repetir algo, então você falha quando não está no momento. Então isso é no que está baseado. E, é claro, é uma coisa fisicamente forte. E eles realmente estavam acostumados a fazer um treinamento básico para o ator, o treinamento básico. Então, eles não vão lá com um texto aprendido e aprendem a interpretação, mas eles preparam o básico, para quebrar com a expectativa, por exemplo, para estar no momento. É um jogo bastante simples, é como uma brincadeira de criança, de certa forma. Você tenta seguir algo que não é tão orgânico, que faz você, e você tem que estar acordado, cem por cento acordado a cada momento porque não depende de você, depende de outra coisa, então você não consegue se preparar. É um pouco o que fazemos com o jogo simples também, entende? Quando você ouve seu nome e você vai... Então, você não pode preparar, é interessante, é por isso que é útil, é por isso que desperta, te desperta e... eu faria... eu aprecio muito isso, não fazer o ponto quente, ir para o ponto quente, mas trabalhar em volta disso, eu acho.*

**Ana Caldas:** É. Às vezes acontece, eu me lembro da minha faculdade de teatro, acontece de termos muitas aulas, improvisações e corpo, cantar, e jogos e coisas muito espontâneas ou físicas, mas quando íamos para a aula de interpretação tudo era deixado de lado.

**Hajo:** *Exatamente.*

**Ana Caldas:** Como podemos construir essa ponte de todas essas coisas que aprendemos no momento? Então, é bastante... não é... entende? Não é um jeito fácil de...

**Hajo:** *Então é um pouco como ao cozinhar, não? Sem os ingredientes você não vai ao mercado.*

**Ana Caldas:** Com certeza, com certeza.

**Hajo:** *Se você não escolhe os vegetais, a composição da comida não é nada. Então, é importante que sejam frescos, que os ingredientes sejam bons e que você tenha ido ao lugar certo pegá-los, entende? Ah, isso funciona melhor que aquilo. Você experimenta ambos e diz ‘, eu gosto mais desse’, e então faz sentido juntar essas coisas e faz, é difícil destruir o gosto de tudo, entende, quando tem gosto bom. É por isso que uma boa cozinha é simples, de certa forma, entende? Porque os ingredientes são bons e então é fácil fazer algo que tenha gosto bom. E que seja divertido de comer. É um pouco. Tem muito a ver com um... Então, quando você não tem bons ingredientes então é difícil cozinhar e então você pensa ‘oh, como eu posso pôr um pouco de gosto nisso, como eu posso...’ e então você põe glutamato e, você sabe, as coisas artificiais para criar um bom gosto. Isso é comida industrial e ninguém gosta de comer isso, é necessidade, entende? Mas não é a culinária ideal.*

**Ana Caldas:** Sim, com certeza. Dante, você quer fazer alguma.

**Dante:** A questão é: qual a importância dos jogos. A preparação para uma aula. E um... Eu vejo a proposição de certos jogos para a acessibilidade, então você prepara certos jogos para depois fazer aulas de... meio que preparando como um... é como cozinhar, às vezes você prepara cebola e alho porque você precisa criar um prato ou coisa do tipo e outras vezes você precisa de leite ou outra coisa. Então, há um tipo de base para preparar um grande prato, ou só uma entrada, ou juntar o grupo e ficarmos no mesmo ritmo?

**Hajo:** *Para mim, o ideal seria transformar tudo em jogos. Então, inventar tantos jogos que praticamente tudo o que você aprender, ou, sei lá, técnicas que você tenha uma linguagem comum, entende? O ideal seria que você pudesse transformar tudo em jogos, eu acho. Para que você não parasse de brincar, isso seria o ideal. Para que você nunca vá ‘ok, agora eu farei um exercício sério’. Isso é o que eu adoro no jeito de Piaf por exemplo, quando ele faz todo o treinamento fantasiado, entende? Você se sente tão estúpido de fazer um exercício assim e isso é exatamente o propósito. Porque o único valor desse exercício é quando você o experimente, e não o considere como um exercício sério, de certa forma, entende? Porque nenhum exercício é sério, porque é o jeito com que você o faz, é a qualidade da consciência, do divertimento que você tem, o relacionamento entre você e o exercício que é o exercício. Então, isso é o que tem que ser treinado, de certa forma, não o exercício, isso não tem valor, não tem valor. Quando você aceita isso, eu acho, isso se torna interessante, porque não importa o fim. Então não tem certo ou errado, não há a verdade que você tenta atingir, e você tenta...*

*Isso é um relacionamento que é um pouco louco, eu acho. É por isso que eu acho... é algo que um jogo pode.. é um pouco subversivo. Sempre fica um pouco no caminho o fato de que tem certas regras, é um pouco de Anarquia, tem nonsense, porque é só um jogo. E esse teatro também é, é algo assim, e uma convenção de jogo, você joga, todo mundo sabe disso, em um momento esse teatro acabou e você sai para a vida real. Então, isso é o mesmo quando você joga. Então é importante nos lembrarmos, eu acho, que estamos brincando, que não levemos isso muito a sério. Porque é uma convenção joga algo que foi inventado. Está tudo bem, dizer algo para as pessoas, mas é um nível diferente, não é a vida real. Então é para levá-los a algum lugar, e é isso que o jogo faz. Então, para mim o tempo passa muito similar quando eu interpreto algo ou quando vejo uma peça. Ou quando jogo um jogo ou assisto ao teatro. O jeito com que o tempo passa, é muito similar para mim. Eu acho que tem bastante... Nós temos que dar valor a isso, é ambas as coisas, é um jogo, é teatro e são brincadeiras de criança. É claro que o teatro é mais complexo, porque tem um conteúdo, tem uma questão da qual você quer tratar, mas você faz isso, você mostra na forma de jogo. De outra forma você poderia escrever um livro ou, sei lá. Você escolhe essa forma interativa, isso é importante, essa vida acontece aqui e acaba quando eles decidem. É diferente de quanto você lê um livro, as regras são diferentes. E eu acho que em um jogo você pode, é claro, as pessoas se sentem mais livres, quando elas gostam de jogar o jogo, então é mais fácil alcançar coisas, por exemplo, a competição é importante também. É uma coisa importante criar a energia. E consciência, é a mesma coisa, é muito mais fácil criar consciência quando você esquece, um pouco, as condições da vida real. É como se você alargasse as regras, você alarga... Quando o jogo não é tão complexo, todo jogo é mais fácil que a vida real, então é mais fácil esquecer certas condições, certas leis, regras. E é isso que te deixa mais desperto para coisas diferentes. Eu acho que tem muito a ver com consciência das outras pessoas, e competição é importante e a pura alegria de jogar, de se divertir, não é a vida real. Mas eu adoraria que tudo pudesse ser uma peça, então o todo, fazer um conceito, por exemplo, todo o ensino ou aula, ou escola, ou oficina, quatro anos de educação, seria considerado que você interpretou isso. Eu acho que isso...*

**Ana Caldas:** É geralmente muito sério, ensinar e treinar para o ator, se torna muito sério às vezes, treinar...

**Hajo:** Com certeza tem coisas que são meio que... Eu acho que tem coisas científicas que tem que ser...

**Ana Caldas:** Aprendidas.

**Hajo:** Aprendidas. Por exemplo, **Anatomia**. Não faz muito sentido brincar muito com isso, mas é muito importante, o que eu acho que não é... geralmente não se dá muito valor a isso na educação. Por exemplo, para mim, medicina ou **Anatomia** deveria ter uma grande importância no ensino de teatro, eu acho.

**Ana Caldas:** Mas, parece um paradoxo, paradoxo em inglês? De certa forma, quando você fica muito sério no ensaio e tudo o que queremos é alcançar uma presença, estar presentes naquele momento e esquecer todo. Mas é muito sério quando esquecemos de brincar com essa alegria, entende? E o paradoxo é ficar muito sério e esquecer de brincar, nos afastamos dessa presença, entende?

**Hajo:** *É, ambos...*

**Ana Caldas:** Mais sério, mais afastado...

**Hajo:** *É claro, quando você quer se preparar...*

**Ana Caldas:** E tudo o que você tenta é com essa declaração séria é alcançar a presença, entende?

**Hajo:** *Eu acho que é muito orgânico, há vezes no trabalho que você considera coisas que você realmente quer trabalhar, porque tem coisas que você não gosta de fazer. Por exemplo, aprender uma sequência, isso pode ser... isso é trabalho mesmo, então quando vocês estão em cinco, é complexo e você tem que lidar com a música e com o som e com suportes que tem que estar sempre no mesmo lugar, e você tem que aprender isso, e isso tem que ser preciso, isso leva dois dias e é muito trabalho duro. É trabalho físico. E você só faz isso porque você sabe que você precisa disso depois, seria divertido e as pessoas amariam, mas é na verdade puro trabalho. Não é divertido mesmo aprender isso e organizar o grupo que possa fazer a sequência.*

**Ana Caldas:** Como uma escultura, quando você tem que... a máscara.

**Hajo:** *Como isso consiste sempre de coisas que são uma alegria e coisas que são puro trabalho.*

**Dante:** Como esporte, você tem que praticar, tem que fazer sempre os mesmos movimentos.

**Hajo:** *Sim, é como esporte, você tem que praticar, você tem que se preparar.*

**Dante:** E então, tem o jogo.

**Ana Caldas:** Essa seria minha última questão e você me lembrou disso...

**Dante:** Voltando ao sério e o jogo. Quando decidi, e Pierre me disse 'você deveria ir para a Escola Philippe Gaulier', quando eu chequei o site, em uma página do site, estava escrito 'teatro é sério como brincadeira de criança'; E eu não conseguiria achar uma frase melhor para me fazer dizer 'sim, ok'. E Nicolas estava

com a Valentina correndo em volta e ele veio e olhou para o Daniel e disse para ele, e o Daniel traduziu 'você quer brincar? Minha mãe, ela interpreta todos os dragões, a noite toda... você vem comigo?' Eu realmente senti que era todos os dragões.

**Ana Caldas:** No final, é como Michael diz 'acreditar, como uma criança. Agora eu sou o Super Homem'. Ele não. Ele acredita, eu vejo isso no meu filho.

*Hajo: Eu não acho que ele acredita. Eu acho que é uma questão de que ele decide.*

**Ana Caldas:** Ele é.

*Hajo: Ele decide porque isso é muito consciente. Você faz um acordo com ele. Então geralmente ele pergunta 'você quer brincar disso? Não, ok, sim. Ok, agora. Brincamos agora' e então está feito. Então ele não quer acreditar, então você brinca bem ou não brinca bem. Às vezes ele não gosta de como você brinca, 'você tem que brincar direito', ele nunca pergunta o problema que acredita, e ele não tem o conceito para acreditar ou não. Você brinca ou não. Isso é uma decisão. É só uma decisão.*

**Dante:** Ser ou não ser.

*Hajo: É realmente só uma decisão...*

**Ana Caldas:** Eu brinco muito com meu filho e sou.

*Hajo: E 'basta'.*

**Ana Caldas:** É tudo.

*Hajo: Isso é muito legal nesse pequeno texto de Kleist sobre o teatro de fantoches. Lá ele diz essa frase: 'a porta do paraíso está trancada. Precisamos dar a volta ao mundo para ver se podemos entrar por trás'.*

**Ana Caldas:** Por trás.

*Hajo: E isso é um pouco assim. Quando começamos essa consciência e perdemos a brincadeira de criança quando crescemos, e começamos a pensar nas coisas ao invés de estar dentro, então realmente temos que fazer...*

**Ana Caldas:** Aprendemos.

*Hajo: E acho que precisamos sempre fazer algo que nos lembre que é fácil entende? E isso é algo que tem muito a ver com fazer brincadeiras estúpidas ou...*

*também o jeito de... como lidar com um exercício, não levar muito a sério mas brincar com isso, entende? Não pensar 'ah, isso é o sério, isso é a coisa de verdade', não são as coisas de verdade. É só porque precisamos fazer um tour, precisamos ser entretidos enquanto estamos fazendo o tour...*

**Ana Caldas:** Às vezes esquecemos da ilusão, acreditando. É tudo ilusão.

**Hajo:** *É, é. É meio triste também, que tenhamos que...*

**Ana Caldas:** Aprendemos muitas coisas para voltarmos aonde... Tentar voltar atrás, sempre.

**Hajo:** *Eu tive uma experiência, quando eu ainda estava na escola e muito... muito convencido 'é importante aprender isso, é importante aprender isso, preparação é tudo e...' e tivemos a primeira performance da escola e seis horas antes paramos de falar uns com os outros e levamos cem por cento a sério tudo. E eu fui ver um espetáculo da companhia de Peter Brook, era sobre um homem que troca de cabeça com sua esposa.*

**Ana Caldas:** Sim, sim, sim. Oliver Sachs.

**Hajo:** *A história de Oliver Sachs.*

**Ana Caldas:** Michael nos contou também.

**Hajo:** *E eu estava lá no hall da recepção do teatro e havia cinco minutos antes do espetáculo e tomamos café lá e então umas pessoas muito estranhas chegaram na recepção com sacolas do shopping ou do supermercado e tomaram café conosco e foram conosco e para o teatro com as suas sacolas do supermercado e puseram suas sacolas lá no fundo e tiraram seus casacos e puseram seus casacos e começaram a atuar. Muito, muito concentrado de um jeito artificial de trabalho, muitas coisas expostas, muitos vetores no jeito em que compunham, que... realmente, alto, alto, alto nível de concentração é virtuosismo. Eu fiquei totalmente chocado e pensei 'uau, eles são tão legais, eles não se preparam de forma alguma, eles trazem tudo consigo'. Então, um pouco como um músico de jazz faz, eu sempre tive inveja dos músicos de jazz, eles podem beber uma cerveja enquanto o outro toca o solo e então eles vão, eles pegam o instrumento e 'tan'. Dois segundos antes ele estava em um mundo completamente diferente e então ele pula nesse mundo. Então eles realmente conseguem pular para dentro e para fora muito facilmente. E eu adoro muito isso, esses atores que podem fazer isso. E eu fico 'ah, isso é legal'. Saber... realmente, de certa forma, desconcentrados, eles não estavam de toda a forma...*

**Ana Caldas:** Talvez isso ajude a...

**Hajo:** *E então 'poc', a luz.*

**Ana Caldas:** Você se concentra tanto que não consegue interpretar.

**Hajo:** *Mas dessa forma eles trabalham, de certa forma, muito próximos ao público, eles estão muito próximos às pessoas, então eles podem sentir talvez muito melhor a atmosfera em que estão. Então, eles não fingem que trazem a coisa mais importante para as pessoas, trata-se mais de que eles estão com elas e nos contam uma história, como o teatro começou, entende? As pessoas estavam sentadas em volta do fogo e alguém se levantou e...*

**Ana Caldas:** Agora temos a história.

**Hajo:** *Tentam nos contar algo com as mãos, com as sombras ou algo do tipo.*

**Ana Caldas:** Então, eu tenho a última pergunta. É sobre quando você diz da coreografia, aprender uma sequência ou algo do tipo. Me lembrou do trabalho com as máscaras que tem que ser muito preciso como uma coreografia, para parecer exatamente. Esse equilíbrio, como combinar alto nível de precisão e porosidade, entende? Deixar o corpo poroso, aberto, vivo. Como combinar essa precisão com esse estado de... a repetição da precisão e...

**Hajo:** *Isso é geralmente... Eu acho que exige muito trabalho ou tempo para aprender isso, mas uma vez que você tenha, isso não... isso está feito. Está em algum lugar do corpo. Então você não pensa mais nisso. Isso ajuda a ter uma estrutura muito precisa que ajuda que você não precise mais pensar nisso no momento. Então, você está livre, de certa forma. Você está preparado, então você não tem que se preparar num momento. Isso é necessário porque de outra forma quando você não está preparado, você tem que fazer escolhas para cada coisa que não está em questão, não é o que você quer contar, então você se distrai e não está livre. Você depende de tudo, cada passo, cada... Você não está livre para dizer o que quer dizer. Então, isso não é uma contradição. Quanto melhor preparado você estiver...*

**Ana Caldas:** Então, repetir exaustivamente? Repetir, repetir e repetir?

**Hajo:** *É o mesmo que um músico. Quando ele o fez mil vezes, ele não precisa pensar naquilo, porque ele sabe que seus dedos o farão.*

**Ana Caldas:** Que ele possa tocar como...

**Hajo:** *Então ele pode começar a ouvir.*

**Ana Caldas:** Pequenas variações.

**Hajo:** *É, ele pode começar a ouvir, então o relacionamento, ele não tem que se concentrar em como produzir isso. Mas quando ele canta, é muito diferente de quando você canta aprendendo ou canta as notas o quando canta ouvindo. São duas coisas diferentes, dois jeitos diferentes de cantar. E é o mesmo com a sequência que você aprendeu e a coreografia. Quando você a aprendeu, você pode estar de verdade nela. Quando você ainda não tem certeza, você não pode estar nela. Você está aprendendo ou produzindo, mas não está de verdade...*

**Ana Caldas:** Interpretando uma ação, concentrando na sua ação ou em atuar com o outro.

**Hajo:** *Então, é algo muito legal quando você sabe ou pode confiar que seu corpo saiba, então é realmente como... você pode seguir intuindo sem pensar nisso. Então, você não tem que temer dar um passo errado ou esquecer algo, você pode se concentrar em outra coisa. Você pode ir às pessoas, então você pode estar, você pode por sua atenção no trabalho devido, você sabe, com a audiência. Não se trata de querer mostrar quão difícil é, mas querer estar com as pessoas.*

**Dante:** Eu me lembro quando você me contou sobre uma cena de valsa, uma dança, que você estava fazendo em “Ristorante”, você me disse que às vezes você faz isso com os olhos fechados, porque você se sente tão dentro dela, que realmente agora, com você falando, me lembrei da frase.

**Ana Caldas:** Você faz micro-variações nessa cena em questão?

**Hajo:** *Mas é claro, não somos máquinas.*

**Ana Caldas:** Mas ‘de propósito’? Só uma variação e os mantém vivos e eu sei que eu faço assim e...

**Hajo:** *É. Mas isso não é... não só fazer uma variação.*

**Ana Caldas:** Invisível para o público, é sempre o mesmo, mas para você, você está brincando, entende?

**Hajo:** *É, é sempre uma sensação diferente, porque é... é sempre a mesma coisa no treino, porque a sequência em si não tem valor por si mesma. É um pouco a mesma coisa. É o que causa, o que importa é o que esta acontecendo entre o público e o personagem ou as pessoas, os atores. Isso é o que importa. Isso, é claro, é sempre diferente, porque são sempre pessoas diferentes, num dia diferente e em peças diferentes, sob condições diferentes, expectativas diferentes, historias diferentes, diferentes... Isso é o que importa. Não há valor na coreografia, na sequência, no cenário, onde está o valor? Então, é só, de certa forma, uma desculpa ou ajuda para ter algo em comum.*

**Ana Caldas:** Ter uma troca.

**Hajo:** *Então esse é o foco, esse é o sentido do ensaio. Para que você possa se concentrar no relacionamento, de certa forma. Porque estar no palco quando você não está preparado é um pesadelo, todo mundo sabe isso. Cada ator que eu conheço sonha com isso, todo dançarino, todo músico, que você esteja lá, de frente para o público e você não sabe o que fazer.*

**Ana Caldas:** Você esquece.

**Hajo:** *Você nunca ouviu essa peça e você esqueceu tudo, você não está acostumado... Eu acho que é um pesadelo que todo mundo que trabalha no ramo tem, entende? E é claro, é uma coisa legal estar preparado... porque você não mostra isso mas você quer compartilhar algo, você quer... é claro, contar sua história mas o que importa é o que acontece entre isso para... quando você não está preparado você não está livre para fazer isso, é fácil. Ou quando você tem dúvidas, por exemplo. Quando você tem medo a história, essa mordaca, essa situação não é interessante para ninguém que está lá.*

**Ana Caldas:** Então é isso que você dá para a audiência, essa sensação.

**Hajo:** *E então você também, fora do momento.*

**Ana Caldas:** Ok. Cinquenta e cinco minutos. Muito obrigada, Hajo. Obrigada. Eu vou te enviar todo esse material.

**Hajo:** *Oh, você não precisa.*

**Ana Caldas:** Não, o Gianni pediu.

## Entrevista com Antonio Araújo (Teatro da Vertigem)

São Paulo - Outubro de 2012

**Ana:** Não sei se você lembra, faz um ano e pouco eu acho, que eu falei mais ou menos o que era a minha pesquisa...

**Antonio:** *Das metáforas de trabalho.*

**Ana:** Das metáforas de trabalho, exatamente. Nossa, você lembra. E aí essas metáforas, saiu um pouco o foco dessa coisa das metáforas de trabalho para aquela coisa da condução em geral, da condução do trabalho. Então as metáforas de trabalho a gente está pensando mais em o que é que são elas? São a língua da prática, a língua falada dentro da prática, de uma criação de espetáculo, de uma aula, de uma direção, de uma condução de trabalho. Então o meu doutorado acabou ficando o foco na condução, mas aí, pra quê, assim? A condução focada no ator. Então, assim, no seu caso, que eu sei que você, que a sua direção tem todo o âmbito do espetáculo inteiro, na encenação inteira. Então as perguntas que eu vou te fazer é mais em relação ao ator mesmo, que eu sei que, daí se não são milhões de variáveis que estão envolvidas na condução. E aí, pensando o que a gente está pensando é sobre aquela grande questão 'a organicidade no trabalho do ator', a vida, como fazer com que o ator, principalmente na repetição, ou então em apresentações constantes, repetição e ensaio, consiga manter uma vida, uma organicidade, uma presença, nas mesmas coisas e tal. Mas aí, no caso da minha pesquisa, é como que a condução ajuda nisso, potencializa nisso. Como que a condução provoca, ajuda, instiga o ator a gerar essa presença, manter, recuperar essa organicidade. Então a primeira pergunta é bem ampla assim, você responde do jeito que você quiser, porque é justamente isso. Se você quiser responder de um jeito intuitivo, de um jeito metafórico, de um jeito não muito claro, enfim, não tem problema, porque é bem isso mesmo. Pensando nessa língua da prática, a primeira pergunta seria: o que é conduzir um trabalho pra você? De um modo bem, o que vier assim.

**Antonio:** *Eu acho que eu não gosto muito da palavra conduzir. Porque conduzir pressupõe talvez um saber onde vai chegar, ou ter uma ideia de, como se alguém, o diretor ou alguém, pudesse levar as pessoas a um determinado ponto. E eu não sei, nesse tipo de trabalho, especialmente nesse tipo de trabalho, a gente não sabe o ponto onde a gente vai chegar. Então eu não me sinto conduzindo, no sentido de...*

**Ana:** É a primeira vez que eu ouço isso assim.

**Antonio:** *E eu acho que existe um tatear aí, mas é um tatear que é meio às cegas, sabe assim um cego junto com outros cegos? Claro que talvez tem uma perspectiva diferente porque eu estou de fora. Então você tem um cego de fora com cegos de dentro. Mas eu sinto isso, que a gente vai, talvez até acredito por não ter uma dramaturgia prévia, por algo que vai sendo criado ao longo, você não tem espaço prévio. Então quando você veio aqui pela primeira vez à gente não tinha ideia onde ia ser qual o espaço, isso acabou virando mais de um espaço, que a princípio isso foi muito diferente dos outros trabalhos do Vertigem. Os trabalhos do Vertigem sempre foi num espaço: a igreja, o hospital, o presídio. Mesmo o Tietê, mas era o rio. Tudo bem eram oito quilômetros de rio...*

**Ana:** Eu vi na Baía de Guanabara.

**Antonio:** *Você viu na Baía.*

**Ana:** Aí depois chegava naquele barracão lá.

**Antonio:** *É. Mas você tem uma coisa que aqui, isso acabou se configurando como vários, vários lugares, mas a gente não sabia antes, a gente só foi sabendo durante. Então eu...*

**Ana:** Mas como você chama o que você faz, não é uma condução, sim você dirige, né? Mas em relação ao ator assim, como você chamaria isso? Pra mim é até interessante como você denomina.

**Antonio:** *Eu não teria um nome pra isso, talvez um provocador de experiências, um compartilhador de dúvidas, de problemas. É difícil porque é uma... Porque claro que a cada ensaio ou a cada semana de trabalho, eu fico pensando em dispositivos, em provocadores, em elementos que eu posso trazer e jogar na roda, pra digamos, sei lá eu, gerar coisas.*

**Ana:** Fala mais sobre isso, o que é isso que você fica... O que são esses dispositivos? Como é que você pensa neles?

**Antonio:** *Sei lá eu, exercício, dinâmica, proposta, tema para algum workshop.*

**Ana:** Você diz ainda no processo, né?

**Antonio:** *É, durante o processo.*

**Ana:** É bem intuitivo assim esse processo? Ou você olha, 'o que é que está precisando agora?'

**Antonio:** *Eu acho que é misto. Eu acho que tem uma coisa que é, até por estar de fora, de tentar fazer um exercício crítico daquilo que eu estou vendo, mas não é só crítico no sentido racional, porque eu sou afetado ou não por aquilo que eu vejo.*

*Então às vezes aquilo não me provoca, não me tenciona, não me instiga, e não é que... Não é racionalmente, às vezes eu não sou atravessado por aquilo que eu estou vendo, entendeu? Os atores estão fazendo...*

**Ana:** E a busca inevitavelmente é sempre essa, de uma coisa que atravesse...

**Antonio:** *É, que me provoque de alguma maneira, que me atravesse, que me afete, que me movimente, entendeu? Ou que me instigue ou que me gere alguma pergunta que eu não sei responder, sabe assim, que me provoque alguma... Mesmo que me provoque uma dúvida, mas me provoca uma dúvida. Não é morto, não é, sei lá eu, docilizado, domesticado, ou que eu já saiba, ou que já, enfim...*

**Ana:** E aí, quando não está assim, como você lida com isso? Como você provocaria a estar assim, sabe? Diversas formas, né?

**Antonio:** *Às vezes eu demoro a entender isso, às vezes é uma coisa que eu acho que não está rolando, mas que eu ainda não identifico 'não está rolando', eu ainda demoro um tempo a perceber. As percepções não são assim tão claras e imediatas. Eu acho que, na medida em que isso vai ficando mais claro, eu começo a pensar sobre isso, ou eu compartilho isso. Por exemplo, a gente tem um grupo, no caso aqui do BR-3, você tinha uma equipe de pessoas que estavam ajudando a questão da direção, então às vezes a gente discutia isso com as pessoas da direção, ou às vezes, discutir isso com o dramaturgo. E também, claro, momentos onde isso é discutido com os atores, no sentido de 'gente, não está rolando e eu não sei porque não está rolando. Vocês sentem isso também ou só eu que estou sentindo? É uma loucura minha, uma insatisfação minha, ou isso também...' Eu sinto que isso acontece em todas essas instâncias. Acontece às vezes um jogo eu consigo mesmo em casa, eu com as outras pessoas que estão compartilhando a questão da direção comigo, eu com o dramaturgo, ou eu com outro colaborador, pode ser o Guilherme que está comigo há muito tempo, às vezes eu também divido muitas coisas com ele, eu com os próprios atores. Às vezes com todos os atores, às vezes com alguns atores, às vezes é assembleia, mas às vezes não, às vezes é com os atores que estão fazendo aquela cena, que eles acham que alguma coisa está complicada ali, ou que não está rolando ali. Eu acho que são dinâmicas...*

**Ana:** Você está falando de cenas já delineadas, quando elas já estão assim...

**Antonio:** *Ou momentos do trabalho, às vezes, não é algo que está delineado, mas é algo que eu sinto que não existe ou que precisaria existir, ou que, sei lá eu, será que não está faltando algum momento de algo que não existe e que ainda não foi pensado, não foi criado, mas que talvez fosse importante ter ou criar ou acontecer, sabe? Eu acho que é tanto de um material já pré-selecionado, quanto, às vezes, determinadas ausências, faltas, incompletudes. Que às vezes você olha e fala 'mas tem algo nisso que não está', e que você não sabe direito o que é. E aí você*

*começa a bater cabeça. Agora eu não sei, eu sinto que ela é intuitiva, mas ela é racional também, ela é discursiva. Eu acho que tem um investimento aí que é um investimento do todo assim, né? E claro que o ator é aquele que está com seu corpo talvez, corpo no sentido mais amplo assim, não só o físico, mas é o que está talvez mais investido ali no aqui e agora daquilo que a gente está fazendo. Mas eu sinto também às vezes como diretor um comprometimento também do meu próprio corpo nessa relação com a criação.*

**Ana:** Como que é isso? Fala um pouquinho mais.

**Antonio:** *Enfim, de às vezes eu estou cansado. Por que é que eu estou cansado? Por que minha energia está baixa? É porque eu estou trabalhando demais em quinhentas coisas e não estou dando conta, ou é porque a cena não está me, ou aquilo que está acontecendo não está me...*

**Ana:** Você fica atento a essas percepções assim.

**Antonio:** *É. Ou de, às vezes angustia, que é física assim, eu sinto até algo físico, às vezes um aperto no peito de, não sei, isso é tão ruim, isso que eu estou vendo está tão ruim, mas por que é que está ruim desse jeito? Por que é que isso está me deprimindo desse jeito, entendeu? Então eu acho que é racional, mas também não é só. Eu acho que meu corpo também ele está investido nisso, talvez menos que os atores? Não sei, talvez. Porque eu acho que o investimento físico, corporal ali, no sentido mais amplo do ator, é muito maior que o meu, mas eu acho que também às vezes essa separação, por um lado do ator só como corpo e do diretor só como cabeça, eu acho que ela é mentirosa.*

**Ana:** Mas é engraçado você falar disso porque é exatamente por isso que a gente saiu dessa coisa só das metáforas de trabalho, porque quando o foco estava nelas, estava só nas palavras que eram emitidas. Tanto que eu ficava anotando, eu fiquei aqui anotando tudo o que você falou enquanto eu estive presente. O foco estava só no que era emitido como provocação, como indicação de cena. Só que a gente viu que na verdade é muito mais amplo isso, e eu, como atriz, sei também, né? Essa relação que você fala do seu corpo, a gente está ali atuando o tempo todo sacando também como é que o diretor está reagindo. Então a condução, a provocação de experiência, ela é muito, ela é visível, ela é invisível, ela é falada, ela é nesse entre, muito mais do que só no que você diz, 'agora faz isso, agora faz aquilo, pense numa imagem tal'. Então tem muito a ver. Eu comecei a ver que o corpo de quem está ali direcionando o trabalho é parte desse, totalmente, e às vezes é em silêncio até. E a forma, né, também? Não é só o que se diz, mas como se diz, é totalmente... Igualzinho o ator, né? Você consegue ver se você tem um jeito, uma forma que caracteriza esse lidar ou varia muito com cada ator, com cada cena, cada encenação?

**Antonio:** *Eu acho que varia.*

**Ana:** Tem alguma coisa que se repete?

**Antonio:** *Eu sinto, como diretor, eu sou um diretor mais... É que também depende do momento do processo, mas eu acho que eu sou um diretor um pouco mais calmo, no sentido eu digo de, a minha ação primeira a um problema, ou a algo que me angustia, não é partir para o ataque, no sentido de gritar com o ator, brigar com o ator. E eu já acompanhei outros diretores e eu já vi isso acontecer.*

**Ana:** O que acontece muito. Isso acontece muito, muito, muito.

**Antonio:** *De brigar, de xingar, de às vezes ser mais... Enfim, meu primeiro movimento não é esse. Eu acho que, talvez assim, num processo de trabalho que me leva um pouco a isso, a ficar às vezes mais irritado, nervoso, e ter talvez uma reação, tem muito a ver com falta de comprometimento. Eu acho assim, quando um ator, aí nessa relação ator-diretor, quando um ator está buscando, ele não está conseguindo, mas eu vejo que está ali tentando, buscando, ele me tem de quatro. Ele faz o que ele quiser comigo eu sinto, e de não ter uma... Como eu gosto muito de ensaiar, aí eu fico... Se precisar ficar cinco horas, eu fico cinco horas. Eu não tenho... Claro que podemos chegar a impasses, ele não sabe eu também não sei, a gente chora juntos pelo impasse, esperando que seja momentâneo daquele momento, daquela situação. Agora, quando eu percebo assim, sei lá eu, descompromisso, preguiça, desinteresse naquilo que está fazendo, de fazer de qualquer jeito, aí isso me pega. Me pega porque... Eu não sei. A gente está fazendo teatro, né? Você não é funcionário público que...*

**Ana:** Não tem motivo nenhum pra gente estar aqui a não ser uma voracidade.

**Antonio:** *Não tem. Então se não está. Pode ser, pode ser que o trabalho não está te interessando, pode ser que o trabalho não era aquilo que você imaginava, pode ser que outras coisas apareceram na sua vida que estão te levando para outros lugares e o trabalho não está dando mais conta de... Eu acho que está tudo certo, tudo certo. Agora, então não fica no trabalho, né? Eu acho que isso me tira muito desse lugar que eu estou dizendo, que em geral eu...*

**Ana:** Mais tranquilo.

**Antonio:** *Mais tranquilo. E claro que esses períodos mais anteriores à estreia eu fico mais, pra mim é mais tenso. Especialmente quando você está ali, falando e aí você tem dispersão, as pessoas também, é claro, é uma reação, está todo mundo nervoso, às vezes esse nervosismo gera dispersão, e aí eu sinto que aí eu tenho reações mais violentas, sabe de brigar ou de... Mas eu sinto que não é uma característica minha.*

**Ana:** Mas alguma característica nas próprias indicações assim? Imagens que se repetem? Você acha que, quando você está sugerindo coisas para o ator, vamos pensar num caso, a cena está feita, tem o texto e tal, está reensaiando, mas aí

então ela estava viva ontem e hoje não está, por exemplo. Estão repetindo e a cena não está acontecendo. Aí tem algum jeito, alguma... Você sugere... Eu vi, por exemplo, vou dizer do que eu vi, você sugerindo pra atrizes 'imagina quando você está realmente em tal lugar', isso, por exemplo, é uma característica, sabe? Provocar o ator a lembrar situações reais, mas de uma forma talvez, não sei...

**Antonio:** *Nossa, eu nunca parei pra pensar nisso.*

**Ana:** Nunca parou.

**Antonio:** *Porque você está ali na arena, entendeu?*

**Ana:** Seja lá o que for que vier...

**Antonio:** *A sensação que eu tenho é que eu lanço mão de tudo o que eu sei, e que é limitado, evidentemente. Sei lá eu, mas pode ser desde algum curso que eu fiz alguma coisa que eu aprendi, que eu vivenciei, que eu tento puxar, alguma coisa que eu li, ou alguma coisa da minha própria prática como diretor de outros trabalhos que eu fiz, ou da minha prática pedagógica, que eu acho que funcionou em uma determinada situação... Claro que assim, tem coisas de, aí falando da minha formação, entendeu? Eu tive talvez uma formação eu diria mais ou menos, não queria usar a palavra forte, porque se não dá uma sensação de que... Mas acho que assim, na minha formação, por exemplo, a questão do Stanislávski ela foi uma questão importante, tanto porque na universidade eu fiz um grupo de estudos, a gente ficou estudando Stanislávski durante muito tempo. Depois, tudo coincidência da vida, eu fui fazer assistência de um diretor que trabalhava Stanislávski muito pelo viés, porque ele era americano, da linha americana num primeiro momento da Stella Adler e do Strasberg. Aí eu fui chamado pra dar aula no Macunaíma onde, naquele momento, houve uma mudança pedagógica no Macunaíma, e foi chamado um novo coordenador pedagógico, que era um cara do Rio de Janeiro, que era especialista em Método das Ações Físicas, e muito na linha da Knebel, da Maria Knebel, e aí eu fiquei lá dois ou três anos, ele formou os professores e aí acabei... Depois eu vou para os Estados Unidos, eu passo um ano e meio nos Estados Unidos e aí eu acabo também, fiz várias coisas lá, mas uma das coisas que eu fiz, eu dei uma repassada por essa linha americana. Então eu fiz curso no Stella Adler, eu fiz curso no Lee Strasberg, uma coisa maravilhosa que aconteceu: ele até morreu, mas ele estava já bem velhinho, quando eu estava lá ia ter um curso, teve um workshop de dois meses com o Robert Lewis, do "Método ou Loucura", que é um dos fundadores da Actors Studio. Ele é um cara bárbaro, ele estava dando aqueles workshops, e foi bárbaro que eu pude fazer um trabalho com ele...*

**Ana:** Você fez tudo isso como ator?

**Antonio:** *Fiz como ator. Não, no caso do Macunaíma, eu fiz como professor. Só que a gente fazia como, como era um grupo de professores, a gente um pouco servia como aquele que vai experimentar o exercício, porque depois você iria aplicar para o aluno. Mas a ideia era mais no sentido de um professor que está aprendendo para aplicar ali com os alunos.*

**Ana:** Mas nos Estados Unidos?

**Antonio:** *Fiz como ator. Claro que isso não foi a única coisa que eu fiz. É o que eu estou dizendo, por exemplo, uma outra vertente que eu fiz nos Estados Unidos que não tem nada a ver com essa questão Stanislávskiana, que foi Viewpoints. Então eu fiz assim uns cursos com a Anne Bogart, com a Tina Landau, com os atores da SITI Company. Depois eu acompanhei a Anne Bogart nas aulas dela na Columbia University, depois eu acompanhei o processo dela trabalhando na criação de um espetáculo, que foi o “American Silents”.*

**Ana:** Quando isso? Em que ano?

**Antonio:** *Foi 96, 97.*

**Ana:** O Viewpoints foi estourar aqui há pouquíssimo tempo.

**Antonio:** *Não, foi bem antes, eu nem sabia do Viewpoints ainda. Eu fiz algumas coisas que eu achava que eu precisava saber, porque eu conhecia muito pouco, que é a questão de voz. Então, por exemplo, eu fiz dois workshops que foram muito legais, lá nos Estados Unidos também. Não, na verdade um nos Estados Unidos, e um tempo depois, um em Londres. Eu fiz um com a Christine Kalter, que é uma puta professora de voz, o workshop foi “A voz e Shakespeare”. E depois eu fiz um workshop, mas aí foi depois, foi dois anos depois que eu fiz em Londres com a Cecile Belle “O ator e a voz”, e a Cecile é uma das maiores professoras de voz. Eu sinto que todas essas coisas elas entram, entende?*

**Ana:** Com certeza.

**Antonio:** *Elas entram nisso que eu estou chamando de algum referencial de trabalho assim. Que eu acho que está ali nessa formação primeira, universitária, ou logo após a universidade. Mas aí se eu penso em coisas mais recentes, todos os meus estudos sobre Performance, sobre Site-Specific, aí coisas que eu venho pesquisando, sei lá eu, mais recentemente, de dois mil e pouco pra cá, de dois mil e quatro pra cá, que daí eu resolvi estudar mais sobre isso, e começar a se aproximar mais disso... A questão da performance urbana, de como trabalhar a questão, até criei um grupo com a André Carrera lá no Vertigem. Eu tenho dado muitos cursos disso, eu tenho lido, tenho estudado, e são outras coisas que estão entrando também no material, que é muito diferente desse material Stanislávskiano, mas que, claro, que isso também vai atravessando e vai compondo. E aí o que eu sinto, é uma coisa que eu até falo assim, eu não, não sei*

*se algum dia eu vou ter e nem sei se eu quero ter, mas eu sinto que eu não trabalho com os meus atores um método, um sistema, 'estou trabalhando isso'. Mas eu trabalho com este material, que é inclusive dissonante. Então você pega algumas práticas de performance urbana não tem nada a ver com Stanislávski, aliás é radicalmente oposto e contrário, mas são materiais, entendeu? E que eu posso lançar mão nesse trabalho assim. É engraçado, eu estou me sentindo nesse momento, aliás, isso é até uma questão dentro do grupo, eu me sinto nesse momento muito mais próximo desse universo.*

**Ana:** Desse outro.

**Antonio:** *Da performance urbana, da intervenção com a cidade, do que...*

**Ana:** Com certeza está refletindo aí nesse espetáculo.

**Antonio:** *Do que de um trabalho de construção de personagem, sabe assim, stricto sensu, de um trabalho... E eu sinto, eu sinto que isso inclusive talvez até seja uma tensão dentro do grupo. De alguns atores que até se ressintam de um tipo de trabalho que eu desenvolvia com eles, eu já desenvolvi muito mais próximo de construção de personagem, trajetória de personagem, e eu estou indo pra uma outra, talvez meus interesses estejam indo para um outro lugar. E isso esteja gerando até algumas tensões internas assim, que eu não sei para onde elas vão evoluir. Mas eu acho que é um trabalho que está me interessando mais neste momento assim. Mas enfim, ao trabalhar com os atores eu lanço mão desses elementos que estão à mão assim, sabe? E que eu acho que vale tudo. É diferente de eu como professor.*

**Ana:** Essa era uma das perguntas. A diferença de condução enquanto professor enquanto diretor.

**Antonio:** *Eu como professor assim, a não ser que eu proponha isso para o grupo, eu digo 'olha gente, eu vou trabalhar com vocês uma coisa que eu não sei o que é, um processo de criação que eu não sei...' , mas aí ok, mas esse é um acordo feito no início. Mas via de regra, então se eu estou trabalhando com os alunos, como eu fui professor da Unicamp algum tempo...*

**Ana:** Saiu logo quando eu entrei.

**Antonio:** *E aí eu fui chamado na Unicamp para dar Stanislávski, então aí eu estou trabalhando Stanislávski. O Stanislávski em geral? Não. A minha entrada é Análise Ativa, o Método das Ações Físicas...*

**Ana:** Como no Célia Helena, né?

**Antonio:** *É. Então aí eu estou trabalhando isto. E aí quando vêm outras coisas 'Ah, mas porque, não sei o quê, o ritual artaudiano...' 'o ritual artaudiano não é*

*aqui do curso, entendeu? É super bacana, eu acho muito legal, mas não pertence aqui'. Porque a ideia é aprofundar, você tem um semestre, você tem um ano, então vamos aprofundar estes conceitos? E às vezes me incomoda, que é assim, Stanislávski define o que é ação. Ação não é qualquer coisa, então o que é que é que a Stanislávski está chamando de ação? Vamos entender esse conceito? Não entender só aqui, vamos entender fazendo? Tudo bem, ele não é uma coisa única e fechada, mas ele também não é qualquer coisa, porque às vezes fica parecendo que é o samba do crioulo doido. Não é. Têm alguns parâmetros, algumas balizas. Isso para mim é importante num processo pedagógico. Então a gente está estudando isso, então estamos estudando isso. Por exemplo, com os alunos de direção, a gente está trabalhando a questão de aproximação do texto e afastamento do texto, a relação texto e cena, então estamos estudando isso. Como é que um diretor se aproxima de um determinado referencial textual? Como é que ele se afasta? Como é que ele tenciona esse referencial textual? Mas aí se algum diretor vira e fala 'porque eu quero escrever um outro texto', eu vou dizer 'não, isso é outra coisa. Isso é processo colaborativo, isso é criação de dramaturgia, é um diretor que escreve texto. Não, a gente está trabalhando com dramaturgia prévia, com um texto pré-existente. Então, o trabalho é este. Depois a gente até pode ir para uma outra coisa'.*

**Ana:** Aí você chamaria então de condução nos processos pedagógicos, você sabe aonde você quer chegar, digamos assim?

**Antonio:** *Eu acho que eu tenho balizas de... Eu acho que a questão da experiência ela continua presente, mas eu tenho balizas mais claras. É isso, eu estou trabalhando com o Método das Ações Físicas do Stanislávski. Então se você vem com aqueles exercícios do Lee Strasberg mais sensoriais, eu vou dizer 'não, olha, não é. Eu estou trabalhando com outra coisa, tudo bem? São quatro meses, a gente não vai dar conta de trabalhar com tudo. Vamos tentar aprofundar alguma coisa aqui? Porque se não, a gente não chega a lugar nenhum'. Então eu acho que, claro que é também um campo de experiência, algumas pessoas tem muitas dificuldades, outras tem menos, aí como é que eu como professor eu posso ajudar, eu posso provocar, eu posso... Aquele está tendo mais dificuldade, aquele não está conseguindo lidar ou dialogar com aquele material, entendeu? E eu adoro dar aula, eu adoro dar aula. Eu, aliás, eu vivo uma... Eu gosto muito de dirigir também, então para mim as duas coisas... Eu não consigo imaginar uma coisa sem a outra. Tipo, eu vou parar de dirigir só vou dar aula, ou eu vou parar de dar aula e vou só dirigir.*

**Ana:** A maioria dos professores sonha nisso, né? 'Ah eu quero estar só no meu grupo'. Vai dar aula como um fardo, né? É tão bom existir gente assim.

**Antonio:** *Eu não. Eu adoro dar aula, e adoro dirigir.*

**Ana:** Você sabe, né? Na Unicamp está cheio.

**Antonio:** *Mas eu acho que tem características para mim distintas. Claro que eu posso criar como eu estou falando, fazer um laboratório com os alunos e dizer ‘gente, vamos entrar num processo de criação caos. Vocês não vão me cobrar nada, ok? E eu também não vou cobrar nada. A gente vai, vamos, não sei’.*

**Ana:** *Aí você tenta experimentar algo semelhante ao que você faz aqui.*

**Antonio:** *Aí é possível também, e eu já vivi isso com alunos. Agora, num processo de criação eu trabalho nessa perspectiva, com raras exceções. Por exemplo, numa montagem da Ópera, que ali eu já cheguei com tudo definido, porque eu tinha duas semanas pra montar. Então aí é diferente. Agora, tirando uma experiência como essa, todos os processos do Vertigem é um pouco assim ‘não sei, não sei aonde vai dar, tentativa e erro, experimentação, você está compartilhando a experimentação’, por isso que a ideia de conduzir eu não gosto muito. Conduzir parece que eu vou, sabe condutor de ônibus?*

**Ana:** *Que você já sabe como, que você já tem a solução parece.*

**Antonio:** *‘Vou chegar ali’, não. E tem momentos que assim, que é isso, ‘gente, eu não sei o que fazer’.*

**Ana:** *É bom atentar para essa palavra.*

**Antonio:** *‘Eu não sei o que fazer, e aí? Vocês tem alguma ideia? Eu não sei o que fazer’. Sabe, essa coisa de o que exige... Isso com aluno é mais difícil porque aluno espera do professor uma... É muito difícil encontrar alunos que tenham essa... Que o professor pode dizer ‘não tenho ideia, ideia’ e de ele lidar com isso numa boa. Com os atores que já trabalham com você ‘gente, não sei. Você sabe? Você pode ajudar? Você tem alguma ideia? Ou vamos levantar várias e testar, e ver se alguma coisa vinga ou não?’. Se num grupo isso às vezes já é difícil, dependendo da autoridade do ator, gente que está há mais tempo com você, gente que está há menos tempo com você trabalhando, que já... Imagina num processo pedagógico. Às vezes eu acho que é mais complicado. Agora eu, particularmente eu... É que é difícil dizer porque eu trabalho com diretor, talvez isso pudesse ser pensado para ator também, não... Eu fui, às vezes, chamado para dar aula, por exemplo, na Unicamp e no Célia Helena, eu fui chamado pra dar aula de Stanislávski. Não é que eu decidi o que eu ia dar. Eu fui chamado pra dar isso. Então aí, tem uma coisa que assim, espera-se que eu consiga desenvolver um estudo teórico e prático sobre isto. Mas, por exemplo, quando eu, trabalhando com os alunos de direção, para mim uma das coisas mais importantes, e como eu sou diretor também, é ajudá-los, mais do que dar a técnica de direção, ou dar exercícios de direção, mas é um pouco ajudá-los a encontrar a pegada deles. O que interessa eles artisticamente, o que movimenta eles*

*artisticamente, o que eventualmente poderia ser zonas de pesquisa para eles como diretores, entende? Ainda que talvez eles sejam muito jovens, e vão demorar anos talvez pra encontrar isso, mas no mínimo criar esse estado, sabe? Essa perturbação em relação à 'o que é que te movimenta?'. O que para mim é além do diretor, é do artista, entende? Por que é que você está fazendo arte? O que é que te pega, o que te movimenta? O que é que te interessa?'. E aí, talvez o processo pedagógico vá muito nesse sentido. Que é, de uma certa forma, ela é desconhecida também, você não sabe, a partir da resposta deles alunos, é que eu vou pensando o meu programa, eu vou pensando a estrutura do curso, ou seja eu não tenho uma programação fechada. Claro, eu tenho nortes, mas eu não tenho algo fechado assim. Eu acho que talvez seja um tipo de experiência pedagógica, que talvez seja a experiência pedagógica que eu goste mais, que me interesse mais. Não que eu não goste do estudo prático de determinado universo, eu também gosto, como eu já fiz, entendeu? Vamos pegar o Stanislávski e vamos estudar na teoria e prática, e ler, e fazer os exercícios e problematizar e discutir e ver como é que isso ajuda ou não, reverbera ou não. Eu gosto também de estudo, e eu acho que é uma coisa bacana de fazer, eu também gosto disso. Mas por exemplo, esse trabalho que eu faço, um dos trabalhos que eu faço com diretores que eu faço que é esse, eu acho que é diferente, porque eu não tenho uma técnica, uma metodologia que a gente vai problematizar, estudar, desconstruir, testar ela ou, sei lá eu, colocar ela em xeque. Porque eu estou partindo deles, eu estou partindo de inquietações, angústias, enfim. Claro que às vezes lidando com coisas concretas, mas isso também com o ator, né? Quanto mais concreto você consegue ser com o ator melhor.*

**Ana:** Como assim? Fala mais disso. O que você diria?

**Antonio:** *É concreto assim, sei lá eu, dizer para o ator 'está faltando...'. Nossa, eu nem tenho exemplo disso, sei lá eu, mas está faltando o abstrato assim, 'está faltando no trabalho uma dimensão filosófico-metafísica', não sei o que o ator vai fazer com isso, entendeu? 'Está faltando uma dimensão metafísica-filosófica', eu não sei, se algum diretor diz isso pra mim eu não sei o que fazer com isso. 'Tudo bem, está faltando uma dimensão metafísica-filosófica, e?'. Então, talvez trabalhar com coisas mais concretas, ligadas ao corpo, à voz, à materialidade do espaço, à materialidade dos objetos. É um exercício difícil, é um aprendizado que você como professor e como diretor, eu acho que você demora um pouco a entender, a tentar entrar nesse universo, que ele é um pouco mais concreto.*

**Ana:** Você chamaria também de concreto as circunstâncias dadas, a situação, a história, também super concreto, né?

**Antonio:** *São concretos, mais concretos, entendeu? Do que isso, do que uma teoria. Por exemplo, eu não sei é porque eu como diretor, alguns diretores que eu acompanhei, quando o diretor começa a falar demais e a filosofar demais, me*

*cansa. Aliás, eu tenho isso com ator também. Quando eu estou dirigindo um ator e que o ator para um ensaio pra ficar filosofando me dá um tédio.*

**Ana:** Nossa arte é muito material, né?

**Antonio:** *É. Eu gosto de ir pra... Tudo bem, se a gente vai ler um texto, vamos ler um texto. Eu adoro também, então vamos ler um texto, vamos ler um texto. E aí é um texto lá do Walter Benjamin maravilhoso, vamos discutir, vamos nos alimentar, ou deixar isso nos inspirar e tal. Ótimo, eu faço isso, e adoro fazer. Agora eu estou lá na cena e aí o diretor para pra ficar elucubrando e filosofando meia hora na minha frente.*

**Ana:** Os significados, as conexões.

**Antonio:** *Eu me canso, eu me canso, eu acho um tédio. Eu como ator eu não... Mas aí talvez tenha sido a minha experiência, que eu tive como ator, não foi tão grande assim, mas eu já tive, também já trabalhei como ator...*

**Ana:** Mas existe totalmente essa conexão, do que é que ajudava você enquanto ator e retomar isso pra o que é que pode ajudar, com certeza, né? Há diretores que passaram pela experiência de ator inevitável você recordar disso, né? Tipo alguma coisa totalmente longe do que você sentia, como provocação em você, você não vai recorrer, né?

**Antonio:** *É, porque isso faz parte. Claro que você pode estar certo ou errado dentro disso. Pode ser que algum desses delírios verborrágicos e filosofantes de algum diretor possa de fato servir para algum ator. Pra mim, depois de um tempo, me dava sono. E às vezes mesmo com os alunos, isso que eu estou dizendo, às vezes buscar isso que é o que está pegando, movimentando, incomodando como artista, isso é muito abstrato, é muito difícil. Mas aí quando você fala 'gente, vamos tentar chocar isso com uma cena do Jorginho, das Cerejeiras do Tchekhov?'. Você está dando uma coisa concreta pra eles chocarem isso que é talvez uma angústia, um interesse artístico um pouco abstrato, uma vontade de pesquisar alguma coisa que ainda não está delineada, você está chocando isso com alguma coisa muito concreta. Esta cena dessa peça chamada "Jardim das Cerejeiras", então é um elemento concreto. Eu sinto que às vezes essa tensão ela é produtiva assim, sabe?*

**Ana:** Se a gente pensasse nessa coisa do concreto um pouco no trabalho do ator mesmo, não sei se tem algum sentido isso que eu vou falar, mas pensar numa partitura de ação física, numa cena delineada já, o ator tem uma sequência de ação que ele faz, voz e partitura de ação física mesmo. Aí isso seria o concreto da cena, digamos assim, o formato, sei lá, o palpável. E aí, dentro disso, tem o fluxo totalmente variável, invisível, que permeia aquilo e que é sempre variável, né? Aquilo se repete todo dia em apresentação, mas isso que permeia ali é que dá ou

não dá a vida pra isso daí. Então como que você... Você tem alguma pista assim que você dá para o ator, essa coisa de, que é o nosso ofício, repetir todo dia a mesma coisa de formas diferentes, sempre...

**Antonio:** *Exatamente. Eu tenho isso daqui, está vendo? Um caderninho cheio de anotações pros atores dos espetáculos.*

**Ana:** Você assiste e vai...

**Antonio:** *Eu assisto, vou anotando, tem vezes que eu anoto mais, tem vezes que eu anoto menos. Tem vezes que eu gosto de... Ontem, por exemplo, eu anotei bastante. Mas eu gosto também de me deixar um pouco levar e aí aonde que emperra, e aí eu começo a pensar sobre isso e tenho anotado. E tem coisas muito concretas que às vezes vão aparecendo. Às vezes tem descobertas que eu vou tendo durante uma temporada que é 'puxa, como é que eu não tinha percebido isso antes?', que é uma possibilidade. Uma possibilidade da personagem, uma possibilidade do texto, uma possibilidade do espaço, uma possibilidade do uso do material, que eu não tinha percebido antes.*

**Ana:** Transformações concretas ali.

**Antonio:** *Transformações. E eu acho que isso, numa temporada, vai gerando...*

**Ana:** Instabilidades.

**Antonio:** *Instabilidades. Que são sempre boas.*

**Ana:** A Grace, que dirigiu o Lume, falou a mesma coisa. Que ela gosta de ficar sempre fazendo pequenas, esse é um dos jeitos que ela faz que deixa sempre vivo. Tenta, né? Um dos.

**Antonio:** *Mas não como algo pensado. Pensado assim 'eu vou fazer isso para', não. Porque se eu estou vivo como diretor vendo um espetáculo...*

**Ana:** Você está sempre se...

**Antonio:** *Ele também está, ou não, me provocando, me estimulando ou não. Então, por isso que, tudo bem, ainda que pode ser útil para o diretor, sei lá eu, às vezes não vir uma semana, se afastar um pouco e voltar, entendeu? Isso é bom também, eu não acho que...*

**Ana:** Você assiste tudo, todo dia?

**Antonio:** *Não. Eu não tenho assistido todos os dias não. Eu tenho visto, em geral, três vezes por semana, das quatro três vezes, e às vezes duas. Mas nunca menos que dois.*

**Ana:** Igual o Vinicius ele estava com a gente todos os dias.

**Antonio:** *Mas tem diretor que não, que estreia e quer mais que...*

**Ana:** Vai de vez em quando ver como é que está.

**Antonio:** *Agora, pra mim, é uma relação, entende? Tem que estar vivo pra mim, diretor, então eu imagino que tem que estar vivo pra eles. Então é um trabalho dos dois lados.*

**Ana:** E às vezes são mudanças, né? E quando não são mudanças...

**Antonio:** *Às vezes são mudanças, às vezes são...*

**Ana:** Você quer manter a cena igual, mas ela não está viva...

**Antonio:** *Às vezes são desvios que os atores, ou apostas que os atores vão fazendo que eu acho que são equivocadas. E aí, por exemplo, aí entra a minha crítica no sentido de, sei lá, a gente combinou uma coisa só que ao longo da temporada você está indo para outra, e essa outra não é bacana. Podia ser, podia ser, porque eu acho que uma mudança talvez você vai descobrindo outras coisas. Se eu vou descobrindo porque é que o ator não vai descobrindo? Todos vamos descobrindo outras possibilidades.*

**Ana:** Você dá essa liberdade assim?

**Antonio:** *Sim, eu acho que a gente vai... Agora, tem algumas apostas que não são boas. Vou te dar um exemplo, mas acho que não é legal isso...*

**Ana:** Quer que pause?

**Antonio:** *É, só pra não ter... (pausa no vídeo) Um procedimento de, que às vezes é um feedback crítico a partir daquilo que o ator está fazendo. E isso é uma forma de... Outra coisa, às vezes eu faço isso em grupo, às vezes eu faço individualmente, que é uma análise, uma avaliação. Às vezes eu sinto que parece que você está, eu fiz isso com um ator na semana passada, 'nossa, mas você está aqui no espetáculo? Achei que você não veio hoje, só seu corpinho veio'. Brincando, às vezes eu gosto de, eu não quero transformar isso numa, entendeu?*

**Ana:** Numa crise que paralisa mais ainda.

**Antonio:** *Numa crise. Ele falou 'não, você acha?', eu falei 'acho, veio só seu corpinho. Será que dá pra vir inteiro amanhã? Não sei, se der seria bom, né?'. Aí a pessoa ri, acha 'tá bom, vamos ver', aí no outro dia já, e aí é uma avaliação que é feita ali...*

**Ana:** É muito particular de cada ator, né?

**Antonio:** *Da minha relação com ele.*

**Ana:** Sim, sim. A sua relação com cada ator.

**Antonio:** *Então isso é uma... Às vezes a gente tem momentos de fazer uma avaliação em grupo 'está rolando o trabalho, não está?'*

**Ana:** Até pra eles exporem também.

**Antonio:** *Que eu acho que isso também gera uma... E a questão é que a gente tem temporadas, quer dizer, o BR-3 não, mas todos os trabalhos do Vertigem são de temporadas longas, e que eu espero que essa também... É que é um trabalho caro, difícil de manter assim, mas vamos ver quantos...*

**Ana:** Todos os seus trabalhos são caros, né?

**Antonio:** *Mas vamos ver o quanto máximo que a gente consegue manter, mas de qualquer forma não é temporada de um mês, entendeu? A gente vai ficar quatro meses nessa primeira temporada e vamos tentar ver se a gente consegue prorrogar um pouco mais, mas essa primeira temporada são quatro meses. Que já foge um pouco do padrão de estrear, fazer ali um, dois meses, fazer um mês e meio. O SESC é um mês e meio de temporada.*

**Ana:** O que por um lado é maravilhoso para o ator e por outro corre o risco de cair na mesmice, na mecanicidade, sei lá.

**Antonio:** *A temporada longa, você diz?*

**Ana:** É. Porque por um lado você vai descobrindo mais e mais, e aí você pode ir indo nas sutilezas, mas por outras às vezes você pode ir indo pela repetição.

**Antonio:** *Vai indo no piloto automático.*

**Ana:** Então essa tensão assim que é o desafio do ator. Deixa só eu ver se tem alguma coisinha que eu não, super importante. Tó, eu acho que foi super bom.

**Antonio:** *Tá. Aí também, na hora que você for escrever ou pensar, e você quiser a gente... Eu prefiro fazer um encontro ao vivo, Ana, pra conversar do que por e-mail. Eu funciono muito mal por e-mail, enfim, telefone, eu ando ficando com ojeriza de telefone, assim, sabe? Então aí eu prefiro, se for o caso, a gente marca uma outra...*

**Ana:** É porque a hora que eu pegar esse material e escrever às vezes 'nossa, isso aqui', se eu tiver alguma...

**Antonio:** *'Eu tenho isso, tenho aquilo', a gente sabe, né? Já fiz mestrado, doutorado, 'essa é uma questão que eu queria colocar e não coloquei, ou isso ficou confuso', talvez a gente possa fazer uma...*

**Ana:** Não tenha nada claro e só venha depois, né? Obrigada, obrigada, super obrigada!

**Antonio:** *E depois eu queria, se você puder também falar algumas coisas, como a gente continua em trabalho, aqui do que você vai ver hoje, 'ai, Tó, isso me incomodou, não gostei, disso', sei lá eu, também ter algum feedback teu de... Como você tem um olhar meio afiado para a questão do ator, até coisas pro ator, pros atores que você talvez quisesse comentar ou falar, sabe? Seria super bem vindo assim.*

**Ana:** Tá bom. Eu não vou, de jeito nenhum, fazer isso hoje só, não gosto.

**Antonio:** *Tá, não, não, nem estou te pedindo pra fazer isso hoje.*

**Ana:** Mas o que eu posso é me comprometer a sair daqui e anotar entre hoje e amanhã, o que ficar assim. É que quando eu saio, ainda mais em espetáculos seus, que eu conheço já a pegada, tem que deixar...

**Antonio:** *É muito chato. Tem que deixar...*

**Ana:** Sabe aquela coisa que você sai do espetáculo vem seu amigo e 'e aí, o que você achou?', é seu amigo que estava em cena, 'calma, calma'.

**Antonio:** *Precisa dar um tempo, né? Não, mas é só isso. Também assim, se você quiser é bacana, porque você viu uma parte do processo, está vendo agora, e como a gente está ainda nesse movimento de trabalho, eu acho que é legal.*

**Ana:** Vou fazer, me sinto lisonjeada.

## **Entrevista com Carlos Simioni (Lume Teatro)**

*Março de 2013 (Campinas)*

**Ana:** Então, eu fiz algumas perguntas aqui, mas o modo, elas não são muito objetivas, então você pode ser bem livre assim nas respostas porque eu estou pesquisando metáfora. Então, se você falar de um modo não tão objetivo pra mim não tem problema, é até bom. Não sei se você já conversou com o Renato (Ferracini), isso que a gente está estudando: das metáforas de trabalho? O que é que seriam?

**Simioni:** *Mas só me coloca, porque pode ser que eu esteja sabendo...*

**Ana:** A gente está chamando de metáforas de trabalho, foi uma coisa que a Erika (Cunha) começou a pesquisar, que é ela pesquisou vocês do Lume e o Tadashi (Endo), a coisa do Butô. E ela chamou de metáforas de trabalho as imagens sugeridas, as proposições de exercícios, esse vocabulário da prática, sabe? O que é falado principalmente dentro de um grupo, por um condutor do trabalho, ou por um diretor ou um professor. O que é falado mesmo, as imagens que são sugeridas pra intensificar o trabalho do ator, ou pra ajudá-lo a entrar num estado de organicidade, vivo, ou ajudar a potencializar o trabalho do ator mesmo. Então, seria esse vocabulário da prática, é isso que eu estou estudando assim. É, e aí eu não sei se é uma coisa que você já pensou sobre, se não é...

**Simioni:** *Já pensei bastante.*

**Ana:** Ah, que ótimo! Então a primeira pergunta seria: como que essas metáforas de trabalho, ou seja, essas imagens que a gente fala na sala da prática, influenciam seu trabalho de ator, a primeira pergunta seria essa, quando você é provocado por um diretor, sabe? Como que esse tipo de coisa potencializa...

**Simioni:** *Ah, de ator, primeiro.*

**Ana:** É, em primeiro lugar assim.

**Simioni:** *Mas eu acho que eu teria que responder a de... Você vai perguntar de incitador?*

**Ana:** Sim, sim. Pode começar por aí.

**Simioni:** *Eu prefiro responder antes porque daí você vai entender talvez todo, tudo o que eu vou dizer sobre o ator.*

**Ana:** Tá. A pergunta que eu teria de você como professor seria: se isso é consciente? Por isso que eu falei se você pensa sobre isso. Ou seja, se você tem uma preparação assim, de que imagens você vai sugerir e tudo mais, e como você lida com isso no sentido da preparação e com o que você encontra ali no momento, se você identifica alguma característica das imagens que você trabalha, alguma coisa assim...

**Simioni:** *Então, eu costumo, o meu trabalho, ele costuma ser sem imagens, a princípio. Então toda a minha estrutura, quando eu pego um aluno, ou quando eu dou um curso, eu trato de primeiramente colocar o físico, o corpo deles, acionado. Não é mais através do energético, é através de toda uma elaboração que eu fiz de uma técnica, e que eu consigo transmitir através do físico. “Ok, então você vai pegar, por exemplo, você vai pegar o abdômen, pra pegar o abdômen você tem um exercício que é: segura o abdômen e vai pra frente uma camada, e vai pra frente outra camada...”, eu vou ter que fazer fazendo. Outra camada, outra camada, até você sentir que o teu abdômen está seguro. Porém ele está seguro de uma maneira diferente. Ele está usando uma força para segurar o teu corpo, que está pra cair, certo? É diferente se eu voltar para o meu eixo, tentar pegar o abdômen, que eu estou usando uma força normal. Se eu vou para essa camada à frente essa força está segurando o meu corpo, que está mais pesado porque vai cair. Se eu trago essa força para o eixo, para o eixo, eu trago para o eixo uma força do meu corpo em movimento. Meu corpo estaria assim. Aí, o que é que acontece? Aí, então, quando eu explico isso pra eles, aí vêm as metáforas. Mas quando eles pegam, já estão com esse abdômen aqui, você entende? Eu digo: o que é que está, não é nem metáfora ainda. O que é que está acontecendo com o corpo de vocês? O eixo está aqui, só que a força do abdômen está segurando você neste eixo, então, até aqui, certo? Oras, se eu volto pro meu eixo eu tenho uma força aqui ó, eu tenho um campo magnético sendo preenchido pela força do abdômen. São, como se fossem, vetores. Eu estou no meu eixo, um vetor para frente, outro vetor para frente, outro vetor para frente, tá bom? Aí então começa, mas depois que eu explico, depois que eles fazem. Aí eles entendem que existe esse campo magnético por causa da força... Então eu não diria que isso ainda é metáfora. Isso é uma lógica. Por que é que tu está rindo?*

**Ana:** É uma lógica, mas não deixam de ser imagens também. Assim, os vetores, a força, o abdômen, porque nada disso é...

**Simioni:** *Ótimo! Então é uma metáfora, é uma metáfora.*

**Ana:** Mas talvez sejam metáforas, sei lá, do que a gente está chamando, metáforas bem concretas. Físicas, concretas, ainda não são abstratas.

**Simioni:** *Principalmente. Seja metáfora ou não, nesse sentido, até metáforas concretas, ela advém depois.*

**Ana:** Entendi.

**Simioni:** Se eu falasse para os alunos, então agora vamos fazer o seguinte: vamos imaginar que seu abdômen está aqui e tente fazer uma força nesse buraquinho, já é outra coisa. Primeiro eles vivenciam e depois eu digo. Bom, continuando: o que fazer com esse abdômen preso? Ele tem forças, tem vetores que vai pra lá, enquanto eu estou no meu eixo, certo? Então, esse campo magnético está funcionando aqui. Só que não é só aqui. Eu posso também fazer uma força dos vetores para subir, para subir para cá, certo? Então eu uso um mecanismo físico, que é descer o meu corpo, empurrar, mas segurar o corpo, certo? Ensino eles a fazer isso. Quando eu uso daí metáforas, é quando já está pronto. Aí eu digo: é como se você jogasse uma pedra, uma pedrinha no lago, pá, e as ondas vão fazendo isso. Mas depois que eles já aprenderam a fazer isso aqui, certo? Vêm as ondas. Então, isso já é uma metáfora. Por quê? Por que é que eu uso a metáfora? Para mim, enquanto eu estou ensinando, é melhor eu acionar as coisas que eles já têm através dessas imagens que é muito mais fácil do que “agora vocês, por favor, peguem a flecha, baixem o corpo e joguem pra cima”, do que, no lugar de explicar tudo isso eu digo “pedrinhas no lago”. Eles já sabem, eles já fazem isso daqui, certo? Bom, e vou continuando, vou continuando. Ok, eles conseguiram a pedrinha no lago, agora eu fiz assim “e se vocês jogassem bastante pedras no lago ao mesmo tempo?” Primeiro, aí já, essa metáfora já é bem enraizada e já é concreta pra eles. Então ou eles fazem isso aqui: uma, duas, três, quatro, cinco, e vai explodindo ondinhas do lago, que no fundo são os vetores que estão vindo pra cá, que estão subindo, que estão subindo, certo? Continuando: eu quero mais, eu queria mais. Então eu estou trabalhando a expansão, primeiro desse corpo de trabalho, que agora eles já têm, mas essa energia não fica só aqui, essa energia tem que expandir, certo? Então para expandir, o que é que eu faço? Dentro do treino, vamos supor que esse já seja o terceiro dia já, eles já estão bem acostumados com essa nova linguagem do corpo cênico, aí eu quero expandir. Eu dou exercícios físicos, eles já estão bem dominando o abdômen, o lançar, o jogar, o jogar para o corpo, entende? Mas de ensinar o corpo a ir para fora. Eu preciso que eles tenham adquirido praticamente uma força do corpo que lance não só as flechas como ondas que vem para o corpo, mas que esse corpo físico, músculo, crie um mecanismo, uma alavanca, para jogar para fora, certo?

**Ana:** Certo.

**Simioni:** Eles tendo isso, eles têm o concreto. Só que daí eu uso várias vezes isso, pra eles, pra eu não, pra eu não ter que repetir sempre “faça isso, jogue...” eu crio daí uma imagem, certo? Mas antes eu começo a trabalhar “ok, você tem esse fluxo, joga, joga. Agora tenta segurar no corpo, segurar no corpo, segurar no corpo, mas usa o mesmo mecanismo físico para jogar, só que peguem as pedrinhas do rio e joguem, e mais uma pedrinha, e mais uma pedrinha. Joguem vetores para o peito”, aí quando eles estavam fazendo isso, aí eu digo “é como se

*você tivesse um farol iluminando aqui, ponto”. Pra depois eu só pedir: farol. Eu sempre dou a imagem depois.*

**Ana:** Entendi.

**Simioni:**  *Ou então joga aqui pra trás. Eles já aprenderam tecnicamente, no treino, de jogar os vetores pra subir, subir, para trás e para expandir para trás. Pedrinhas no lago, mais, mais, pedrinhas no lago, aí quando eles estão lá, com a energia lá na parede, eu digo, como se fossem asas de luz, entende?*

**Ana:** Posso te interromper um segundo? Só uma pergunta. Curiosidade. Então digamos que, entre aspas, tecnicamente primeiro você faz um percurso bem concreto, físico, experiencial, e depois você nomeia isso, com uma imagem.

**Simioni:**  *Exato.*

**Ana:** Mas essa imagem não é simplesmente um código pra você poder falar, se não você podia falar: número um. E o outro, número dois, e o outro, número três. Vamos supor: a pedrinha do lago, número um; farol, número dois; e as asas, número três. Então, a potência, digamos assim, desse tipo de metáfora, desse tipo de nomenclatura, expande também alguma outra coisa, não? O que eu quero dizer é assim: você consegue identificar se muda alguma coisa quando você fala “farol”, algo muda naquilo que eles já estavam fazendo, entende?

**Simioni:**  *Algo muda. Sabe por quê?*

**Ana:** É isso que me interessa. Porque está na potência da imagem em si, da metáfora.

**Simioni:**  *Exato. É por isso que tem que ser imagens concretas, imagens que realmente diga aquilo que está fazendo. Ajuda. Porque sabe o que é que é? Eles estão, “vamos pegar o farol, expandindo, expandindo, expandindo”, eles já estão, você entende? Eles já estão. Para que isso grave, quando eu jogo “farol, como se fosse um farol de luz”, eu vejo que eles identificam o que está acontecendo com eles, assim “é isso mesmo, é isso mesmo” você entende? Eu vou te dizer uma imagem contrária, o que deu errado.*

**Ana:** É, essa é até uma das perguntas. Se um dia.

**Simioni:**  *O que deu errado, eu tive que mudar a palavra. A palavra “fantasma”, a palavra “fantasma”, mas isso foi bem antes, antes dessa etapa que eu estou agora, que eu queria fazer com que eles expandissem o corpo, e que tanto as camadas de energias internas pelo energético, você sabe disso, ficava muito latente, mas eu estava querendo ainda fazer uma camada aqui fora. Você entende? Que estivesse dentro e fora. E tentando colocar em treino isso pra que eles fossem, para que eles fossem, para que eles fossem, parar etecetera,*

*percebam, percebam que teve todo um desenvolvimento técnico para chegar nisso. Percebam que tem uma camada vibrando fora da pele de vocês. Aí eu falei: é como se fosse – porque daí eu tenho que falar na hora – é como se fosse aquelas televisões antigas que tinha fantasma.*

**Ana:** Sei, que você desliga e ainda fica um tempo.

**Simioni:** Não.

**Ana:** Não é isso?

**Simioni:** Não. Na época, a antena dava duas imagens. Uma imagem e tem uma outra quase sobreposta, você entende? Que fica uma camadinha...

**Ana:** Ah, sei, sei, sei. Eu lembro disso.

**Simioni:** É como se fosse um fantasma. Carreguem um fantasma, eu dizia. Porque daí, quando eles perceberam isso, agora ok, essa energia é muito fresca, muito nova, vocês não tem domínio dela, então como que esse corpo físico consegue se movimentar carregando essa camada, ou carregando esse “fantasma”? Foi desenvolvido, foi desenvolvido, até que um dia chegou um aluno pra mim e falou assim: “Simioni, eu preciso dizer uma coisa, aquele momento do fantasma foi tão forte pra mim. Foi, porque quando você falou “fantasma” eu senti frio, e senti uma coisa mudar na sala.” Eu disse: “então você está errado. Não é fantasma nesse aspecto, não é nada disso”, entende? Era minha maneira de explicar o fantasma da televisão.

**Ana:** Entendi.

**Simioni:** E mesmo que o Butô. O Butô usa muito a ideia do fantasma.

**Ana:** Da sombra...

**Simioni:** Da sombra, e tudo mais.

**Ana:** Aí você mudou pra quê?

**Simioni:** Aí eu não mudei pra nada. Deixei na camada externa. Não achei uma palavra metafórica para falar camada externa, camada interna do movimento. Chego a dizer a camada de luz, mais no sentido de vibração. Não consegui essa das imagens.

**Ana:** Então pra você, enquanto professor assim, quando você vai conduzir um *workshop*, você sempre faz essa via, de primeiro trabalhar bem concretamente e depois só colocar uma imagem que já vai...

**Simioni:** *A imagem que já vai fechar, que vai consolidar aquele trabalho, você entende?*

**Ana:** Entendo.

**Simioni:** *Mas isso para mim foi mais em termos de estrutura. Porque daí eu fazia o seguinte, esse foi o curso de voz. No final, no final do curso, eu tirava uma hora e a gente elencava toda a técnica desenvolvida no curso, só com os nomes: vetores, farol, fantasma, você entende? Para não ter que explicar agora, ter que fazer isso, então era mais nesse sentido. Daí sei também de outras pessoas que fizeram comigo e que desenvolveram, mas que se perderam no sentido das imagens. Pegaram as imagens no começo pra ensinar outras pessoas: “faz como se fosse um farol”.*

**Ana:** Entendi. E você acha que não...

**Simioni:** *Aí já fica aqui. Isso é perigosíssimo. Aí fica na imagem, você entende? É muito fácil, imagina seu corpo...*

**Ana:** Na imaginação. Entendi.

**Simioni:** *Na imaginação. Fica na imaginação, não vai no corpo. Então é o caminho oposto que eu faço. Aí, a minha pergunta como ator para os diretores...*

**Ana:** Quando você é conduzido.

**Simioni:** *Exato. Pra mim, isso é pra mim. E já sei de vários atores, inclusive nós aqui do Lume, sei que cada um é diferente.*

**Ana:** Claro.

**Simioni:** *Para mim não funciona nenhuma metáfora. Nenhuma, nenhuma, nenhuma, nenhuma. Então, deixa eu ver os diretores com quem eu trabalhei: o Tadashi (Endo). O Tadashi, no “Shi-Zen” e no “Sopro”. No “Sopro” foi bem diferente, porque no “Sopro” eu cheguei pronto para o Tadashi. Vou te explicar tudo direitinho. O “Sopro” é aquela técnica que você viu no final na demonstração técnica, na parte final. Ali eu tinha aquele estado, queria consolidar. No espetáculo eu queria um diretor como o Tadashi e chamei. Só que o Tadashi chegou, no primeiro dia, eu expliquei o que eu queria, etecetera, mas tudo por telefone, por carta, essas coisas assim, e-mail. Aí no primeiro dia o Tadashi chegou e falou: “vamos trabalhar. Vai lá na sala e imagina agora que você está levantando mortos. Acordando mortos.” Eu comecei a fazer e falei “ai, não. Tadashi não. Tadashi não quero fazer isso, não quero, pra mim não funciona. Eu quero te mostrar o que é que eu tenho. Em primeiro lugar eu quero te mostrar aquilo que eu não quero fazer. Mostrei o “Kelbilin” inteiro pra ele, tudo o que eu tinha dos outros espetáculos. isso eu não quero fazer. O que eu tenho, é esse estado. Esse estado*

*que eu quero que você me ajude a colocar lá no espaço, sem história, sem nada. Quero que você desenvolva uma arte, nesse sentido.” Aí o Tadashi ficou até impressionado. Ele falou que ele tinha visto isso só no Teatro Nô, legítimo Teatro Nô no Japão, ele falou inclusive se “os Nôs” me olhassem eles iam ficar perplexos, porque, como que vazou uma técnica tão protegida, de é só de família para família.*

**Ana:** Nossa, que loucura.

**Simioni:** *Muito legal isso, né? E o Tadashi fez só o percurso, fez só o percurso. Daí eu fui um marionete na mão dele. “Deita aqui, fica meia hora ali, gira aqui”. Aí o Tadashi viu que era tudo branco, me colocou uma roupa branca, você entende? Mas eu cheguei com a técnica, com o estado.*

**Ana:** O estado. E com esse estado ele foi manipulando.

**Simioni:** *Manipulando pra desenhar no espaço.*

**Ana:** Sem imagem nenhuma.

**Simioni:** *Sem imagem nenhuma.*

**Ana:** Era direção bem concreta.

**Simioni:** *Exato. Sem imagem nenhuma.*

**Ana:** Gente, que loucura. Eu sempre imaginei que o Tadashi... Bom, mas ele tentou começar pelas imagens.

**Simioni:** *Ele tentou começar pelas imagens. No “Sopro” ele...*

**Ana:** Então para você não funciona?

**Simioni:** *Para mim não funciona.*

**Ana:** E por quê?

**Simioni:** *Porque eu devo ter um bloqueio. Eu acho que eu devo ter um bloqueio.*

**Ana:** Mas será que é só isso?

**Simioni:** *É, não sei. Talvez é porque... Porque nesses anos todos, em primeiro lugar, eu me entreguei tanto à pesquisa nos primeiros dez anos com o Burnier (Luís Otávio Burnier), que tipo assim, eu me entreguei. Vamos descobrir uma coisa nova? Vamos descobrir uma coisa nova. Era tudo muito o corpo. O corpo, o corpo, o corpo, o corpo. O Burnier não deixava a gente conversar sobre o trabalho, entender, nada disso. Então, sabe como é que é? O “Kelbilin” todo foi*

*construído nisso, não tinha uma imagem, não tinha nada. As únicas duas vezes que o Burnier, eu estava em estado ali, ele: “Para! Para!”. Eu parei e “qual é a imagem que você tem agora?” “Não sei, você entende?” aí eu fui lá pra dentro de mim, eu estava numa posição que era essa daqui, fui lá pra dentro de mim, aí o que veio de imagem era como que eu estivesse pingando sangue nos meus dedos. Eu falei: “é essa aqui, só essa imagem”. Mas eu entrei em mim, você entende? Não é que eu pensei “Agora o que é que eu vou imaginar, o que é que parece, etecetera.”*

**Ana:** O que é que parece.

**Simioni:** *Aí a segunda vez, as únicas duas, é que eu também estava com uma coisa, ele falou: “para, que imagem que tem?” eu entrei e era como se eu estivesse atravessando um arame farpado, então tivesse arame farpado dentro, já tivesse rasgado tudo. Essas imagens foram muito fortes, realmente muito fortes pra mim, e também muito fortes pro Luís e ele falou “então não vamos entrar por aí, não nos interessa esse subconsciente” porque daí seria subconsciente vindo em forma de...*

**Ana:** Entendi. Meio terapia...

**Simioni:** *Meio terapia. Aí a gente falou: não vamos mexer nisso. Então, por isso que eu tenho essa dificuldade...*

**Ana:** Entendi.

**Simioni:** *Porque eu não tenho essa lógica. De imagens, de metáfora,*

**Ana:** Mas mesmo assim você vê como é potente pros outros, por isso que você acaba usando?

**Simioni:** *Sim.*

**Ana:** Porque, pelo que eu te falei, não é só pra criar um código, né? Para não ter que explicar tudo de novo para os alunos, porque a própria imagem, ela potencializa, né? Ela tem alguma...

**Simioni:** *Ela encerra. A imagem ela encerra. Ela potencializa, claro. Se ele está aqui, por exemplo, nesse estado de farol, sem eu falar farol, ele está mandando, mandando, o fluxo está saindo daqui. Se eu falo farol, aliás, é até uma pergunta: eu fiz farol porque eu queria codificar tudo, é até uma pergunta, uma dúvida: quando eu falo “farol” a coisa se consolida, ele tem essa imagem real, concreta, física, vibrante, vivencial do farol, você entende? Agora se eu não falasse “farol”, eu acho que ele teria do mesmo jeito, você entende? Eu acho que ele teria do mesmo jeito.*

**Ana:** É, essa é uma pergunta interessante.

**Simioni:** *É uma pergunta. Eu não sei se estraga ou se... Aliás, pra alguns estraga. Isso é verdade. Agora eu estou lembrando. Para alguns estraga. Porque ele consegue isso tão puramente através do corpo, às vezes uma imagem... Por exemplo, tem uma outra imagem que eu uso que na hora me vem: joga por aqui, joga por aqui, isso aqui vai levantando, vai levantando, vai levantando. Então você está lá, lá, lá. Então quando está pronto eu digo: quase como se fosse a imagem do Cristo Redentor, você entende? Então pra uns que tem Cristo – sei lá o que eles têm Cristo- remete uma coisa... Para quem é carioca, por exemplo, remete numa coisa estática, dura, a estátua. Entende?*

**Ana:** Entendo.

**Simioni:** *Então, às vezes eu me pergunto se é sim mesmo, essas imagens que eu dou ela atrapalha, ou ela limita, ou ela encerra dentro de uma imagem que ela tem daquela própria, uma noção do que ela tem naquela própria imagem, você está me entendendo?*

**Ana:** Estou entendendo. É que pra gente assim a ideia de uma imagem potente, de uma metáfora potente, seria aquela que nunca vai encerrar numa coisa estática, justamente, nunca vai deixar uma coisa, em outras palavras, morta. Que faz sempre criar um movimento de vida, sabe? Então, vamos supor, sei lá, uma imagem, sei lá, “galhos ao vento”, nunca vai ser nem o mesmo galho nem o mesmo vento, sei lá eu, entende? Vai depender de todo...

**Simioni:** *Sim, claro, claro. Vamos supor, Se você quando jovem morava no interior e teve uma tempestade, um “storm” total ali, e aquelas árvores te deu medo, de repente se você pegar essa imagem ela vai vir junto com a paúra que você teve nessa imagem, você entende? Ela contribui, mas ela suja. Ela contribui, mas ela suja, não é bem a palavra certa, ela não vem sozinha.*

**Ana:** Mas é totalmente diferente de você dizer “braços mexendo”, por exemplo.

**Simioni:** *Totalmente.*

**Ana:** E por quê?

**Simioni:** *Por quê? Porque eu acho o seguinte, “braços mexendo”, se eu falo isso, é a cabeça que está mandando para o corpo, você entende? Agora quando ele está com o corpo já feito, em braços mexendo, por exemplo, braço expandido, vamos assim dizer, braço expandindo, se ele já está, quando eu lanço a imagem do Cristo Redentor, essa imagem ela... Você está me entendendo?*

**Ana:** Estou.

**Simioni:** *Ela já... Ela vem daquela, ela sai, ela vai, ela vai para o racional diferente, ela sai daqui. Então agora eu estou falando e estou me lembrando que vários diretores já me pediram, já me deram metáforas, tudo mais, para fazer. Como eu não consigo, eu não vou dizer “não consigo”, sou um ator que vai... O que é que eu faço? A Grace (Passô), por exemplo, dá tal imagem. Eu, a princípio já digo assim: pra mim essa imagem não vai prestar, mas eu tenho que fazer o exercício, por exemplo. Aí eu, ok. Eu coloco essa imagem - não vou lembrar agora a metáfora que ela falou, não vou lembrar- coloco essa imagem, engulo, e não penso mais nela, engulo. Quando eu digo engulo é, coloquei. É um mecanismo já de trabalho que eu tenho. “Pá”. E vou fazer o que eu estou acostumado a fazer. Você entende? Ver as coisas que do corpo vão saindo. De repente, o que às vezes acontece...*

**Ana:** Com aquela imagem ali.

**Simioni:** *É, aquela imagem embutida ali, mas eu não estou pensando nela. De repente, por exemplo, num gesto ou numa ação, me vem “ah, soltando pipas! Ah, soltando pipas”. Mas eu não fiz “Simi, então agora você vai soltar pipa”, você entende? Então eu não pego aqui e vou... Da metáfora para o corpo, não. Se eu estou fazendo o corpo, etecetera, e de repente “ah! Agora vou enganar a diretora, vou estar soltando pipa, mas eu pego”, mas você entende que é do corpo todo. Vem do corpo...*

**Ana:** Engraçado, pra você a metáfora não impulsiona a liberdade. Então é o contrário, meio...

**Simioni:** *É o contrário.*

**Ana:** É como se ela remetesse a uma imitação de uma coisa assim, é isso? Uma reprodução, uma representação. Tipo, fala “solta a pipa, Simioni” e você vai lá e fica...

**Simioni:** *Exato, ali é pobre, é pobre.*

**Ana:** Uma representação e não do fluxo que aquilo pode... Isso é muito doido.

**Simioni:** *Deixa eu pegar mais um cafezinho.*

**Ana:** Vai. Vou pausar aqui.

**Simioni:** *Eu estou lembrando agora a respeito do trabalho com a Iben (Nagel Rasmussen) também, né? Vinte e dois anos trabalho com a Iben. E o jeito dela trabalhar é, porque é o treino, no treino nunca tem imagem nenhuma, não tem imagem nenhuma. A gente é que criou a “Dança dos Ventos” e depois de uns três anos ela disse pra nós “a dança dos ventos é como se fosse a oração do abdômen”, Pá! Você entende?*

**Ana:** Modificou.

**Simioni:** *Para mim isso foi fantástico, você entende? Ele saiu do mundo físico, já tinha esse mundo espiritual, vamos assim dizer, não é a palavra espiritual, mas já não era só a “Dança dos Ventos” físico...*

**Ana:** Já estava ritualizado.

**Simioni:** *Não, não ritualizado. Já me dava estados, estados, não só o cansaço, o vigor físico. Me dava estados como se fosse a oração do abdômen. Isso me ajudou... “ah! Claro!”, você entende? Claro! É para algo mais esse exercício. Tanto para mim quanto para o público. Você está me entendendo? Só isso me ajudou muito. E é uma metáfora, não é?*

**Ana:** Total. Mas mesmo o nome já é uma metáfora, né? “Dança dos Ventos” para mim já é total uma metáfora.

**Simioni:** *Já é.*

**Ana:** Diferente de você falar assim: nós vamos fazer um, dois, três. Um, dois, três. Não, nós vamos fazer uma “Dança dos Ventos”.

**Simioni:** *A Iben falava no começo: “É vento, pessoal, vento! Vento não fica parado!” Isso é também. Mas daí para ela construir isso no treino. Para ela construir os espetáculos, está tudo na cabeça dela. Ela conhece todos nós então ela vai... “aqui, Carlos, você faz três danças dos ventos e cai”. Não tem metáfora nenhuma.*

**Ana:** Não tem, e tem, né? Não sei, porque, por isso, porque a “Dança dos Ventos” já seria. Então “três metáforas de dança dos ventos” já que você não vai fazer três...

**Simioni:** *Mas será? Será?*

**Ana:** Eu não sei.

**Simioni:** *Eu acho que nesse aspecto não é metáfora não. Pense bem, porque...*

**Ana:** É só um código?

**Simioni:** *Só um código, é só um código. Porque na realidade eu não vou fazer esses três passos da “Dança dos Ventos” sendo um vento porque nem dá, três, três, só três não dá pra você voar. Tu sabe disso. Então, por isso que é código, “eu quero só três passos e cai”.*

**Ana:** Então, já vou emendar numa outra pergunta aqui que eu ia fazer, porque a gente já está saindo, digamos assim, da área do treino ou de um *workshop*, pra um...

**Simioni:** *Uma montagem.*

**Ana:** Para uma criação. Então tá, vamos pegar esse exemplo, você faz três “Dança dos Ventos” e cai. E aí não é mais um exercício para treino, ela já está criando alguma coisa poética, alguma coisa expressiva com isso daí. O que você acha que ajuda, tanto enquanto ator ou quanto, quer dizer, eu não sei se você já chegou a dirigir alguma coisa...

**Simioni:** *Pouco.*

**Ana:** Porque é diferente conduzir um *workshop* de você tentar criar aquilo uma coisa expressiva, né?

**Simioni:** *sim, sim.*

**Ana:** Mas o que é que você acha então que ajuda você enquanto ator, como sugestão, como provocação, pra manter aquilo ali vivo? Aquilo que você está fazendo, não só criar uma dramaturgia, mas deixar, ou seja, na repetição, na atualização daquilo, que tipo de provocação ajuda você enquanto ator, ou mesmo provocação interna, que você possa fazer com você mesmo... Porque esse é um dos grandes eixos da nossa pesquisa, também, essa coisa da organicidade.

**Simioni:** *Bom, acontece que você está perguntando pra mim que sou um ator que sou pesquisador radical...*

**Ana:** Que é o mais difícil, né? Essa pergunta é a pergunta para os atores.

**Simioni:** *É. O que eu uso tudo isso... Por exemplo, eu uso todo o meu trabalho, inclusive as montagens, sempre pra evoluir. Uma montagem que nem o “Shi-Zen”, uma montagem, um espetáculo desse, seu eu mantivesse do jeito que era há três anos atrás, eu acho que não teria graça de fazer. Então, dentro daquela estrutura que está congelada, eu coloco o Simioni como ele está a cada etapa da vida dele profissional, de pesquisa. Eu estou tentando, dentro dos últimos resultados das minhas pesquisas, estou tentando colocar dentro do meu trabalho em todos os trabalhos, o clown e tudo mais, que é esse estado de uma potência energética que vai além. Então, por exemplo, quando eu entro no “Shi-Zen”, agora, de uns tempos para cá, de uns quatro anos para cá, eu já não sei de onde nasceu aquilo tudo ali. Eu vou usar o que está agora. Eu vou me encher, vou me encher, e a partir da hora que eu entrar em cena, eu vou explodir. Eu vou explodir e faço as minhas ações e tudo mais, mas a minha preocupação é atingir o espectador, atingir, atingir, atingir, atingir. Ah, é espiritualidade? É expansão de energia? Não*

*sei. Mas eu uso isso. Então a cada espetáculo eu uso o como que eu estou nas pesquisas de hoje. Você entende?*

**Ana:** Entendo.

**Simioni:** *E não me preocupo em codificar ainda, porque não é a minha intenção nesse caso, é experimentar para ver se dá certo mais tarde, eu não sei o que vai dar.*

**Ana:** Sim, você vai criando diferentes objetivos, digamos assim, de direcionamento naquela mesma estrutura, porque ainda mais o “Shi-Zen” que é super codificado, né? Corporalmente, não tem muito espaço pra improvisado, né?

**Simioni:** *Exato. Não.*

**Ana:** Mas que é o que a gente está chamando das micro-percepções. Você vai improvisando nesse, em como você vai direcionar energia, na energia sutil das coisas, seria isso que ajuda a manter vivo.

**Simioni:** *É isso. Para mim é isso. Por exemplo, no “Shi-Zen”, aquela corrida que a gente faz, não sei se você lembra.*

**Ana:** Lembro. Vai para frente, vai para trás.

**Simioni:** *Ali, a imagem que o Tadashi deu pra nós é como se fossemos competidores, querendo competir, competir. Avenida Paulista, São Miguel, ou então competidores que querem ganhar, que querem vencer, quer derrubar o outro, corre, corre, corre, corre. Nunca. Se é pra correr eu vou correr. Nunca tem “ah, eu vou ganhar do Jessor (de Souza), vou ganhar da Cris (Ana Cristina Colla), que estão do meu lado”, sabe? Não existe isso.*

**Ana:** E existe o quê?

**Simioni:** *Não existe nada.*

**Ana:** Corrida.

**Simioni:** *Ali nesse momento eu estou correndo. Ali, nesse momento eu estou correndo. Ai eu estou me verificando “ai, eu treinei pra correr? Ah, que bom que eu treinei e estou forte, etecetera, etecetera”. Claro que tem aquela coisa “eu estou correndo, mas eu estou mandando, estou enviando, estou enviando, estou enviando”.*

**Ana:** Sim, se não seria atlético e não estético, sei lá eu.

**Simioni:** *E eu não consigo dirigir, por exemplo. As poucas tentativas que eu fiz de dirigir assim, é, eu não consigo dirigir... Porque eu não trabalho com metáfora nenhuma. Então eu não sei dar para os atores metáfora. Então para dirigir...*

**Ana:** Que doido! Eu quis te entrevistar porque eu achei que você era cheio das metáforas. Mas, nossa, mas é muito bom, porque está me dando uma outra...

**Simioni:** *É?*

**Ana:** *É, vai ser muito legal. Porque todo mundo que eu entrevistei até agora, assim, “não, tem...”. A Grace, por exemplo, é super, é cheia das metáforas e tal, e eu achei que você era... Acho que pela sua demonstração, porque você é metafórico na sua fala, totalmente. Você tem consciência disso? Quando você faz a demonstração, por exemplo, é, para mim, é metáfora do começo ao fim a sua demonstração.*

**Simioni:** *É?*

**Ana:** *É.*

**Simioni:** *Talvez seja por isso. O fato de eu ter que encontrar algo para falar daquilo que já existe, você entende?*

**Ana:** Sim. Entendo.

**Simioni:** *Porque toda a minha demonstração sempre existiu corporalmente tudo. Mas para que as pessoas entendam, para que as pessoas acompanhem, talvez. Ou meu estado de ser, de repente. A maneira que eu achei de que fosse entendido. Só que para mim... É, é metáfora, né?*

**Ana:** Acho que sim. Assim que eu vejo, pelo menos. Deixa eu ver se...

**Simioni:** *Mas não uso nada, não.*

**Ana:** Mas ao mesmo tempo você criou todo esse vocabulário, esse repertório, para os workshops sim, daí você criou todo um...

**Simioni:** *Aí, inclusive falo, quando eu vou dirigir, geralmente eu dirijo grupo, ou tem esse meu grupo de pesquisas, que agora é o quinto na que a gente está se encontrando, para dirigir, para colocar, eu uso essas metáforas que eles já têm. “Coloca três pedrinhas no lago aqui, agora eu quero o Cristo Redentor, agora o Cristo Redentor reduzido”, você entende? Mas é porque eu tive que criar um código, uma linguagem para eles. Agora, se eles, eu duvido que eles tenham a imagem só pela imagem. Quando eu falo pedrinhas no rio, ele vai ligar o abdômen e já vai expandir.*

**Ana:** Entendi.

**Simioni:** *O Luís Otávio (Burnier) sempre dizia, né? Você fala para um ator, “agora você vai estar pisando na Lua.” O ator faz tudo. Só que a diferença entre ele estar pisando na Lua-fantasia é diferente dele ir pra Lua, dele estar na Lua. Você está me entendendo? Ele preferia fazer o ator se sentir de verdade estar na Lua e depois imaginar estar na Lua. Isso era o que ele falava sempre.*

**Ana:** E aí para ele fazer o ator se sentir na Lua ele nunca vai dar essa imagem de início.

**Simioni:** *Nunca, nunca.*

**Ana:** Muito legal.

**Simioni:** *Ele e a Iben nunca dão essas imagens. Nunca dão.*

**Ana:** Já, tem muita gente que dá logo de início, como o Tadashi, por exemplo.

**Simioni:** *Exato. E Butô, a imagem...*

**Ana:** E muitos diretores que sugerem a imagem como porta de entrada em algum estado. Que a imagem, acreditam que a imagem, mas isso vai muito de ator para ator, né?

**Simioni:** *Vai.*

**Ana:** Como vai receber isso. Tem uns que não conseguem e outros que só entram por essas vias. Acredito que, mesmo aqui no Lume, deve ter diferenças bem grandes, né?

**Simioni:** *É. A Naomi é ótima. Deu imagem pra Naomi, metáfora, ela é a melhor de todas, que vai, vai, vai, vai. Porque eu tenho medo. A minha angústia com relação às imagens, às metáforas, é que o ator fica muito criativo. Você está me entendendo?*

**Ana:** Não.

**Simioni:** *Ele fica muito criativo. Você consegue ver um ator que tem, a composição dele é mais criativa do que real. Quando você tem imagens, etecetera, você tem um mundo de criatividade, que você pode transformar. Então eu posso fazer inúmeras coisas numa coisa só. Eu fui criativo. É duro, muito duro explicar isso, porque eu não sei explicar direito.*

**Ana:** É, eu estou tentando entender.

**Simioni:** *E eu prefiro o ator, por exemplo, que pise na Lua de verdade, você entende? Com o corpo. Porque se eu dou a imagem de pisar na Lua ele vai ser muito criativo, ele vai pisar na Lua, ele vai tropeçar na Lua, ele vai tropeçar sei lá onde...*

**Ana:** Entendi. Na cratera...

**Simioni:** *Ele vai saltar na cratera, ele vai lembrar, ele vai ver a Terra lá longe... Tem um mundo de criatividade com essa imagem, mas que fica muito na cabeça.*

**Ana:** Acho que eu estou entendendo. Estou entendendo já fazendo a ponte com quem olha, com quem vai ver. Então quem vai ver vai ver um ator viajando e não vai ver o ator na Lua.

**Simioni:** *Exato. É até bonito, não estou dizendo que é ruim. Mas ele pega um outro nível de percepção do espectador. O espectador vê e acha lindo: “nossa, que criativo!”. Mas eu prefiro fazer o ator andar na Lua, sem falar na Lua, que ele está com o peso subindo e descendo...*

**Ana:** É isso que eu ia falar. Você vai dar coisas bem físicas, da lei, gravidade...

**Simioni:** *Exatamente, subindo e descendo. “Agora usa aquele tropeço que você faz. Agora cai, mas cai como se estivesse flutuando.” Ele não sabe para o que é que é. Depois que eu formei a cena. Se eu digo pra ele, ou não digo pra ele “você tá na Lua aqui, e aqui você tropeçou”. Vamos supor que eu use as duas maneiras, que eu dou a imagem, ele viaja, cria, cria, cria, cria, ou se eu dou essas duas coisas, o fluxo do peso e o tropeço. O resultado vai ser completamente dois diferentes. Esse daqui, o meu jeito, vai atingir o espectador de uma outra maneira, o espectador vai perceber pelo que vem do corpo, pelo real do corpo, pelo real do corpo. Que é uma expansão outra, do que a expansão mental. Aí no outro caso o espectador vai também ver, vai gostar, mas vai pegar por aqui. Vai pegar por aqui. Que vai entrar no corpo dele também, mas para mim é diferente. Para mim é diferente. A junção que seria, eu acho, mas isso eu ainda não sei te dizer, mas a junção, o ideal seria que tivessem atores treinados para fazer tudo no seu corpo, e quando vem uma imagem, já coloca no corpo e já faz. Você entende?*

**Ana:** Como assim? Não.

**Simioni:** *O ideal seriam os atores do Lume. Você pegar os atores do Lume que tem um trabalho de corpo, do corpo, do corpo, e que você chegasse e falasse “agora, vamos todos pra Lua e etecetera”. Se esses atores conseguem jogar essa imagem já no repertório corporal, não só físico, energético que eles têm, aí é tranquilo. Vai, que vai ser uma beleza. Vai ser esse corpo forte, e junto com uma criatividade, mas não só um ou só outro, você está me entendendo?*

**Ana:** Estou, estou. Agora eu entendi.

**Simioni:** *Mas isso aí ainda é um ponto de interrogação, porque eu não faço isso. Eu não faço isso.*

**Ana:** O quê, com alunos?

**Simioni:** *Comigo. Comigo. Eu não faço isso.*

**Ana:** Ah, entendi. Mas você faz isso com alunos, né? Que é primeiro dar esse território, essa cama, e depois alguma imagem para os que...

**Simioni:** *Mas por que é que eu faço isso? Porque eu tive a oportunidade de ficar dez, ou quinze anos, elaborando tudo isso. E quando eu dou um workshop eu sei “imagina, como que eu vou passar quinze anos, que eu tive quinze anos, dia a dia, como que eu vou passar tudo isso?” Então foi uma maneira de eu passar o físico forte e já ajudando com a imagem, para que a imagem se funda e para que eles cresçam, não levem quinze anos como eu levei.*

**Ana:** E elas são, pelo que eu estou entendendo, escolhidas a dedo, você nunca vai jogar uma imagem de improviso.

**Simioni:** *Nunca, nunca.*

**Ana:** Pelo que você está percebendo na hora, você...

**Simioni:** *É, mas eu faço essa experiência às vezes e caga. Caga. Estraga. Por exemplo, agora em Belém do Pará, eu tenho esse grupo os Patuanú que são uma pesquisa minha, e estava nesse dilema. Estava nesse dilema, eu via eles fazendo alguma coisa de treino e falava “Nossa, que cena linda, meu Deus do céu! Que cena linda!”, porque estava todo mundo empurrando e fazendo umas coisas ali, e tinha um só, um só, que estava pleníssimo, aberto, só andando, aliás, só olhando eles. Aí eu falei assim “ótimo, ótimo! Olha, você é o guardião de todos eles. Você é o guarda, o guardião, você não vai deixar eles escapar.” Quando eu falei isso pra ele, mudou, ele perdeu toda a força.*

**Ana:** Quis representar o guarda.

**Simioni:** *Quis representar o guarda e fodeu. Eu digo “ah, então eu não posso”. Mesmo até como diretor eu não posso dar as imagens pros atores. Vou deixar ele fazer do jeito que ele estava fazendo. Pra mim ele é o guarda...*

**Ana:** É, mas é muito doido, porque para uns pode foder, para outros pode abrir. Como é que você vai saber? Só experimentando, né?

**Simioni:** *É.*

**Ana:** Mas não tem? Ao mesmo tempo. Ou tem alguma coisa que te direciona?

**Simioni:** *Não. Eu sou bem radical. Eu sou bem mais radical ao falar nisso.*

**Ana:** Não usa e pronto.

**Simioni:** *Não uso e acho que tem um grande perigo de usar metáfora no trabalho do ator. Pronto, falei. Tem um grande perigo nesse aspecto, de pegar somente a metáfora para deslanchar o ator. É um perigo. É bom porque a criatividade fica solta, etecetera, mas é um perigo porque ele fecha. No lugar de abrir uma metáfora, a metáfora ela é aberta, né? Quando ela joga para o ator, ela fecha. Ela fecha, ela fica limitada, eu vou só improvisar em cima dessa metáfora. Você está me entendendo? Eu vou... É do intelecto para o resto.*

**Ana:** Eu fico tentando entender a partir disso da representação mesmo. Fico tentando imitar, representar algo que você imagina...

**Simioni:** *E eu sou partidário de já dar um pote, um pote de barro, por exemplo. Totalmente aberto, pleno, cheio de água. Quando ele está assim, aí você joga uma metáfora, a metáfora cria raízes junto nesse pote, você entende? Eu prefiro assim do que não ter ator, não ter nada do trabalho do ator “vamos brincar, vamos trabalhar, gente! Agora começa, faz aqui, está na Lua.”*

**Ana:** Agora, esse pote de barro cheio de água, que é uma total metáfora, é construído a partir de coisas bem concretas, e de, sei lá, peso, gravidade, de direção...

**Simioni:** *Força...*

**Ana:** Respiração...

**Simioni:** *Respiração, vetores, ângulos, diagonais, espacialidade do corpo...*

**Ana:** E para você isso não fecha?

**Simioni:** *Não.*

**Ana:** Mas pode ser que tem para atores que fecha, né? É muito... Não tem?

**Simioni:** *O quê? Fecha o quê? Essas coisas de verdade? Você acha?*

**Ana:** Que fica tentando acertar, ou não? Ou seguir um modelo? O mesmo risco da metáfora, entende? Se você demonstra ele vai tentar te imitar, seguir esse modelo, tentar fazer corretamente, qual a diferença disso para você conseguir isso, que cria um fluxo nisso? Que é o que interessa. Se não fica uma coisa de

atingir uma técnica perfeita, que para nada serve, né? É esse limiar que é sempre ténue, essa linha assim.

**Simioni:** *Eu espero que não, né? Porque eu trabalho assim, né?*

**Ana:** Não, eu sei...

**Simioni:** *Não vejo, não consigo ver que isso limita o ator, nesse aspecto.*

**Ana:** Porque eu vejo assim, isso enquanto uma metáfora de uma cena, por exemplo, construída, voltando para a coisa da criação. A última pergunta, que tinha a ver com aquilo de como manter vivo o trabalho, então vamos pegar assim de novo que nem do Butô, ou alguma coisa que nem o “Shi-Zen”, uma cena bem codificada, que o ator repete, atualiza, sei lá, a cena sempre do mesmo jeito. Então, como é que o ator joga com isso de fazer uma coisa totalmente codificada, então, que o braço vai estar sempre aqui, que o olhar sempre ali, tal, ao mesmo tempo criando sempre esse fluxo, esse espaço vazio, esse espaço de improvisado, que vai deixar aquilo vivo, né?

**Simioni:** *É engraçado, você está falando nisso e eu estou lembrando do “Cravo, Lírio e Rosa”, eu e o Rick (Ricardo Puccetti), que não tem fala nenhuma, e que tem 18 anos já de espetáculo. Quando eu faço, e acredito que o Rick também, é tudo tão mecânico, tipo assim mecânico no sentido a gente nem lembra, a gente nem precisa repassar, ensaiar antes, né? Entrou, ligou, você faz tudo certinho. A mesma coisa: o braço aqui, a coisa aqui, tudo certinho, tudo certinho, tudo certinho... Bom, no “Cravo, Lírio e Rosa”, para mim é aquele ditado, que o ator constrói um trilho e depois ele pega o trem e só vai passear nesse trilho. Para mim é nesse sentido. Então, é puro prazer, puro prazer.*

**Ana:** E só pode ser puro prazer por que tem o trilho?

**Simioni:** *Só porque tem o trilho. Se não eu estaria desesperado: e agora, o que é que faço, o que é que eu tenho que fazer, vou criar aqui. Não tem mais o que criar. É puro prazer.*

**Ana:** E para a gente que vê “Cravo, Lírio e Rosa” parece que vocês estão fazendo aquilo naquele momento, né?

**Simioni:** *Exato.*

**Ana:** Ainda mais palhaço assim.

**Simioni:** *É puro prazer, você entende? É puro prazer. Prazer, prazer, prazer. Aí já é um outro estágio, eu acho. Estágio total, plenitude, é a plenitude. Não penso: “ah, agora vou me curvar aqui, vou abaixar aqui, não sei o que lá, daqui a pouco*

vou fazer aquela cena”. Nada, nada. Ali é a realidade plena e total do momento presente. Total.

**Ana:** E é um paradoxo: o automático é que cria a liberdade, né?

**Simioni:** É.

**Ana:** Entre aspas. Você falou: está tão automático. Automático a gente pensa: mecanizado. Não!

**Simioni:** Exato. Não, não. Seria horrível você falar: “ai, que saco! Tenho que fazer esse espetáculo. Bom, mas está mecânico mesmo, então eu vou fazer.”, você entende? Que eu não me coloque: “Ah, que merda esse público rindo, ah, bosta!” Mas não, pelo contrário, é o grande momento do ator...

**Ana:** E você se diverte com? Você se diverte com? Vamos pegar o “Cravo, Lírio e Rosa”, você se diverte com?

**Simioni:** Eu me divirto? Eu me divirto com o teatro. Com a ação, com a comunhão do espectador, público, com a plenitude do ator. Ali, me divirto nesse sentido. É a recompensa de tantos anos de trabalho, é a grande recompensa. É paraíso, é plenitude, é o momento presente na sua grandeza!

**Ana:** E você se sente brincando assim em fazer um pouquinho diferente aqui, um pouquinho diferente ali, ou não?

**Simioni:** Às vezes dá vontade, mas é...

**Ana:** Não, mas no imperceptível...

**Simioni:** Me sinto, me sinto. “Ai, que legal aqui! Ai, que gostoso!” ou então “ah, acertei o tempo! ah, acertei o tempo! errei aqui, demorei aqui.”. É um diálogo interno muito grande, o tempo todo.

**Ana:** Está ótimo, Simi.

**Simioni:** Só confundi você será ou não?

**Ana:** Não, você me abriu para outros lugares agora vou sentar com o Renato e falar: “Renato! A gente vai ter que repensar as metáforas de trabalho, porque o **Simioni**...”. Não, confundiu não. Eu acho que é super importante porque se não, convergência, convergência, convergência, você pega e fala assim “não, não me ajuda, não me...” é muito bom para criar essa tensão assim. Não estou nem conseguindo visualizar aonde, mas... Mas é muito bom. Já sei que vai ser muito bom.

**Simioni:** *É, um dia eu perguntei pra Iben. Aconteceu que ela tem esse grupo “Ponte dos Ventos”, e esse grupo um de cada parte do país, muitos anos juntos, e uma vez a gente foi dar workshop no sul da Itália, e “Carlos e Sandra Pasini vão dar voz”. Ela dividiu e ia dar pela primeira vez. E eu então dividi com a Sandra. “Eu dou isso, você dá isso”. Aí eu ensinei a minha maneira de dar voz, etecetera, o abdômen que vai pra, e a Sandra fez o contrário. Eu puxo o abdômen pra dentro, e a Sandra puxava o abdômen pra fora. “Expande o abdômen e fala há, há, há”. Aí fui perguntar pra Iben e ela disse “Não, Carlos, não se preocupe. Não existe uma forma. Se dá certo, deu certo. As duas são perfeitas. Deu certo essa”. Daí que ela me falou “é, tem atores que precisam de imagens. E tem atores que não precisam. No meu caso, eu não preciso”. Agora outra coisa mais bombástica foi quando eu estive com a Iben agora em janeiro, que eu dei o seminário junto com ela, depois teve entrevistas, nós dois conversando, eu perguntei pra ela: “Iben, nos teus espetáculos você é técnica, técnica, técnica. Para construir os personagens, você usa técnica?” “Olha, Carlos, eu não uso.”, “Como assim?”, “Para mim, o que me ajuda no personagem é o figurino”.*