

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

O treinamento como processo de investigação do ator-criador

Marília Gabriela Amorim Donoso

São Paulo
2010

UNESP
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES

O TREINAMENTO COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO DO ATOR-CRIADOR

MARÍLIA GABRIELA AMORIM DONOSO

Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e poéticas cênicas, sob a orientação do prof. Dr. José manuel Lázaro Ortecho ramírez, para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo
2010

O TREINAMENTO COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO DO ATOR-CRIADOR

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez
Presidente e Orientador
Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação
Instituto de Artes – UNESP – São Paulo

Prof^a. Dr^a. Marianna Francisca Martins Monteiro
Membro
Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação
Instituto de Artes – UNESP – São Paulo

Prof. Dr. Renato Ferracini
Membro
LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
UNICAMP - Campinas

Data da defesa:

À minha mãe,
que nunca mediu esforços para
me auxiliar em todos os
momentos da minha vida e que
me permitiu chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

A Jorge Peloso, meu companheiro de pesquisa, de ideal, de anseios e inquietações, que compartilhou comigo todas as angústias e alegrias deste projeto.

A José Manuel que, mais do que orientador, foi um grande amigo, oferecendo-me apoio e segurança constantes.

À Alicia Peres, Vivianne Kiritani, Dorberto Carvalho, Verlúcia Nogueira, Daniel Carezzato, Gabriela Prado, que acreditaram e investiram esforços para tornar possível esta pesquisa.

À Adalgisa Amorim e Marcelo Heleno, pelo apoio afetivo e incentivo em todos os momentos.

Aos amigos da Vila Itororó que, com suas histórias de vida e boa vontade, colaboraram e inspiraram o processo de criação artística.

À equipe da Casa das Caldeiras, que acolheu este projeto em seu programa de Residência Artística por um ano, cedendo espaço e materiais durante a pesquisa.

A todos os que estiveram presentes durante minha trajetória neste projeto e que contribuíram, direta ou indiretamente, para torná-lo possível.

Todo ato criativo requer um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, a hora de saltar nunca será estabelecida de antemão. Não há garantias quando se está no meio do salto. Em geral, saltar causa uma perplexidade extrema. A perplexidade é uma parceira no ato criativo — uma colaboradora fundamental. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente perplexo, então é bastante provável que não comoverá ninguém (Anne Bogart, *Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores*).

RESUMO

Experiência prática e reflexão teórica serão acionadas nesta pesquisa a fim de verificar que contribuições o treinamento do ator pode oferecer ao processo de criação de uma obra cênica, em que se busca uma poética própria do ator, uma forma de pensar e organizar a dramaturgia e a encenação a partir da investigação do corpo. Nas últimas décadas, a noção de treinamento difundiu-se com grande força no teatro ocidental, produzindo novos estímulos a inúmeros pesquisadores da arte do ator, que utilizaram diferentes práticas, técnicas e procedimentos. Por tratar-se de uma noção que abrange múltiplos campos de pesquisa, ela carrega, por vezes, ambigüidades e discrepâncias, especialmente quando é deslocada de seu contexto original ou tratada como um modelo fechado de investigação no fazer teatral. Neste sentido, esta pesquisa contextualizará, histórica e conceitualmente, uma prática de treinamento, construída a partir da metodologia do Grupo Lume Teatro, dentro de um processo de criação protagonizada pelo ator-criador, identificando que referenciais teóricos a sustentam e de que maneira os procedimentos acionados em cada etapa de trabalho influenciam a composição dramática e a encenação do espetáculo. Somado a isso, estará presente a reflexão sobre o modo como o treinamento pode fomentar a postura ética, a autonomia do ator e a potencialização do ato criativo.

Palavras-chave: Treinamento do ator. Processo de criação. Ator-criador.

ABSTRACT

Practical experience and theoretical reflection will be put in action in this research in order to verify what contributions the actor's training can offer to the creative process of a scenic creation, where the actor looks for his own poetics, a way of thinking and organizing dramaturgy and staging through the body's investigation. In the last decades, the conception of the actor's training was spread with big impulse in the western theater, stimulating many theatrical researchers who made use of different practices, techniques and procedures. Considering that this concept embraces multiple fields of research, it brings, sometimes, ambiguities and discrepancies, especially when it is dislocated from its original context or treated as a closed model of investigation in the theatrical work. In this way, this research will show the historical context and the conceptions present in a training practice, constructed according to the methodology of the Lume Teatro group, within a creative process conducted by the actor-creator, identifying the theoretical references that support this practice and how the procedures put in action in this work influence the dramaturgic composition and the staging. Added to that, the reflection about the manner how the training can foster an ethical posture, the actor's autonomy and the reinforcement of the creative acting will be present throughout this research.

Keywords: Actor's training. Creative process. Actor-creator.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1 — O treinamento corporal do ator.....	19
1.1 O início da pesquisa.....	19
1.2 Conceitos importantes.....	25
1.2.1 Pré-expressividade	25
1.2.2 Corpo dilatado e técnicas extracotidianas.....	28
1.2.3 Energia, presença e organicidade.....	31
1.2.4 Corpo-mente separados, corpo-mente integrados.....	39
1.2.5 Treinamentos técnico e energético	43
1.3 O treinamento de ator no século XX — referências históricas	47
1.3.1 Breve análise de características do treinamento de ator	65
1.4 O treinamento como pesquisa prática — resultados parciais.....	68
1.4.1 Introdução de elementos técnicos no treinamento	68
1.4.2 Resultados primeiros	83
1.4.3 Atitude! — A busca do sentido pessoal no treinamento	89
Capítulo 2 — O ator-criador.....	98
2.1 Existe ator que não seja criador?	98
2.1.1 Aspectos históricos	99
2.1.2 Interferência do ator nos processos de autoria da encenação e do texto teatral.....	101
2.1.3 Aspectos da autonomia do ator-criador	106
2.2 O ator-criador nesta pesquisa	110
Capítulo 3 — O treinamento no processo de criação	115
3.1 Ampliação do conceito de treinamento	115
3.2 Novas perspectivas para o treinamento durante o processo de criação	124
3.2.1 Aproximar-se do tema.....	125
3.2.2 A pesquisa de campo e definições de linguagem	130
3.2.3 VILA ITORORÓ — procedimentos da <i>mímesis corpórea</i> no treinamento ..	134
3.2.4 O treinamento amplia-se para o espaço — Vila Itororó, Vila Maria Zélia e Casa das Caldeiras.....	142
3.2.5 Criar a partir do vocabulário corpóreo gerado pelo treinamento	148
3.2.6 Pesquisa e estrutura das cenas e a criação dramatúrgica.....	159
3.2.7 A estrutura final do espetáculo — contribuições e influências da investigação corporal	167
Considerações finais	172
Referências bibliográficas.....	177
Anexos	182

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Treinamento energético	22
Figura 2 — Desenho realizado logo após o treinamento, referente à dança pessoal descrita na citação.	76
Figura 3 — Desenho e anotações referentes à matriz “índia”, extraídos do Caderno de Registro de Marília Donoso	79
Figura 4 — Fotografia referente à matriz “índia”.	80
Figura 5 — Treinamento técnico	130
Figura 6 — Improvisação livre, Casa das Caldeiras.....	131
Figura 7 — <i>Mímesis Corpórea</i>	136
Figura 8 — Vila Itororó.	137
Figura 9 — Cida, uma das moradoras mais antigas da Vila Itororó.	141
Figura 10 — O casal Seu Manoel e Dona Francisquinha, imigrantes do Ceará que moram há mais de 15 anos na Vila Itororó.....	141
Figura 11 — Dança Pessoal em relação com o espaço da Escola de Meninas — Vila Maria Zélia.....	143
Figura 12 — Treinamento em relação com o espaço, Casa das Caldeiras.....	145
Figuras 13 e 14 — Figuras dos “velhos” realizadas no espetáculo (acima) e durante um ensaio (abaixo).....	151
Figura 15 — Transcrição de trecho da entrevista com Dona Lurdes, moradora da Vila Itororó, e estudo das dinâmicas e qualidades de suas ações vocais	157
Figuras 16 e 17 — Foto de Dona Lurdes, moradora da Vila Itororó (acima), e foto da recriação das ações de Dona Lurdes no espetáculo (abaixo).....	168

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se consolidou como o diálogo entre uma prática de treinamento do ator em um processo de criação artística e a reflexão gerada no confronto da experiência vivida com a análise teórica de autores sobre a arte do ator no século XX. O escopo foi verificar de que maneira a investigação corporal pode potencializar o processo de criação de um espetáculo, em que se busca uma poética própria do ator, uma forma de pensar e organizar a dramaturgia e a encenação de uma obra cênica.

Em meados de 2007, convidei Jorge Peloso, ator e diretor, formado pelo Instituto de Artes da UNESP — Universidade Estadual Paulista, para realizar um treinamento corporal com base na metodologia de trabalho do Grupo Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Eu havia feito um workshop com Carlos Simioni, integrante desse núcleo, no qual experimentei alguns princípios norteadores para o treinamento do ator, que foram pesquisados e sistematizados pelo grupo ao longo de sua trajetória.

Unido à vivência desse workshop havia um grande interesse pelo treinamento físico que eu trazia de outras experiências no meu percurso como atriz, o que contribuiu para delinear o objeto desta pesquisa como a investigação corporal no trabalho do ator-criador.

No início do trabalho, eu tinha algumas hipóteses sobre como poderia dar-se o processo de construção de um espetáculo que tivesse como eixo a investigação corporal e o ator como criador da obra teatral. A opção era não partir de um texto dramático para buscar primeiramente no ator a construção da cena. Interessava-me saber como criar a partir do corpo, que interferências o treinamento físico acarretaria na encenação e dramaturgia do espetáculo. O treinamento por si só seria capaz de gerar um tema? Ele é uma necessidade ao processo de criação? Como pode ser constituído para potencializar o trabalho do ator?

Nesse sentido, na pesquisa prática tive por objetivos verificar que contribuições o treinamento do ator pode oferecer ao processo de criação de uma obra cênica, analisar quais procedimentos deste trabalho são acionados na composição dramatúrgica, que necessidades de preparação o ator possui quando se depara com o desafio de protagonizar a criação de uma obra. Na reflexão teórica examinei em que contexto histórico e com quais objetivos se desenvolveram

diferentes treinamentos do ator, a fim de compreender as linhas de força que influenciaram essa pesquisa e que fomentaram diversificadas práticas do ator na contemporaneidade. De maneira semelhante, busquei delimitar as zonas de relações e interferências que dão lugar à noção de ator-criador, com o intuito de redimensionar o treinamento do ator, tendo, como perspectiva, a participação na autoria da obra.

Na primeira etapa da pesquisa, focalizei a construção de um treinamento do ator independente de um conteúdo específico ou da criação de um espetáculo. Esse tipo de prática possui suas raízes entrelaçadas no pensamento de diversos autores e pesquisadores sobre a arte do ator, especialmente no teatro ocidental do século XX, e esteve vinculada a diferentes escolhas de cada artista. Entretanto, observam-se no trabalho do ator contemporâneo que as necessidades e as formas de se estabelecer um treinamento podem carregar muitas ambigüidades, especialmente quando se desloca uma prática de seu contexto original sem ressignificá-la no seu próprio projeto, e até mesmo uma aura de mitificação, na qual pode estar presente a concepção de um possível renascimento pessoal e profissional e/ou de um desnudamento total de nossas máscaras sociais.

Desde o início da pesquisa, chamou-me atenção o fato de que diversos artistas teatrais contemporâneos têm, na concepção de treinamento, uma prática valiosa, mas não tem clareza do que deve fazer parte dele, o que querem dizer com esse termo e por que ele realmente é importante, ao passo que outros simplesmente questionam sua necessidade, ou até mesmo ignoram essa noção. Neste trabalho, também me fiz estas mesmas perguntas: Para que serve o treinamento? De que forma ele interfere no processo de criação? Ele tem sentido quando é realizado desvinculado de um conteúdo ou um projeto de trabalho?

Tornou-se necessário, portanto, contextualizar a prática de treinamento que foi aqui acionada a fim de perceber suas principais influências, objetivos e linhas de força. A necessidade da preparação do ator como um trabalho sobre si próprio, vinculado ou não ao período de ensaios de uma peça, esteve presente na pesquisa de inúmeros diretores teatrais, grupos e artistas que investiram esforços na direção da elaboração e desenvolvimento de treinamentos de atores, como Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Etienne Decroux, Vsévolod Meyerhold, Rudolf Laban, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luis Otávio Burnier, entre outros.

No Ocidente, o ator ganhou novo impulso e maior sistematização com o trabalho do russo Constantin Stanislavski. Uma de suas principais contribuições para o teatro europeu foi o estabelecimento de um trabalho cotidiano e de treinamento do ator, independente dos ensaios e das apresentações teatrais. Segundo Grotowski (apud FLASZEN; POLLASTRELLI; MOLINARI, 2007, p. 165):

Stanislavski combatia essa falta de disciplina cotidiana dos atores e propunha alguns exercícios que chamava de treinamento. Tratava-se, de um lado, de 'jogos de ator' e, de outro, de exercícios para desenvolver as qualidades do corpo e da voz, das articulações. Stanislavski acreditava que o ator devia fazer vários tipos de ginástica, esgrima, um pouco de acrobacia. Se o ator hesita antes de um salto difícil, hesitará antes do ponto culminante de seu papel.

Mais tarde, com o trabalho de Jerzy Grotowski em seu Teatro-Laboratório de Wrocław, o conceito e prática do treinamento tornaram-se realmente integrantes do vocabulário do teatro ocidental. Grotowski visava tanto a preparação física quanto o crescimento pessoal e profissional de seus atores, buscando persistentemente auxiliá-los na sua expressão mais íntima, conectada a um fluxo de impulsos vivos do corpo. Sua pesquisa influenciaria de forma determinante diversos artistas e grupos, dentre eles o diretor Eugenio Barba.

Barba, em uma vertente muito próxima da preconizada por Grotowski, desenvolveu um treinamento do ator que buscou, por meio de exercícios, construir um caminho de auto-investigação, no qual o ator deveria reagir com todo seu corpo. Ele foi um dos maiores disseminadores da noção de treinamento no Ocidente, dedicando-se ao estudo do ser humano em situação de representação organizada por meio da ISTA — International School of Theatre Anthropology. Um dos principais conceitos presentes no campo de pesquisa da Antropologia Teatral, e que sustenta a prática do treinamento como uma investigação realizada independente do período de ensaios e apresentações de um espetáculo, é o da pré-expressividade, que pode ser definida como o nível de trabalho em que o ator constrói e dirige sua presença, independente da expressão final determinada pelo espetáculo.

Para ele (Eugenio Barba), é possível separar, no processo criativo do ator, o trabalho sobre a sua presença cênica (a maneira como ele modela um comportamento extracotidiano a fim de estimular a atenção e os sentidos do espectador) do trabalho sobre a sua expressão. Isto significa que o ator pode trabalhar sobre a qualidade pré-expressiva de suas ações antes mesmo de cuidar dos sentidos que a elas podem ser atribuídos (OKAMOTO, 2004, p. 57).

Apesar do conceito da pré-expressividade alimentar diferentes práticas de treinamento do ator ainda hoje, diversos questionamentos são feitos à sua validade. O principal deles é se de fato existe um nível anterior à expressão do ator. Além disso, muitos pesquisadores contemporâneos têm observado que a prática do treinamento, influenciada pela noção da pré-expressividade, restringe esse trabalho a um tempo e espaço definidos, que deve ocorrer anteriormente aos ensaios e apresentações da obra cênica. Decorre ainda desse mesmo conceito, a construção de certa mitificação da noção de treinamento do ator que, por prever um trabalho de auto-investigação, muitas vezes é confundido como a possibilidade de um renascimento artístico e ético.

Nesse sentido, a reflexão teórica sobre a primeira etapa desta pesquisa englobou o estudo do pensamento de pesquisadores e diretores do teatro ocidental no século XX, a fim de assinalar seus principais objetivos e as necessidades pertinentes a diferentes processos de trabalho que justificam o estabelecimento de um treinamento de ator. Além disso, contextualizando a prática de treinamento que foi realizada nesta pesquisa, proveniente da metodologia do Grupo Lume, foi necessário abordar os conceitos que sustentam essa forma de trabalho, dentre eles a noção de pré-expressividade, com o intuito de perceber suas limitações e as possibilidades de ampliação da noção de treinamento, que vem sendo elaboradas por pesquisadores contemporâneos como Renato Ferracini, André Carreira, Anne Bogart, entre outros.

A expressão “treinamento do ator” pode abarcar muitos e diferentes objetivos, significados, metodologias e sistematizações conforme o contexto em que está inserido. Assim, “treinamento do ator” não define um, mas muitos campos de pesquisa. Descrever, refletir e delimitar algumas das possibilidades de ação dentro da prática de um treinamento do ator torna-se relevante ao pensarmos na amplitude e diversidade que ele pode abarcar, ao mesmo tempo em que ele necessita ter objetivos claros e escolhas definidas pelo artista que o realiza.

Tão abrangente e incerta como o treinamento é a noção de ator-criador. Atualmente, nas pesquisas acadêmicas e nos discursos de diversos grupos teatrais, proliferam termos como ator-criador, ator-autor, ator-encenador, ator-pesquisador, ator-compositor, ator-montador, entre outros. O que todos esses termos querem dizer? Por que a necessidade de tantas nomenclaturas para definir o trabalho do ator contemporâneo? O que todas elas têm em comum e em que diferem?

Em meio a essa pluralidade, foi preciso verificar as linhas de influência que contribuíram para o fortalecimento do ator como elemento gerador do processo de criação e da poética dos grupos, a fim de repensar a prática do treinamento tendo essa escolha como perspectiva.

A segunda etapa desta pesquisa englobou o processo de criação de um espetáculo, no qual o treinamento do ator deveria considerar a projeção do ator como criador da obra cênica. A partir do momento em que eu e Jorge passamos a elaborar um tema para o espetáculo e a desenvolvê-lo por meio de uma pesquisa de campo aliada a investigação corporal acionada no treinamento, esse último teve que se redimensionar para atender novas necessidades, o que acarretou em uma ampliação teórica da noção de treinamento, já apontada por outros pesquisadores como na citação a seguir:

O território do “treinar” é muito mais amplo que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios. O “treinar” se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades. Um atador deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo (FERRACINI, 2007, p. 524).

Na etapa do processo de criação do espetáculo, a análise teórica deteve-se sobre os procedimentos acionados na prática do treinamento do ator que contribuíram para o trabalho de composição de cenas, da estruturação da dramaturgia e encenação. Buscou-se elencar que desdobramentos teve o treinamento nessa etapa da pesquisa prática, verificar de que forma o vocabulário corpóreo gerado por ele influenciou e/ou determinou as escolhas e formas expressivas engendradas pela criação, analisar suas contribuições no processo de pesquisa e estruturação das cenas e dramaturgia do espetáculo. Tendo a perspectiva da ampliação do conceito de treinamento do ator e a descrição da pesquisa prática, a reflexão teórica na segunda etapa deste trabalho delimitou alguns parâmetros para redefinir o treinamento dentro do processo de criação artística, levando em consideração a experiência vivida pelos atores-criadores e as idéias de pesquisadores contemporâneos sobre o treinamento do ator.

Dessa forma, a metodologia que permeia esta pesquisa abrange o cotejo entre a experiência da pesquisa empírica dos atores-criadores pelo viés do treinamento e investigação corporal no processo de criação de um espetáculo e a

reflexão teórica, elaborada a partir da descrição da experiência e pela análise de bibliografia específica sobre a arte do ator no século XX e na contemporaneidade, especialmente àquela elaborada por artistas que desenvolveram e desenvolvem práticas de treinamento.

O Capítulo 1 desta dissertação compreende a primeira etapa da pesquisa prática — a construção e aprofundamento de um treinamento do ator com base na metodologia de trabalho do Grupo Lume, desvinculado ainda do processo de criação da obra artística. Nesse capítulo, além da descrição da prática realizada e dos “resultados” ou conquistas pessoais oriundos do trabalho constante e persistente do treinamento, estão expostos os conceitos principais que fundamentam essa prática, bem como suas limitações e necessidades de reformulação. Além disso, esse primeiro capítulo traz uma análise teórica sobre as idéias de diretores e pesquisadores teatrais que desenvolveram práticas voltadas à arte do ator no Ocidente do século XX, em que estão assinalados os objetivos que guiaram suas pesquisas. Esse panorama histórico se torna importante ao desenhar as principais linhas de influência que fomentam as práticas de treinamento do ator contemporâneo.

O Capítulo 2 aborda os aspectos históricos e as influências que cercam a noção de ator-criador na contemporaneidade. Apresentam-se características que delineiam a ação do ator como criador da obra, como a interferência nos processos de autoria da encenação e dramaturgia, bem como a necessidade de autonomia no trabalho artístico e na gestão do grupo.

E o Capítulo 3 trata da segunda etapa da pesquisa prática, que engloba o processo de criação do espetáculo teatral. A partir da reflexão teórica sobre a ampliação do conceito de treinamento do ator, expõe-se a descrição e a análise da experiência prática dos atores-criadores, buscando apresentar os indícios das contribuições do treinamento para as etapas da criação. Estão presentes, nesse capítulo, as interferências do treinamento no processo de elaboração e desenvolvimento de um conteúdo-tema para o espetáculo, os desdobramentos para o processo de criação de cenas, sua influência nas escolhas de encenação e processo de composição dramática, a ampliação e redefinição das ações do treinamento durante a pesquisa de campo, e as principais contribuições da investigação corporal para a estrutura do espetáculo final.

Por último, quero ressaltar alguns aspectos importantes que delineiam o caráter desta dissertação. Nesse projeto, tornei-me artista-pesquisadora do processo de criação de um espetáculo ao mesmo tempo em que passei a exercer o papel de crítica no momento da descrição e reflexão teórica sobre o mesmo. Estou ciente de que esta condição define um ponto de vista para a análise deste trabalho, que se realiza a partir da experiência vivida e que permite relatar desde dentro as etapas do processo, os meandros e impulsos que guiaram a construção artística.

Nessa perspectiva, utilizei como suportes para a crítica do processo artístico, não somente a minha memória, mas os depoimentos de Jorge Peloso, meu parceiro de trabalho, bem como o material coletado por diversas formas de registro — escrito, fotográfico e audiovisual —, para construir a narrativa desse processo de criação.

Ao longo desse percurso, fui percebendo que o ato de descrever já pressupõe uma reflexão, pois exige seleção de materiais, organização dos fatos para construção de uma narrativa, revisão das lembranças dos acontecimentos e dos registros efetuados, comparações e contextualizações à luz dos estudos teóricos realizados. Tudo isso interferiu na descrição aqui apresentada. Por essa razão, quero enfatizar que a fidelidade dessa narrativa ao processo vivenciado não está na seqüência cronológica dos fatos, na quantidade de detalhes e minúcias ou no modo exato como os eventos são contados, mas naquilo que é realmente essencial à experiência como artista-pesquisadora. Os conceitos, técnicas e metodologias aqui apresentados não são novos e constam em inúmeras pesquisas acadêmicas. Visei, com este trabalho, acrescentar e contribuir para a reflexão sobre o ator contemporâneo e os processos de criação coletivos, desvelando particularidades que estão presentes dentro de uma investigação prática artística.

CAPÍTULO 1 — O TREINAMENTO CORPORAL DO ATOR

1.1 O início da pesquisa

É natural alguém começar repetindo algo que não possui, que nem pertence à sua própria história nem surge de sua própria pesquisa. Esta repetição é um ponto de partida para o ator fazer sua própria viagem.

(Eugenio Barba)

O início desta pesquisa deu-se em julho de 2007, quando convidei o Jorge Peloso, ator e diretor, formado em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UNESP, para praticarmos um treinamento com base na metodologia de trabalho do Lume Teatro.

Em maio daquele mesmo ano, eu havia feito um workshop de cinco dias com Carlos Simioni, fundador e ator do Lume, intitulado “Voz e Ação Vocal”. Nesse workshop, tomei contato direto com a metodologia do grupo, sobre a qual eu já tinha algumas referências teóricas, o que me permitiu vivenciar uma seqüência de exercícios específicos com o objetivo de construir o percurso muscular para a ação vocal. Eu esperava, portanto, que esse percurso pudesse abrir espaços internos no corpo, para a voz poder projetar-se para dentro e fora dele.

Para Simioni, voz também é corpo, ou seja, ela é uma extensão deste que se apóia na respiração, na musculatura e no sistema ósseo. Por isso, seu workshop visava, primeiramente, estabelecer a estrutura corporal necessária para potencializar a voz enquanto meio de expressão do ator. Na pesquisa com o Jorge, a construção dessa estrutura corporal foi nosso ponto de partida, deixando-se de lado, a princípio, o trabalho com a voz.

A seqüência de exercícios experimentada apoiou-se em duas frentes de trabalho: o treinamento energético e o treinamento técnico, que serão melhor abordados na Seção 1.2.5, que trata sobre os conceitos envolvidos nesta prática.

Nessa seqüência, pude experimentar alguns dos conceitos principais do treinamento do ator proposto pelo Lume, tais como tridimensionalidade, equilíbrio precário, enraizamento, elementos plásticos do corpo, dinamização da energia através do movimento, impulsos, vibração, memória muscular. Esses elementos, que até então constituíam um vocabulário novo para mim, estão ligados,

diretamente, ao trabalho prático do ator. Por isso, postulamos, nesta pesquisa, a necessidade da prática preceder a teoria, pois tais conceitos precisam ser vivenciados primeiramente pelo corpo para depois serem compreendidos e sistematizados intelectualmente.

Cada elemento técnico visa a que o ator tenha o domínio de algum aspecto do seu corpo para utilizá-lo de diferentes formas e para construir diversificadas qualidades de energia. Os exercícios de tridimensionalidade objetivam a projeção das partes do corpo para direções distintas no espaço. O equilíbrio precário trabalha com o deslocamento do eixo do corpo para uma situação de desequilíbrio, fazendo o ator encontrar novas maneiras de utilizar seus apoios e musculatura para não cair no chão. Os elementos plásticos permitem explorar as articulações e o enraizamento amplia a base do corpo: pés, pernas e bacia.

Não será meu objetivo deter-me sobre as questões conceituais de cada exercício, visto que estes foram largamente explanados na dissertação de Renato Ferracini (2003) e na tese de Luís Otávio Burnier (1994). Assim sendo, descreverei aqui a maneira como esses exercícios foram realizados, bem como os detalhes pertinentes a essa experiência, na medida em que tais detalhes sejam necessários para elucidar os aspectos mais importantes do percurso vivenciado. Portanto, a reflexão que será feita nesta dissertação apóia nesses conceitos e tem, por objetivo, orientar uma pesquisa de ordem prática, confrontando-a, ao mesmo tempo, com a teoria.

Paralelamente ao workshop realizado e o início do treinamento, cursei Mímica e Teatro Físico no Estúdio Luis Louis¹ ao longo de 2007, onde conheci os elementos técnicos da pantomima, da mímica moderna de Etienne Decroux e de pesquisas de mímica contemporânea ou teatro físico, baseadas no trabalho de Jacques Lecoq, Desmond Jones, Yves Lebreton, entre outros. Assim sendo, essas referências, somadas aos elementos vindos do Lume, constituíram o estofa para a realização do treinamento e a consolidação deste enquanto pesquisa acadêmica.

¹ O Estúdio Luis Louis é um centro de pesquisa em Mímica localizado em São Paulo, no qual o artista que dá nome ao estúdio ministra cursos e desenvolve os projetos artísticos de sua companhia, o Laboratório de Pesquisa e Criação. Luís Louis estudou na Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre, na Ecole de Mime Corporel Dramatique, no Royal National Theatre e na The School of the Science of Acting, além de ter dirigido e atuado em vários teatros da Europa.

O início do treinamento apoiou-se na seguinte seqüência de exercícios adaptada a partir daquela experimentada no workshop com o Simioni:

- Aquecimento individual.
- Espreguiçar o corpo no chão.
- Espreguiçar do tronco e do quadril saindo do chão.
- Espreguiçar o do corpo todo, explorando a tridimensionalidade do corpo pelo espaço.
- Explorar o espaço nos níveis baixo, médio e alto.
- Deslocar-se pelo espaço com movimentos grandes.
- Dinamizar a velocidade desse deslocamento (cada vez mais rápido).
- Sustentar o máximo da dinamização em 20 tempos.
- Parar bruscamente e ampliar a respiração.
- Voltar a movimentar-se lentamente.
- Tornar a deslocar-se no espaço e dinamizar até o máximo em 20 tempos.
- Parar.
- Retornar instantaneamente ao máximo em 10 tempos.
- Parar e retornar ao máximo em 5 tempos.
- Parar e retornar ao máximo em 2 tempos.
- Parar e retornar ao máximo em 1 tempo.
- Parar.
- Escutar, enquanto se está parado, os impulsos gerados no corpo pela dinamização do movimento, mas que estão impedidos de manifestar-se exteriormente.
- Aumentar esses impulsos até o máximo (em velocidade e tamanho do seu percurso no corpo).
- Sustentar o máximo dos impulsos em 20 tempos.
- Parar. Fazer a manutenção dos impulsos lançando o corpo para fora apenas mentalmente, ou seja, na intenção.
- Tornar a movimentar-se lentamente até normalizar a respiração e os batimentos cardíacos.
- Caminhar pelo espaço no seu ritmo natural.

A seqüência aqui descrita está relacionada com o denominado treinamento energético, que será conceituado posteriormente. Realizávamos esses exercícios com o objetivo de construir um estado do corpo-mente mais aguçado, sensível e dilatado. Aos poucos, essa seqüência foi se ampliando, transformando-se e contemplando novas etapas relacionadas ao treinamento técnico.



Figura 1 — Treinamento energético. Foto: Alicia Peres.

Por tratar-se de um trabalho físico, ao mesmo tempo em que psíquico, percebem-se, nessa descrição, termos como impulsos, energia, ritmo, intenção, que dizem respeito tanto ao organismo do ator quanto às qualidades mais impalpáveis, mas que são perceptíveis para quem as realiza e quem as observa no treinamento.

No nosso caso², não houve um observador externo ao longo do período deste trabalho, o que constituiu uma dificuldade no que diz respeito a conseguir uma correta execução dos exercícios e à ausência de uma percepção distanciada do que estava sendo construído desde dentro. Tentamos suprir tal obstáculo com o registro em vídeo, que nos permitiu avaliar posteriormente o trabalho, e com a presença esporádica de pessoas para assistir ao treinamento.

² Daqui em diante, utilizarei diversas vezes a primeira pessoa do plural para me referir ao trabalho realizado por mim e por Jorge.

Demoramos algumas semanas para conseguir fazer esta seqüência de exercícios até o fim. Encontrávamo-nos duas vezes por semana, e, como não tínhamos nenhum preparo anterior, ficávamos exaustos e com dores no corpo. Ao perceber esse déficit de condicionamento físico, acrescentamos, ao início do treinamento, diferentes tipos de abdominais e exercícios isotônicos³ para as pernas, a fim de fortalecer o abdômen para os saltos e movimentos nos diferentes níveis.

As primeiras semanas de treinamento caracterizaram-se pela repetição dos exercícios como forma de nos apropriarmos daqueles elementos que estavam sendo trabalhados. Assim como não tínhamos a propriedade dessa nova maneira de movimentar o corpo no espaço, também não possuíamos clareza dos resultados a que chegaríamos, embora houvésssemos estabelecido contato com algumas referências teóricas sobre a metodologia e os propósitos desse tipo de treinamento. Então, nasceram algumas das inquietações e dúvidas presentes nesta pesquisa: Para que realizar esse treinamento? O que estávamos buscando com ele? Por que a necessidade de partir da investigação corporal para se fazer teatro?

Quando percebi que o treinamento por si só não me daria essas respostas, decidi ampliar a pesquisa com o intuito de contemplar o processo de criação de um espetáculo, que partiria dessa investigação corporal para potencializar o ator como criador das ações físicas e vocais, da dramaturgia e da linguagem do mesmo. Interessava-me saber: Como criar a partir do corpo? Essa linha de investigação corporal define uma linguagem, uma encenação e uma dramaturgia específicas ou ela serve de base para qualquer linguagem e encenação?

Refletimos bastante nesse período a respeito da escolha que estávamos fazendo ao partirmos do treinamento corporal. Sabíamos que ele não garantiria um bom trabalho em cena necessariamente, mas tínhamos a necessidade de experimentá-lo e desenvolvê-lo por motivações pessoais e coletivas. Particularmente, eu sentia a necessidade de desenvolver um trabalho em que o ator não se comportasse da mesma maneira em que ele se comporta na vida real. Queria experimentar o “extracotidiano”, citado por Eugenio Barba.

Sobretudo, o que mais me instigava era a experiência que eu trazia da minha

³ Exercícios isotônicos produzem contrações musculares para movimentar o corpo, ao contrário dos exercícios isométricos, que provocam contrações que aumentam a tensão muscular, mas não proporcionam o movimento.

vivência anterior na Cia. Pombas Urbanas⁴. Eu já havia descoberto que, em meu próprio corpo, havia recantos esquecidos e/ou escondidos que nunca eram tocados no cotidiano, mas que já havia acessado em experiências muito intensas da vida ou em um treinamento corporal. Queria investigar essas potencialidades expressivas em mim que não se revelam tão facilmente, para então compartilhá-las com outras pessoas. No caso, a primeira “outra pessoa” que compartilhou comigo esses recantos foi o Jorge.

No entanto, seria necessário testar o material expressivo gerado pelo treinamento no fazer teatral, para poder avaliar de que forma ele contribuiria para a atuação e a construção da cena. Interessava-me saber se esse treinamento potencializaria nossa criação, a pesquisa da linguagem e da dramaturgia, ou se ele simplesmente deixaria nossos corpos mais ágeis e flexíveis, sem influenciar diretamente no trabalho criativo. Dessa maneira, queríamos saber: Teria esse treinamento corporal objetivos unicamente físicos? Seria ele capaz de gerar uma integração entre corpo, mente e emoção? Minha hipótese era que sim, dado que todos os grandes pensadores teatrais buscaram essa mesma integração em suas pesquisas da arte do ator. A pergunta que se configurava então era: Como fazê-lo?

Para o processo de criação não existem receitas. Por mais que eu pudesse partir de uma metodologia já existente, investigada, comprovada, teria que percorrer o caminho particular desse processo, inserido em um determinado contexto, com pessoas que carregam diferentes histórias, experiências e interesses. Todas essas experiências, aliás, influenciariam o modo de realizar esse percurso. Não estávamos partindo do zero, mas do legado deixado por inúmeros artistas e pesquisadores da arte teatral, conforme veremos a seguir.

⁴ Participei da Cia. Pombas Urbanas, atualmente consolidada como Instituto, de 1999 a 2003, como atriz e arte-educadora. A característica principal de sua prática artística é a investigação corporal do ator, aliada à pesquisa cênica, a projetos pedagógicos e um trabalho sócio-cultural na periferia de São Paulo.

1.2 Conceitos importantes

Para melhor compreender as características da investigação corporal que empreendemos, faz-se necessário esclarecer alguns conceitos que estão intimamente ligados a ela. São referenciais teóricos que sustentam uma linha de pesquisa prática e que, ao mesmo tempo, são alimentados por essa mesma prática.

1.2.1 *Pré-expressividade*

O ponto de partida para esta pesquisa foi pensá-la como o processo de criação de um espetáculo que tivesse como eixo a investigação corporal do ator. A metodologia escolhida para essa investigação foi os treinamentos técnico e energético elaborados e sistematizados pelo Lume Teatro, no qual se encontram alguns dos princípios pré-expressivos postulados pela Antropologia Teatral de Eugenio Barba, princípios estes que se preocupam com:

[...] o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral (BARBA, 1995, p. 188).

Segundo Barba (ibidem, p. 188), o trabalho do ator é constituído de distintos níveis de organização. A pré-expressividade é o nível no qual ele se esforça para gerar presença, energia, aquilo que o faz tornar-se vivo ao espectador antes mesmo que ele emita uma palavra ou faça algum gesto.

Barba observou que na arte do ator de diversas culturas que possuíam técnicas teatrais codificadas, havia princípios semelhantes que guiavam o ator na construção desse estado cênico, ou seja, um estado de atenção e de concentração para poder agir, uma vida pronta para ser transformada em ações e reações precisas. Esses princípios recorrentes em diversas culturas e tradições constituem a pré-expressividade.

Para a Antropologia Teatral, as técnicas corporais extracotidianas constituem os meios para o ator gerar esse estado de presença. Por esse motivo, na prática do

Odin Teatret⁵ no início dos anos 60, fez-se necessário um momento distinto do ensaio e da apresentação do espetáculo — o treinamento — que se consolidou como espaço para a investigação atoral no nível pré-expressivo.

O primeiro grande questionamento que se faz ao conceito da pré-expressividade é se realmente existe um momento anterior à expressão no trabalho do ator. Este, enquanto ser vivente, sempre estará expressando alguma coisa, dado que, permanentemente e até independentemente da sua vontade, respira, pensa, sente e executa movimentos, por vezes microscópicos, que exprimem estados de alma e sensações. Barba argumenta que a pré-expressividade é um nível operativo que não está separado da expressão, mas, sim, que constitui uma práxis para fortalecer o *bios* do ator.

Dessa forma, não quer dizer que o ator, durante um treinamento corporal, não esteja expressando alguma coisa; como o foco de sua atividade não é manifestar algo previamente definido, um conteúdo específico ou um tema escolhido, difere-se, pois, do ensaio de um espetáculo. Segundo Barba, o ator pode trabalhar sobre suas ações antes que o processo tenha terminado, sem, portanto, pensar previamente nos significados que deseja transmitir ao espectador.

Para ilustrar e tornar melhor compreensível essa distinção entre treinamento e ensaio, entre pré-expressividade e expressividade, tentarei usar um exemplo — o estudo técnico e prático realizado por um instrumentista. Há alguns anos atrás, quando estudava violão, eu tinha que fazer uma série de exercícios técnicos, como escalas e arpejos, para ganhar flexibilidade e agilidade nos dedos e para treinar a posição eficiente dos mesmos.

Freqüentemente, meu professor solicitava que eu tocasse os denominados “estudos” em lá maior, fá menor, etc., que tinham objetivos específicos para o processo de aprendizagem da gramática musical. Chamava-me a atenção o fato de que aqueles estudos, muitas vezes, eram verdadeiras músicas, que poderiam ser tocadas para alguém ouvir como se fossem uma composição de algum artista. É inegável a expressividade daqueles estudos. No entanto, eles não foram construídos com o intuito de se tornarem uma bela melodia apenas, eles visavam explorar ao máximo as potencialidades do instrumento e a habilidade do instrumentista.

⁵ Grupo fundado e dirigido por Eugenio Barba.

Penso que o treinamento do ator tem este mesmo objetivo — investigar, explorar, esmiuçar, destrinchar, pesquisar ao máximo as potencialidades expressivas do ator. Esse estudo, realizado antes da cena e do ensaio para um espetáculo, foi chamado por Eugenio Barba de pré-expressividade, pois seu foco está no trabalho do ator sobre si mesmo, nas possibilidades de ampliar sua presença. Conforme afirmou Ruffini (apud BARBA, 1995, p. 64), “o nível pré-expressivo pode ser definido como aquele no qual o ator constrói e dirige sua presença no palco, independente e antes das metas finais e resultados expressivos”. Ainda sobre o nível pré-expressivo, Barba (1995, p. 188) afirma:

Esse substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado.

Esse estudo não necessariamente precisa ser feito em um momento anterior, desvinculado do ensaio e da apresentação do espetáculo. Com certeza, ele acompanha as várias etapas do processo de criação e produção de um trabalho artístico. Contudo, para garantir que essa investigação das possibilidades expressivas do ator fosse realizada (porque, em muitos casos, ela é mínima ou completamente ignorada), optei, nesta pesquisa, por tê-la como ponto de partida. O treinamento realizado constituiu-se como um momento pré-cena, pré-ensaio, pré-espetáculo.

Renato Ferracini⁶ esclarece esse conceito da pré-expressividade de maneira semelhante:

O que o Eugenio Barba fala dentro do conceito de pré-expressividade é uma pré-expressividade do momento da cena. É uma expressividade específica, não é uma expressividade do corpo, não é que um corpo é pré-expressivo. Ele está falando muito de uma questão cênica, do momento cênico. Existe antes do momento cênico ou da expressão da cena e não do corpo, uma pré-expressividade, ou seja, uma preparação para essa expressividade artística.

E ainda acrescenta em uma de suas obras:

⁶ Esclarecimentos a mim concedidos por Ferracini, durante entrevista realizada em 2009.

[...] o trabalho pré-expressivo para o ator não deixa de ser expressivo, mas é uma expressividade ainda para si mesmo e não na relação com o outro. Seja no trabalho do treinamento energético, seja no treinamento técnico, seja no trabalho de codificação de ações, o corpo sempre está expressando, ou seja, criando pressões, “espremendo”, expandindo e transbordando seu corpo cotidiano. Mas esse momento ainda não é expressivo, no sentido do Estado Cênico (FERRACINI, 2006, p. 154).

A pré-expressividade, vista por esse ângulo, é um trabalho de preparação do ator para a cena que, de acordo com Ferracini, não necessariamente acontece somente dentro de um treinamento “clássico” em uma sala de trabalho em um momento específico. Para ele, essa preparação pode acontecer em qualquer momento, inclusive durante os ensaios e apresentações do espetáculo. Esses desdobramentos da preparação ou treinamento do ator serão abordados posteriormente no Capítulo 3, que abordará a ampliação da noção de treinamento.

Nesta pesquisa, a primeira etapa do processo de investigação foi baseada nesse treinamento “clássico” a que se refere Ferracini, na qual foram utilizados os princípios pré-expressivos para gerar vida, presença e organicidade, bem como as técnicas extracotidianas para construir um corpo dilatado.

1.2.2 Corpo dilatado e técnicas extracotidianas

Uma das coisas que mais me atraía no treinamento do Lume era a possibilidade de manipular o corpo de uma maneira completamente inabitual, extracotidiana, explorando qualidades de movimento e de expressão que, geralmente, não são acessadas no dia-a-dia da vida comum. Percebia, no trabalho dos atores de grupos que seguiam essa linha de pesquisa, que seus corpos adquiriam uma nova qualidade, mais viva, mais inteira, mais “iluminada”, tendo, assim, um maior domínio de suas partes e sabendo expressar muito mais com seus corpos do que comumente podemos imaginar.

Ao começar a realizar um treinamento físico, uma das primeiras coisas que percebi foi essa mudança no meu próprio corpo. Após alguns exercícios, ele ficava mais aberto e disponível e eu tinha maior consciência de cada uma de suas partes e de suas relações, conseguindo perceber melhor seu pulsar, sua temperatura. Esse novo estado psicofísico foi denominado por diversos pesquisadores como “corpo dilatado”.

Para Eugenio Barba (1995), esse corpo dilatado é um corpo quente, quase incandescente, pois suas partículas foram excitadas, produzindo maior energia, e sofreram um incremento de movimento, atritando-se, pois, com mais força em um espaço que pode ser amplo ou reduzido.

Essa dilatação pode ser produzida de diversas maneiras. Para a Antropologia Teatral, há princípios técnicos que são recorrentes em diversas culturas e que são meios para o ator dilatar sua presença. Esses princípios podem ser organizados em três linhas principais: alteração do equilíbrio cotidiano, dinâmica física de oposições e uso de uma incoerência coerente no uso do corpo para executar ações.

De acordo com a definição de um dicionário, “dilatar” apresenta as seguintes acepções: “1. Aumentar as dimensões ou o volume de; 2. Estender, alargar, ampliar, amplificar; 3. Distender” (FERREIRA, 1975). Se o objetivo dos princípios técnicos é aumentar, ampliar, distender, crescer o corpo do ator, então como fazê-lo? Aqui não se trata de distender o seu tamanho, mas trabalhar sobre músculos e articulações, dinamizar energias, ampliar a respiração, a fim de que a tensão interior e o fluxo dos impulsos sejam maiores do que aquilo que o ator exterioriza em suas ações: “Não se trabalha no corpo ou na voz, trabalha-se na energia” (BARBA, 1995, p. 55).

Essa dilatação corpórea do ator também diz respeito à mente, se pensarmos como Barba (ibidem, p. 138) que a forma de se mover no espaço é a manifestação de uma forma de pensar:

A dilatação não pertence ao físico, senão ao corpo-mente. O pensamento atravessa a matéria em forma tangível; não deve manifestar-se somente no corpo em ação, senão que deve também atravessar o óbvio, a inércia, aquilo que surge automaticamente diante de nós quando imaginamos, refletimos, trabalhamos.

Para gerar esse estado dilatado do corpo-mente do ator, é necessário o uso de técnicas extracotidianas que, por meio de procedimentos físicos, invertem a lógica das ações da vida comum, a fim de construir um corpo ampliado, vivo e decidido. Segundo Barba, em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator modela-se conforme princípios diferentes daqueles da vida cotidiana, o que se justifica se pensarmos que do termo “arte” deriva a palavra “artificial”, em oposição à “natural”. Assim, se o ator constrói uma vida artificial no espetáculo, mas crível e verdadeira, utilizará elementos da vida cotidiana

e do contexto da realidade em que está inserido, mas de uma forma diferente, que, muitas vezes, não é reconhecível imediatamente.

A diferença fundamental entre esses dois planos — cotidiano e extracotidiano — está na relação entre a energia utilizada e o resultado obtido. Para Barba, as ações cotidianas caracterizam-se pelo princípio do menor esforço, ou seja, conseguir o máximo rendimento com o mínimo de energia. A lógica do extracotidiano baseia-se no oposto — no excesso de energia para o mínimo resultado.

Considero esse excesso não como um desperdício, mas como a construção de uma diferença de potencial que pode dar mais qualidade às ações de um ator. Esse processo ocorre tal qual uma queda d'água — quanto maior sua altura e, por conseguinte, a diferença de potencial, mais belo será o espetáculo aos olhos de quem vê.

O aparente desperdício também se justifica ao considerar o espetáculo teatral como uma síntese de conteúdos, ações, percepções, idéias e emoções. Para sintetizar, é necessário, primeiramente, alargar o leque de possibilidades. Da mesma maneira, para criar uma ação síntese, aglutinadora de pensamentos, sensações, vida e força, é preciso gerar muito mais energia do que aparentemente ela precisaria, para, posteriormente, condensá-la em uma ação precisa e significativa.

Ao dirigirmo-nos ao estudo de Stanislavski (2002, p. 137) sobre a arte do ator, por exemplo, encontraremos a mesma necessidade de um reaprender as ações cotidianas, modificando sua lógica: “O ator, como a criancinha, tem de aprender tudo desde o começo, a olhar, a andar, a falar etc. Nós todos sabemos fazer essas coisas na vida cotidiana. Mas, infelizmente, em nossa grande maioria, fazemo-las mal”.

Apesar da investigação de Stanislavski não estar apoiada em técnicas extracotidianas codificadas, ele também desenvolveu com seus atores o estudo dos músculos e tensões, o centro de gravidade e sua relação com o equilíbrio e as articulações do corpo, com o intuito de construir uma *segunda natureza* no ator, capaz de gerar uma *artificialidade natural* colocada em cena.

No entanto, é necessário ter em mente que o comportamento extracotidiano construído por meio da técnica habita o mesmo corpo cotidiano em que ele, o ator, vive como ser histórico inserido em uma cultura específica. Para Ferracini (2006, p. 85), não é possível eliminar esse comportamento cotidiano, idealizando chegar a um

estado “puro”, no qual o ator estaria despido de todas suas máscaras sociais e culturais, pronto para utilizar esse suposto nível de “essência” de sua pessoa:

Proponho, portanto, não pensar em eliminar esse comportamento cotidiano, mas lutar e trabalhar muito contra a automatização, engessamento e acomodação desse corpo, mas para realizar um mergulho nesses mesmos estratos sociais, históricos, culturais e econômicos que o definem, para, dessa forma, potencializá-lo e transbordá-lo em comportamentos-em-arte. 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 sociocultural e econômico.

Nessa perspectiva apresentada por Ferracini, o corpo cotidiano já possui uma certa potência artística, um campo de intensidades que pode ser trabalhado para gerar o que ele nomeia como “corpo-em-arte”. Este corpo-em-arte pode ser construído por meio de técnicas extracotidianas com o objetivo de inverter a lógica das ações na vida comum e de desautomatizar e desacomodar a inércia do corpo cotidiano, mas este último será sempre o campo de trabalho do ator. O que Ferracini enfatiza é que não podemos tratar comportamento cotidiano e extracotidiano como duas pontas de uma suposta oposição, pois, na verdade, são dois processos completamente imbricados, que se atravessam e se alimentam mutuamente.

1.2.3 Energia, presença e organicidade

De todos os conceitos envolvidos nesta pesquisa, estes três — energia, presença e organicidade — são os de mais difícil definição, por tratarem de elementos impalpáveis e invisíveis do trabalho do ator. Pelo fato de essas palavras aparecerem constantemente ao longo desta dissertação e serem objetivos norteadores da metodologia escolhida, considereei pertinente esclarecer o que estes termos querem significar nesse contexto específico.

Segundo Burnier (2001, p. 49-50), a palavra “energia” vem do grego *energon*, que significa “em trabalho” (*en* = entrar, dentro; *ergon*, *ergein* = trabalho), não devendo ser confundida, no entanto, com conceitos como força e vigor, pois “energia” pode ser algo delicado e sutil. O trabalho pressupõe uma resistência que, ao ser transposta, gera energia.

Essa definição se aproxima, até certo ponto, da definição elaborada pela ciência. Para a física, por exemplo, energia é a *capacidade* de realizar trabalho. Conforme Nunes (1998), apesar de os cientistas não definirem diretamente o que é energia, a não ser que a considerem dentro de um sistema específico, uma maneira de ela ser entendida é considerá-la como algo que se troca e se transforma ao mesmo tempo em que se conserva.

Essas definições se aplicam, em certa medida, ao trabalho do ator, sobretudo se pensarmos que ele obedece, em larga extensão, às leis da física, além de ser um ser vivo capaz de entrar em trabalho. Para Eugenio Barba, a energia do ator é uma qualidade claramente identificável: é sua potência nervosa e muscular, que está presente, na realidade, em qualquer corpo vivo. Para ele, o ator pode manipular sua energia por meio de bases técnicas oriundas de várias tradições do teatro e da dança que utilizam resistências musculares, oposições corporais, entre outros procedimentos que visam destruir as posições inertes do corpo do ator.

Como se pode observar, inércia e resistência são dois elementos que estão intimamente ligados à noção de energia. Burnier (2001) afirma que uma outra maneira de se referir à energia é defini-la como fluxo que encontra resistências para vencê-las, ou como vibração que se propaga pelo espaço. Dessa forma, energia estaria ligada à capacidade de gerar trabalho, de transpor resistências e romper com a inércia.

O fato é que, por mais difícil que seja sua definição, sua realidade é inegável, seja na nossa vida diária, enquanto seres vivos, seja no teatro, como atores.

[...] a compreensão do conceito de energia não vem do conhecimento de sua definição, mas sim da percepção de sua presença em todos os processos de transformação que ocorrem em nosso organismo, no ambiente terrestre ou no espaço sideral. No mundo macroscópico, das galáxias, estrelas e dos sistemas planetários, ou no microscópico, das células, moléculas, dos átomos ou das partículas subatômicas (SIGNORELI, 2003).

Portanto, nesta pesquisa, não tomo por base a *definição* de energia para poder descrever como ela foi trabalhada e para refletir sobre sua importância. Parto do princípio de que ela é uma realidade no trabalho do ator, perceptível por este e por quem o vê, constituindo-se como algo possível de ser manipulado, controlado, desperdiçado, construído no trabalho por meio do enfrentamento de resistências e rupturas de sua inércia.

É válido ressaltar que, em se tratando de uma pesquisa que tem, como ponto de partida, a investigação corporal, o termo “energia” diz respeito a algo gerado no trabalho físico por meio de procedimentos concretos, como, por exemplo, as relações entre peso e gravidade. Energia aqui não é tida como algo místico ou puramente intelectual, mas alguma coisa gerada no corpo pela ação, que envolve as dimensões física, vocal, psíquica e emocional. Ela pode estar associada tanto à força e vigor como à delicadeza e sutileza. Segundo Barba (1995, p. 81):

[...] o conceito de energia pode ser associado ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço.

Diretamente ligada à energia está a noção de presença. Em realidade, essas duas palavras são, freqüentemente, empregadas para descrever uma mesma qualidade no ator. Barba (ibidem, p. 74) afirma que toda tradição teatral tem uma maneira de dizer se o ator funciona ou não como tal para o espectador. No Ocidente, o nome para este “funcionamento” é, comumente, descrito como *energia*, *vida* ou simplesmente, a *presença* do ator.

Considero que a diferença entre os dois termos está no fato de que presença é, freqüentemente, mais associada ao momento do espetáculo teatral, à apresentação ou *presentificação* do ator ao público. Estar presente é um ato que solicita, na maioria dos casos, um olhar de fora que o reconheça.

A definição mais elementar de “presença”, segundo o dicionário, é “1. O estar uma pessoa em lugar determinado” (FERREIRA, 1975). Um outro significado se refere à “6. Aspecto físico, aparência, compleição” (idem, ibidem). Segundo esses dados, “presença” pode ser considerada como algo relacionado à capacidade de agir e, ligada ao verbo estar (“estar presente”), remete tanto ao corpo quanto à consciência.

Entretanto, no teatro, presença não quer dizer ao “estar” da vida cotidiana, pois, teatro é convenção e isso já determina um outro tipo de presença, um outro modo de estar em um lugar determinado. Além disso, estar presente frente ao espectador, doando algo de si mesmo em forma de trabalho artístico, também pressupõe uma presença diferenciada da cotidiana. Muitos diretores e atores se referem à presença como algo que pode ser gerado, construído e trabalhado, o que significa que, para o teatro, não é apenas algo que está *a priori*.

Para Patrice Pavis (2001, p. 305), “ter presença” significa saber cativar a atenção do público e impor-se. Para a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria um bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. Penso, no entanto, que a noção de presença não se restringe ao objetivo de cativar ou impor-se ao público, mas amplia-se ao considerarmos a complexidade do fenômeno da performance do ator em cena.

Admitindo o fato de que o ator tem uma maneira distinta de estar presente e de que essa presença não é simplesmente algo que está, que se encontra na nossa frente, então como poderíamos caracterizá-la? Barba (1995) chama-a de contínua mutação e crescimento que acontece diante de nossos olhos, para os quais o fluxo de energia que caracteriza o comportamento cotidiano foi redirecionado. Segundo ele (ibidem, p. 54), “as tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes, vêm à tona no ator, tornam-se visíveis inesperadamente”.

Ferracini (2006) localiza a presença do ator como uma zona em que o corpo-em-arte é um estado “entre” todos os elementos que compõem o acontecimento cênico — atores, espectadores, espaço, tempo, sons, objetos, etc. Esse estado “entre”, em que o corpo-em-arte mergulha em uma zona de relações e forças, é por ele chamado de “virtualização”, o que significaria uma passagem do atual ao virtual em elevação de potência considerável. É nesse sentido que a presença do ator, para Ferracini, estaria ligada à capacidade de este conduzir, no campo poético do acontecimento cênico, a si próprio, os outros atores e o espectador.

A presença, desta forma, não estaria ligada aos aspectos físicos do corpo-em-arte do ator ou ao caráter formal e técnico de seu trabalho, mas à capacidade de ele transformar esses aspectos em elementos invisíveis ou não-presentes, a fim de mergulhar junto com o espectador em um campo virtual de jogo e forças em relação.

Tentarei utilizar um exemplo que, para mim, ilustra essa concepção de presença como algo virtual ou invisível que o ator constrói por meio de sua técnica e seu corpo-mente integrados na relação com todos os elementos do acontecimento cênico. Em diversos momentos da pesquisa prática de criação de um espetáculo, eu e Jorge levantávamos muitos materiais em campo, freqüentávamos reuniões nas comunidades pesquisadas, tomávamos contato com livros, filmes que enriqueciam nossa proposta temática, mas, muitas vezes, percebíamos que tudo isso não teria uma utilidade direta ou uma presença efetiva nas improvisações e construção das

cenar. Eu perguntava ao Jorge se tudo aquilo era realmente necessário, e ele me respondia: “Vai estar lá no resultado final! No espetáculo, de alguma maneira, isso vai estar presente, mesmo que não aparentemente, mas vai ser o estofado, as camadas que sustentam o espetáculo”.

Admitindo que presença, tal como postulada por Barba e Ferracini, é contínua mutação, é tornar-se invisível, é entrar nesta zona de intensidades e relações com todos os elementos do acontecimento cênico, percebi que a afirmação intuitiva do meu parceiro de trabalho estava correta. A presença do ator não será só o que iremos construir formalmente, isto é, a presença não diz respeito apenas às imagens, aos sons e às ações físicas e vocais que os espectadores verão e ouvirão no espetáculo, mas ela será uma construção a partir de tudo aquilo que não será visto e ouvido. Toda a pesquisa temática, o treinamento do ator, as técnicas extracotidianas, o contato com pessoas e espaços na pesquisa de campo, todos estes elementos estarão lá, invisíveis, mas presentes no acontecimento cênico, porque todo este trabalho é que constrói a capacidade do ator lançar-se a si e aos outros neste campo de intensidades, neste jogo virtual e poético no qual se entrelaçam forças e relações de diversas ordens.

Indagações parecidas podem ser feitas a partir do significado do termo “organicidade”. Na linguagem corrente, essa palavra está relacionada a algo inerente ao organismo e aos seres organizados. Burnier (2001, p. 53) faz as seguintes reflexões a partir da definição mais elementar deste termo:

A palavra *organicidade* vem de *órgão*, relaciona-se com o que é *orgânico* (de *organicus*), que diz respeito aos órgãos e aos seres organizados. A organicidade é algo que pede um nível de organização interna de nosso corpo, na relação interórgãos, ou na das células e intercélulas. [...] Ou seja, para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações.

Dessa citação, podem ser extraídas duas características referentes à noção de organicidade: que ela é algo ligado ao organismo e aos órgãos, portanto relacionada com o corpo e associada à organização, e no caso da arte do ator, ela se refere à organização de suas ações físicas e vocais.

Burnier faz uma distinção entre dois planos de organicidade. Um plano em que temos a impressão de organicidade proveniente de uma naturalidade artificial, consequência de um *fluir* coerente da linha de força de uma ação física ou uma sequência de ações físicas. Nesse caso, organicidade estaria ligada à ilusão ou

aparência de naturalidade na encenação teatral, apesar de esta última ser algo artificial.

Um segundo plano diz respeito à organicidade como um *fluxo* de vida interior que engendra e alimenta uma ação. Esse plano foi largamente investigado por Grotowski, que entendia por orgânico a capacidade para encontrar e dinamizar uma corrente quase biológica de impulsos que pudesse dirigir a ação do corpo.

Para Grotowski (apud RICHARDS, 2001, p. 94, tradução nossa), esta corrente de impulsos vem do “interno” e vai para o cumprimento de uma ação precisa. “E agora, o que é impulso? ‘Em / pulso’ — empurrar do interior. Impulsos precedem ações físicas, sempre. O impulso: isto é como se a ação física, ainda quase invisível, já tivesse nascido no corpo. Isto é o impulso”.

O primeiro diretor do século XX a escrever sobre a organicidade em cena foi Stanislavski. Para ele, o termo queria dizer que o ator deveria construir a vida de um personagem em acordo com as leis naturais. Assim, as ações físicas realizadas pelo ator deveriam recriar o contexto das relações da vida comum. Em *A preparação do ator*, Stanislavski fala de uma fé orgânica proveniente da verdade física das ações realizadas. Para Stanislavski, organicidade está relacionada com verdade cênica, possível de ser atingida pela linha de ações físicas construída pelo ator com base nas leis naturais da vida comum e da crença na realidade de suas sensações. Para ele, não é possível separar a realidade da crença e a crença da realidade.

Grotowski redefine esta organicidade, não mais apoiada nas leis naturais da vida normal, nas circunstâncias do dia-a-dia, mas, sim, no potencial do corpo humano em reencontrar uma corrente de impulsos, um fluxo de vida. Ele não fala em recriar organicidade, mas em reencontrá-la como uma reação primária e primitiva não filtrada pela razão, proveniente do corpo-memória. “Na versão de Grotowski, o trabalho nas ações físicas é apenas a porta para entrar na corrente viva de impulsos, e não uma simples reconstrução da vida diária” (RICHARDS, 2001, p. 104, tradução nossa).

Para Forno (2002, p. 39), a busca pela obtenção de ações orgânicas pressupõe a eliminação das ações mecânicas. Para tanto, a organicidade na ação se constitui pela concomitância e inter-relação entre pensamento e movimento, reconstituindo um processo que, ao longo da vida, é suplantado pelo hábito e pela mecanicidade.

Essa oposição entre organicidade e mecanicidade aparece na prática de diversos grupos que buscam o descondicionamento do automatismo como meio para a realização consciente das ações do ator. Essa ação consciente e orgânica requer um diálogo constante entre corpo, mente, emoções e sensações, um estado de atenção que não permite que o corpo caia em seu automatismo habitual, mantendo-se a mente receptiva aos seus impulsos e ao mesmo tempo ativa para estimulá-lo a ir sempre mais.

Ferracini (2006, p. 105, grifo nosso) redefine a noção de organicidade no trabalho do ator. Ele não a localiza exclusivamente no comportamento natural da vida cotidiana, como defendeu Stanislavski, nem somente na suposta dimensão primária no interior de um corpo, como afirmou Grotowski:

A organicidade, como a vejo em meu 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, natural/artificial coexistentes em um mesmo sistema.

Para ele, organicidade é o agente aglutinador dos vários elementos que compõem o denominado ‘corpo-subjétil’. Esse corpo-subjétil seria o corpo-em-arte, integrado ao comportamento cotidiano, e não a ponta de um dualismo cotidiano x extracotidiano ou natural x artificial. Subjétil significa, segundo Derrida (1998), aquilo que está no espaço entre o sujeito e o objeto, não sendo nenhum dos dois, mas ocupando o espaço “entre”. É nessa perspectiva que Ferracini situa a organicidade — como uma força capaz de unir os vários elementos presentes no acontecimento teatral; caracterizando-a como força, ela se torna um elemento impalpável, que não pode ser quantificado ou localizado em um ponto específico. Assim, desloca a organicidade do interior do corpo do ator como organismo vivo e do comportamento cotidiano natural para redimensioná-la como um elemento “entre”, que habita e redimensiona o fluxo interno-externo e dinamiza o corpo-em-arte:

A arte de ator como criador de seu próprio trabalho, portanto, realiza-se pela relação quer seja: a relação consigo mesmo, com o outro ator (ou atores) e com o público. E quando o ator consegue, em seu trabalho, atingir a harmonia no amálgama dessas três dimensões, no entrelaçar dessas três linhas, no entrecruzar de todas essas relações, ele se torna um ator orgânico por completo, trocando com o público aquilo que de mais belo existe em sua arte! (FERRACINI, 2006, p. 77).

A redefinição de Ferracini parece-me coerente se pensarmos que, de fato, o corpo-em-arte não exclui o corpo com comportamento cotidiano, tornando a localização da organicidade como algo mais complexo do que situá-la apenas no interior do corpo do ator. No entanto, quero enfatizar que, embora organicidade, tal como energia e presença, sejam forças impalpáveis e não-localizáveis em um lugar específico, caracterizando-se muito mais como fluxo e movimento contínuo, é preciso ter-se em mente que tampouco é algo puramente abstrato que não pode ser percebido pelos sentidos.

Considerando-a como força, a organicidade no trabalho do ator é algo que é gerado no corpo e que se expande para além dele nas múltiplas relações enredadas no acontecimento cênico, afetando o público e os próprios corpos dos atores. Se ela não é algo que existe *a priori* no interior de um corpo, devo considerar que, ao menos, existe em estado potencial ou não faria sentido utilizar o termo “organicidade” para designar uma força completamente desvinculada da necessidade de se haver um organismo vivo. Evidentemente, no corpo-em-arte, a organicidade redimensiona-se, dinamiza-se, reconstrói-se para fluir nas relações diversas.

Retornando à origem do termo, vê-se que a palavra “orgânico” deriva do grego *organikós*. Seu sentido original está relacionado com um órgão do corpo, sendo que, posteriormente, generalizou-se para a característica de pertencer ou derivar dos organismos vivos. Filosoficamente, algo é tido como orgânico quando possui uma organização similar na sua complexidade das coisas vivas.

A transposição do termo para o trabalho do ator, como se viu, ganhou novos sentidos dentro de diferentes pesquisas de diretores e artistas teatrais. Nesta pesquisa, estou considerando organicidade como o fluxo de vida que é dinamizado no corpo-mente do ator, capaz de estabelecer relações com os outros atores, com o público e os diversos elementos do espetáculo. Esse fluxo, que poderia também poderia ser denominado força, é algo gerado na complexidade de um sistema de trabalho no qual se busca elaborar o conjunto de ligações e interligações do corpo-em-arte, visando fugir das ações mecânicas e dos clichês para expandir suas fronteiras enquanto corpo inserido em um contexto histórico, cultural, econômico e social.

1.2.4 Corpo-mente separados, corpo-mente integrados

Muitas vezes, neste trabalho, falarei sobre o engajamento da mente e do corpo na ação, noção esta sintetizada pela grafia “corpo-mente”. No entanto, é o caso de se perguntar se eles já não estão naturalmente integrados.

Muitos dos diretores de teatro do século XX insistiram na necessidade de se trabalhar na ponte que une o físico e o mental no processo criativo. Como veremos na Seção 1.3, que trata do treinamento do ator inserido no contexto do século XX, a idéia e a prática do treinamento corporal são frutos do reconhecimento de que a representação mental daquilo que percebemos no mundo não constitui o único caminho para a construção do conhecimento no fazer teatral.

Nunes (1998, p. 18) aponta para a existência de cientistas que estudam o processo de cognição e que reconhecem que o corpo, e não apenas a mente, atua de forma determinante para que haja conhecimento:

Há diretores que postulam novas formas de representação, que ocorreriam até mesmo sem mediação, através de uma “presentação” ou “presentificação”, sustentando a idéia de que a ação direta do corpo na experiência teatral — sem a mediação da mente ou da racionalidade a serviço do modelo de representação tradicional citado acima — desencadeia processos de criação e conhecimento.

Nessa perspectiva, Nunes defende que o corpo desencadeia processos cognitivos, ou seja, pela ação direta do corpo (organismo) na experiência, conhecemos e inventamos o mundo. Ela reconhece que no trabalho de diversos diretores como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Barba há um apelo comum ao calar-se da mente discursiva em razão do corpo e sua própria razão de ser. “O corpo parece ser aquele que pensa e quer, e não algo que deva atuar sob o comando do cérebro ou da mente” (NUNES, 1998, p. 87).

Essa noção de mente discursiva que bloqueia ou aprisiona as forças latentes do corpo é encontrada na descrição de Thomas Richards (2001, p. 5, tradução nossa) sobre o trabalho que desenvolveu com Grotowski na última parte de sua vida:

Nós vivemos em uma época na qual nossas vidas íntimas são dominadas pela mente discursiva. Esta porção da mente divide, separa por áreas, rotula — ela empacota o mundo e o embrulha como “compreendido”. Isto é a máquina em nós que reduz o misterioso objeto que oscila e ondula em simplesmente “uma árvore” [...]. Nós experimentamos mais e mais de modo geral, não mais percebendo “coisas” diretamente, como uma criança, mas antes como signos em um catálogo já familiar para nós. O “desconhecido”, assim reduzido e petrificado, torna-se no “conhecido”. Um filtro é colocado entre o indivíduo e a vida. Tanto é assim que a mente discursiva tem dificuldade em tolerar um processo vivo de desenvolvimento.

Constatada a existência dessa mente discursiva, tentarei melhor defini-la tomando como base uma pesquisa realizada na década de 60 por Roger W. Sperry sobre as funções dos hemisférios cerebrais humanos. Este cientista foi o pioneiro na descoberta de que o cérebro usa dois modos de pensar fundamentalmente distintos — um verbal, analítico e seqüencial, e outro visual, perceptivo e simultâneo. Tomei contato com essa pesquisa por meio do livro *Desenhando com o lado direito do cérebro*, no qual a autora, Betty Edwards, aplica as descobertas de Sperry com seus alunos nas aulas de desenho.

Edwards percebeu que temos uma tendência natural em raciocinar com o lado esquerdo do cérebro (verbal e analítico), porque ele é quem governa a linguagem, predominante no nosso cotidiano. Para obter acesso ao lado direito (visual e perceptivo), era necessário que se apresentasse ao cérebro uma tarefa que seu lado esquerdo recusasse. Dessa forma, ela criou uma série de exercícios propícios para as pessoas realizarem a mudança cognitiva para o lado direito, reencontrando um modo de pensar e ver mais adequado ao desenho.

Segundo Edwards, o hemisfério esquerdo analisa, abstrai, conta, marca o tempo, planeja cada etapa de um processo, verbaliza. O direito compreende metáforas, sonha, cria novas combinações de idéias, usa gestos ao invés de exclusivamente a palavra, desenha imagens daquilo que percebe.

Como essa teoria dos hemisférios pode contribuir para a noção de corporemente integrados aqui abordada?

Muito se tem falado do papel do corpo no processo de aprendizagem e criação do ator. Nunes afirma que a experiência vivida no corpo gera conhecimento. Richards fala de uma mente discursiva que impede as ações de serem realizadas em uma totalidade psicofísica. Essa mente discursiva impediria a liberação de forças potenciais do ator que, ao racionalizar demais, perde a conexão com o resto do corpo, ou censura a si mesmo e gera tensões indevidas.

Richards fala também da necessidade de uma mente passiva, que colabore com o corpo e que reconheça o seu desconhecimento a respeito do mesmo. Fazendo um paralelo com essa concepção, pergunto-me se a busca dos diversos diretores teatrais pela integração entre mente e corpo não tem o mesmo objetivo de Edwards — reencontrar esse modo de pensar, perceber, ver e ouvir em que o lado racional e analítico do cérebro não é mais o governante autoritário da situação.

Pergunto-me também: como o treinamento físico colabora para este calar da mente discursiva e para uma maior integração ao corpo? Que cisão é esta entre corpo e mente?

No cotidiano, enquanto a mente se ocupa de uma série de idéias, preocupações, problemas a resolver, projetos a desenvolver etc., o corpo realiza suas funções orgânicas involuntárias (digestão, respiração, circulação) e voluntárias (sentar, levantar, caminhar) independentemente da mente, porque a maioria dessas ações já foi assimilada e se tornou mecânica.

No teatro, é necessário que o ator esteja consciente de todas as suas ações físicas e vocais, pois elas estão produzindo sentidos e significados ao espectador, não sendo, portanto, aleatórias. O fato de o ator ter que rever e reaprender como fazer suas ações mais básicas exige uma maior participação da mente na ação, tal como quando estamos aprendendo uma nova habilidade, como dirigir um carro.

Acontece que, quando a mente participa da ação física, sua tendência natural é querer ordenar, controlar a ação, dizendo ao corpo como fazê-la. À luz da teoria dos dois hemisférios do cérebro essa atitude da mente é melhor compreendida. Como a modalidade esquerda gosta de governar, mas é limitada quando se trata de um conhecimento de que somente o corpo dispõe e armazena, faz-se necessário o calar da modalidade esquerda, verbal e analítica, ou como chamou Richards, a mente discursiva.

Tal como Betty Edwards, muitos diretores de teatro criaram exercícios para que o lado esquerdo se recusasse a fazer, dando passagem ao direito. Um exemplo disso é o treinamento energético presente nesta pesquisa. Nesse treinamento, movimenta-se o corpo no espaço de uma maneira não habitual, engajando todas as partes em uma velocidade que não é possível à modalidade esquerda ou mente discursiva controlar.

O objetivo final, tal como para Edwards, é atingir um outro modo de ver, pensar, agir, que tem relação com o lado esquerdo do cérebro, mais intuitivo, global, espacial, visual, não-verbal.

Esse novo modo de pensar foi apontado por diversos diretores teatrais como um “pensar-em-ação”. Burnier (2001, p. 88) afirma que o ator deve abandonar sua língua natural em busca de um outro pensar, recuperando uma forma de pensamento mais orgânica que ela possa ter tido quando criança:

Desenvolver, adquirir, embebedar-se, mergulhar, enfim, ser mestre dessa “língua corpórea”, ou dessa técnica que vem a constituir sua “segunda natureza”, como a chama Jacques Copeau, é *pensar-em-movimento*, ou *pensar-em-ação*. No meu entender, um ator só é um ator de fato quando começa a *pensar-em-movimento*. Esse é o ponto de partida que indica o início do domínio de sua arte.

Segundo Maldonado (2005, p. 104), a idéia do corpo pensante é a matriz principal em que se estrutura a filosofia do Teatro Físico. Tomando como base a pesquisa do cientista cognitivo Antônio Damásio, Maldonado afirma que, no teatro físico, o corpo é pensamento e que o ator pensa com ele e não por meio dele:

Sua movimentação é o seu próprio pensamento, sua dramaturgia é o corpo, sua emoção, seus sentimentos e seu raciocínio estão no gesto, no andar, no busto. [...] A relação dentro/fora é integrada e corporificada, constantemente, na interação de seu corpo com o espaço.

De maneira semelhante, Barba (1995, p. 174) reafirma essa mudança no modo de pensar do ator:

Quando o ator começa a comportar-se deste modo, geralmente experimenta uma mudança significativa no modo de perceber e pensar aquilo que faz. Alguns atores dizem que neste momento começam a “chegar imagens” a sua mente. Outros afirmam que quando o trabalho “funciona” desaparece a distância entre a cabeça que ordena e o corpo que executa. Outros acrescentam: “O corpo conduz, a mente o segue”. E outros ainda: É o corpo que pensa, os ombros, os cotovelos, os joelhos, as costas...

Assim, a noção de corpo-mente integrados, nesta pesquisa, tem relação direta com este *pensar-em-ação*, no qual a mente discursiva, ou seja, o lado esquerdo do cérebro, dominante, verbal e analítico, é temporariamente colocada de lado durante o treinamento físico para lograr-se um novo modo de pensar, sentir e agir, buscando a totalidade psicofísica nas ações do ator.

1.2.5 Treinamentos técnico e energético

O ator deve ter vontade suficiente para superar a si mesmo.

(Renato Ferracini)

Como já dito anteriormente, os treinamentos técnico e energético adotados nesta pesquisa são provenientes da metodologia do Lume. Farei aqui uma breve explanação sobre suas características, levando em consideração que elas já foram largamente explanadas na tese de Luis Otávio Burnier, nas dissertações de Renato Ferracini e de Raquel Scotti Hirson, bem como em outros artigos dos integrantes do grupo. Esses treinamentos consistem na parte prática dos conceitos acima expostos; dizem respeito ao *como* fazer e ao *como* concretizar alguns princípios que orientam a arte do ator.

As descrições aqui feitas estão relacionadas com o treinamento do Lume nos primeiros anos de sua pesquisa e com a forma como é transmitido até hoje em seus workshops. No entanto, Ferracini afirmou, durante uma entrevista, que, atualmente, esse treinamento se transformou, abarcando outros momentos da pesquisa — e não apenas aquele anterior aos ensaios e apresentações —, bem como outros espaços que não exclusivamente a sala de trabalho. Essa ampliação do conceito de treinamento será abordada no Capítulo 3.

Darei início pelo *treinamento energético*. Trata-se de um trabalho físico em que o ator se desloca pelo espaço, procurando ocupá-lo com movimentos grandes e aleatórios, realizados de maneira dinâmica e englobando todo o corpo. Segundo Ferracini (2003), o treinamento energético quase não possui regras formais. A única regra primordial é nunca parar. O importante é variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, a dinâmica dos movimentos, mas não parar, pois isso faz com que se quebre o “fio” condutor do trabalho e com que se desperdice toda a energia gerada até aquele momento.

[...] 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, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do Lume, chamamos de energias potenciais do ator (idem, 2006, p. 154).

O energético é um treinamento coletivo que possibilita um primeiro contato do ator com suas energias pessoais dilatadas e extracotidianas. O ator deve buscar substituir o cansaço pela mudança rápida dentro dessas dinâmicas corpóreas diferentes, que não podem ser premeditadas intelectualmente, mas deixadas para que seu próprio corpo se encarregue delas.

Ao tentar não premeditar as ações e deixá-las brotar do corpo, encontramos um paralelo com o objetivo do calar da mente discursiva, apontado por Thomas Richards, e com a migração para o lado direito do cérebro, de Edwards, que é mais intuitivo, perceptivo e global, em oposição ao esquerdo que racionaliza e analisa cada etapa percorrida.

O fato de o treinamento energético trabalhar em um ritmo acelerado faz com que o ator diminua o lapso de tempo entre ação e reação, de maneira quase instintiva. Isso provoca uma ruptura do seu comportamento cotidiano e desestrutura seus parâmetros e referenciais de relações com o mundo, com o espaço ao redor, com os outros, colocando-o, muitas vezes, em um estado limite, de presença total naquilo que realiza e de dilatação de suas energias.

Burnier (2001, p. 27) definiu o treinamento energético da seguinte maneira:

[...] trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. 'Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, "limpar" seu corpo de uma série de energias "parasitas", e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais "fresco" e mais "orgânico que o precedente".

Segundo Burnier (2001, p. 64), o treinamento energético visa a uma *limpeza* de energias primeiras, dinamizando e permitindo o fluir de energias mais profundas que se encontram em estado potencial no indivíduo.

Dessas citações, podem-se levantar alguns conceitos principais que estão relacionados com esse tipo de treinamento. O primeiro deles é o das energias potenciais do ator. A idéia de algo que se encontra em *estado potencial* é uma noção fundamental para esse tipo de trabalho.

Nota-se, também, nas afirmações de Burnier a necessidade de uma *limpeza* de energias para o trabalho do ator, alcançada no treinamento energético pela exaustão física e psíquica e pelo estado de esgotamento decorrente dela. Essa necessidade de uma limpeza, de maneira semelhante ao enunciado por Grotowski, parte do princípio que existam obstáculos no próprio ator que impedem seu

desenvolvimento criativo, que bloqueiam sua totalidade psicofísica na realização de suas ações.

A busca por *energias profundas* é outro pressuposto desse treinamento cujo objetivo precípuo é a ruptura daquilo que, de tão conhecido, tornou-se um vício para o ator; dessa maneira, tal busca tem, por objetivo, a quebra de clichês e de estereótipos, visando ações mais verdadeiras e orgânicas.

Mais do que fazer ações, o treinamento energético ocasiona um contato com as vibrações e pulsações do ator. Além de seu aspecto físico, o ator experimenta diferentes qualidades, nuances, “colorações” de suas ações. Ao terminar uma sessão desse treinamento, normalmente o ator se apresenta cansado, exausto, mas interiormente vibrante, acordado (idem, ibidem, p. 140).

Por essas indicações, tem-se a impressão de que esse tipo de treinamento possibilita um contato mais profundo consigo próprio, de que algo que está em nosso interior em estado potencial poderá se revelar e de que essa limpeza, apontada por Burnier, possibilitará um despir de todos nossos bloqueios psicofísicos, de nossos clichês e máscaras sociais.

Analisando o primeiro ano da pesquisa prática, percebo que estas idéias guiaram, até certo ponto, nosso treinamento e nossos anseios — queríamos chegar a algum lugar mais “profundo” de nós mesmos, a ponto de nos entregarmos total e loucamente ao fluxo de impulsos provindos de nosso interior.

É nesse momento que Ferracini nos passa uma rasteira: com esse tipo de treinamento, não pretendemos chegar a uma essência humana pura, fixa e imutável. Apesar do objetivo do trabalho energético ser o de desautomatizar, de romper com paradigmas e clichês, de buscar a fuga ao nosso comportamento cotidiano, não atingiremos um desmascaramento total no qual, então, descobriríamos nossa real identidade, tornando-nos um ator completo, plenamente criativo.

Não há absolutamente nada de imutabilidade e nem de identidade nesse estado, mas existe justamente o oposto: nesse momento estamos navegando em linhas de fuga através desses estratos e relações. Adentramos em um campo intensivo no qual estamos em devir, um devir de fluxo, um fluxo contínuo de integração consigo mesmo e com o outro que não nos fecha a uma identidade fixa, mas, ao contrário, nos “dilui” nessa zona intensiva, abrindo-nos para relações em espiral e de vizinhança seja com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o externo (FERRACINI, 2006, p. 155).

Essa afirmação de Ferracini confirma o que experimentamos na prática. De fato, depois de um ano de treinamento, não havíamos encontrado nenhuma essência, nem um “eu” mais profundo. Apenas tomamos contato com nosso universo cotidiano e o atritamos de tal forma durante o treinamento, que pudemos experimentar algumas vivências intensivas, em que corpo, mente, sensação e emoção se integravam e geravam um fluxo de novas potências expressivas que nunca haviam sido experimentadas no cotidiano. Mas nossos maiores resultados não se relacionam ao encontro com essa suposta dimensão interior mais profunda, mas com aspectos que se relacionam muito mais com uma dimensão ética do trabalho do ator.

Com objetivos semelhantes, o *treinamento técnico* também busca a ampliação e a desautomatização do corpo cotidiano, mas percorre esse caminho por outras vias. O treinamento técnico visa, primeiramente, modelar o corpo, para, em um segundo momento, buscar acordar os impulsos interiores que possam dar-lhe vida. Ele visa ao aprendizado do delinear as ações no espaço e no tempo: “O treinamento técnico modela o corpo e faz com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular” (idem, 2003, p. 144).

Segundo Burnier (2001), o treinamento técnico pode ser abordado de duas maneiras. A primeira é o aprendizado via imitação de técnicas corpóreas preestabelecidas, quando o ator aprende uma técnica já codificada ou então trabalha com um conjunto de elementos extraídos de técnicas diversas. A segunda é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa de que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal.

Dessa forma, pode-se dizer que o treinamento técnico trabalha com uma série de técnicas, codificadas ou não, permitindo ao ator canalizar as energias dinamizadas pelo energético de maneira objetiva e precisa. No entanto, Burnier adverte para o fato de que, de certo modo, o treinamento técnico é também energético e vice-versa.

É necessário dizer também que o treinamento técnico está relacionado com a apreensão de princípios pré-expressivos que possibilitam ao corpo ampliar e transformar seu comportamento cotidiano. Esses princípios, presentes na

Antropologia Teatral, são: dilatação corpórea, equilíbrio precário, oposição, base, olhos e olhar, variação da fisicidade, precisão e impulsos.

Na Seção 1.4, que trata do treinamento como pesquisa prática, descrevo melhor os princípios técnicos abordados e investigados, bem como os exercícios realizados.

1.3 O treinamento de ator no século XX — referências históricas

A noção de treinamento de ator é bastante veiculada no cenário teatral contemporâneo. Inúmeros grupos de pesquisa utilizam exercícios e técnicas específicas para trabalhar o corpo e a voz. No entanto, esse treinamento pode constituir-se e organizar-se de inúmeras maneiras. Existem pontos em comum entre os diversos tipos de treinamento? Eles estariam exclusivamente associados a aspectos corporais?

A palavra “treinamento” não é exclusiva do vocabulário da arte teatral. Na música, tal palavra se refere aos exercícios que possibilitem ao instrumentista ou ao cantor exercitar, adequadamente, suas habilidades. Nas artes plásticas, tanto o artista quanto o próprio espectador se deparam com a necessidade de treinar seu olhar para produzir e apreciar as obras artísticas. Em outras áreas do conhecimento, o treinamento faz-se necessário para articular técnicas e desenvolver capacidades: tal é o que ocorre com os profissionais das mais variadas modalidades esportivas, bem como com os profissionais de fonoaudiologia, de fisioterapia, entre outros.

De uma maneira geral, diferentes áreas utilizam o treinamento como meio de desenvolver determinadas habilidades. No caso específico do teatro, o treinamento de ator pode ganhar diferentes conotações em cada contexto, dado que seus objetivos estão sempre ligados ao pensamento de um grupo específico, às necessidades individuais e coletivas dos atores, a um discurso e a escolhas estéticas que serão desenvolvidas em certas circunstâncias.

Em virtude da amplitude da noção de treinamento do ator ao longo dos tempos, faço aqui um recorte na história para melhor abordar o seu sentido nesta pesquisa, optando pelo contexto do teatro ocidental no século XX que será apresentado pelo ponto de vista de seus principais pesquisadores.

O século XX para o teatro foi um período de transformações e inovações; ele

é o palco no qual artistas como Stanislavski, Copeau, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, entre outros, reformularam as bases da arte do ator, das quais, hoje, somos herdeiros. Todos eles estavam insatisfeitos com a formação tradicional do ator e com o teatro exercido na Europa do fim do século XIX, cuja formação se apoiava, sobretudo, no textocentrismo, na interpretação de papéis clássicos, na boa dicção e declamação dos textos dramáticos.

Ante as deficiências do ensino, todos os homens de teatro tiveram a mesma reação: criar um grupo de trabalho para experimentar em seu âmbito métodos de reeducação teatral. A Escola de Vieux-Colombier de Jacques Copeau, O Estúdio de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou e, mais tarde, o Laboratório de Grotowski em Opole surgiram do mesmo desgosto em relação aos modos de formação existente (ASLAN, 1994, p. 47).

Confirmando essa mesma idéia, Jean Jacques Roubine (1995) expõe, em seu capítulo sobre as metamorfoses do ator, o fato de as grandes teorias da representação nascidas no século XX serem frutos quase sempre de uma rejeição à interpretação tradicional.

Na formação tradicional do ator ocidental do século XIX, predominavam o saber falar e portar-se bem para representar grandes papéis, a tradição oral dos atores consagrados que transmitiam alguns de seus truques para alcançar certos efeitos na interpretação, o privilégio do texto para o exercício da boa retórica, da dicção, das inflexões de voz e da respiração. Não havia um treinamento que trabalhasse corpo e voz integrados à mente e à emoção. É somente nas primeiras décadas do século XX que surgiu a necessidade da preparação do ator desvinculada da montagem do espetáculo, afirmando-se como uma nova forma de trabalho.

Dessa maneira, o trabalho do ator não se restringiria mais ao estudo do texto e à elaboração de papéis unicamente, sendo-lhe, pois, acrescida uma nova etapa — o trabalho do ator sobre si mesmo. Essa conquista foi fruto das escolas e ateliês que priorizavam a formação do ator independentemente dos espetáculos. Conforme afirmou Nunes (1998, p. 16):

[...] é no início deste século que faz emergir o conceito, aqui focado, de treinamento corporal na construção cênica. Treinamento este que não era transposto literalmente para a cena via personagem, mas que ajudava o ator a lapidar uma espécie de “corpo cênico”.

Como se vê, a preparação do ator que, até esse momento, apesar de não ignorar, não privilegiava o trabalho corporal, passa a ter importância no início do século XX pela necessidade de renovação do teatro e da condição do ator. Até então, o treino do corpo do ator só ocorria quando um personagem lhe exigia um vigor físico específico, do contrário, o trabalho realizava-se, prioritariamente, sobre a voz e o estudo do texto.

É possível identificar, nesse contexto histórico, diversas experiências que contribuíram para essa alteração do eixo de formação do ator. Já no século XIX, encontramos alguns pensadores que influenciaram as linhas de trabalho que surgiriam, com maior força, no século XX. Dentre eles, na França, destacam-se François Delsarte e Jacques-Dalcroze.

O sistema elaborado por Delsarte (1811-1871) teve grande repercussão, não somente na história das artes cênicas, mas também nas artes plásticas e gráficas, na música instrumental e vocal, na interpretação e oratória. Delsarte interessava-se pela obra artística como expressão de processos interiores, tendo investigado, profundamente, o modo como as pessoas agem, movem-se e falam nas mais diversas situações emocionais.

Para isso, ele pesquisou a estatúária antiga, estudou anatomia e, inclusive, observou, diretamente, as reações das pessoas em diferentes circunstâncias. Esse material, recolhido por meio de anotações e desenhos, gerou o seu sistema, que reunia uma série de preceitos e formulações acerca dos estados interiores e das modalidades expressivas do homem, estando elas intimamente ligadas a uma visão religiosa. Esse conhecimento era divulgado por Delsarte em seus cursos de Estética Aplicada e acabou por influenciar autoridades e personalidades importantes que, na época, estavam ligadas à pintura, à música, à escultura, entre outras expressões artísticas.

A maior contribuição de Delsarte para a arte do ator, ainda que, naquele momento, tal contribuição estivesse mais atrelada à interpretação tradicional dos conservatórios dramáticos, concerne ao aprofundamento e ao nível de detalhamento sobre cada parte do corpo, suas possíveis movimentações e suas relações com estados interiores do homem. É preciso destacar que sua concepção de expressividade ligada ao corpo faz de Delsarte um dos precursores de uma linha de pesquisa que inclui o estudo e o trabalho do corpo como elementos fundamentais da representação, estudo este que, mais tarde, será retomado por outros artistas.

Alguns anos mais tarde, o suíço Jacques-Dalcroze, tendo conhecido o trabalho de Delsarte em Paris, desenvolveu, em suas aulas de música, no Conservatório de Genebra, estratégias que envolviam o corpo de seus alunos. Dalcroze buscava desenvolver neles aquilo que chamava de “ouvido interior”, ou seja, o corpo como o conector entre os sons e o pensamento, sobretudo na compreensão do ritmo. Com base nesse estudo do corpo, Dalcroze elabora a Rítmica ou Ginástica Rítmica, que prevê a assimilação do movimento rítmico por meio de um sentido muscular, isto é, por meio da percepção corporal, para desencadear a consciência rítmica. No entanto, mais do que desenvolver essa compreensão em seus alunos, ele defendia a necessidade de se reeducar o corpo, combatendo inabilidades e inibições para reencontrar uma harmonia perdida. Mais do que uma ginástica, a Rítmica era a busca pelo desenvolvimento da sensibilidade e da percepção por meio do corpo, sufocadas, na maioria das vezes, pelo intelecto.

Essas duas referências são importantes para compreender o movimento que se encadearia no teatro europeu do século XX, principalmente no que diz respeito ao ator.

Se até o fim do século XIX era a personalidade singular e excepcional de um determinado intérprete que se impunha, conforme o caso, contra uma técnica essencialmente constituída de receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe (ROUBINE, 1995, p. 170).

Contrário ao sistema de estrelato e à forte hierarquia das produções da Comédie-Française e desejoso de regenerar e fortalecer o ator e sua arte nesse contexto específico, Jacques Copeau idealizou a renovação da arte francesa. Embora Copeau nunca tenha passado por uma escola teatral, ele freqüentou os teatros parisienses e daí concatenou seu conhecimento sobre as artes cênicas.

Copeau ressentia-se da frágil posição do ator no teatro comercial da época, que se encontrava na base da hierarquia na qual prevalecia a figura do autor, seguida da do diretor. Era um ator que cumpria a função de declamar um texto e expressar-se apenas com suas mãos, rosto e voz.

Aos trinta e três anos, sem nunca ter pisado no palco antes, Copeau entrou no universo teatral com a idéia de salvar a arte do ator e resgatar a sua posição central na criação artística. O desejo de reeducar o ator e de libertá-lo de seus clichês habituais e declamatórios, direcionou a sua busca para a formação de sua companhia teatral e, mais tarde, à criação de sua escola: École du Vieux Colombier (MALDONADO, 2005, p. 17).

A École du Vieux Colombier possibilitou que Copeau, junto a um grupo de artistas, empreendesse um estudo aprofundado sobre a arte do ator por meio de treinamentos e experimentações. Esses estudos se fundamentavam no resgate do espaço do teatro grego, na improvisação da *Commedia Dell'Arte* e no corpo articulado dos teatros japoneses Nô e Kabuki. Suas idéias para a renovação do teatro direcionavam-se na valorização do ator em cena, priorizando o palco nu, a fim de eliminar qualquer coisa que pudesse prejudicar a performance do ator em cena.

O principal objetivo de Copeau era fazer com que o ator parasse de declamar os textos dramáticos mecanicamente, para voltar a senti-los verdadeiramente; para isso teria que investir na formação continuada e no treinamento do ator para recuperar sua imaginação criadora e sua capacidade de jogo. A improvisação trazida da *Commedia Dell'Arte* resgataria no ator o “pensar em ação”, dado que ele se apoiava apenas em um roteiro — o *canovaccio* — para representar. Os teatros Nô e Kabuki eram uma referência para Copeau de um corpo articulado, distinto do naturalismo, que permitiria que o ator envolvesse todo seu corpo na ação, não apenas no rosto e nas mãos.

A École du Vieux Colombier funcionou por um curto período (1919-1924), mas devido ao seu empenho na pesquisa e na experimentação da arte do ator, tornou-se uma referência fundamental na Europa Ocidental, tendo formado e influenciado artistas renomados como Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Batty, Georges Pitoeff, entre outros.

O programa da escola incluía balé clássico, a Rítmica de Dalcroze, dicção, canto, acrobacia, declamação de coro clássico, filosofia, literatura, poesia, história do teatro, escultura, figurino, improvisação e trabalho com máscaras, tendo sido este último tão amplamente desenvolvido, que influenciou Etienne Decroux no surgimento da sua mímica corporal dramática.

Esse amplo programa suscitou a reflexão sobre o sentido do treinamento corporal do ator. Vê-se que, na École du Vieux Colombier, essa formação não se restringia a um exercício físico e a um desenvolvimento de habilidades corporais apenas, mas integrava a elas estudos de natureza intelectual, remetendo-nos a uma

formação ampla e global do ator.

Por ora, é válido ressaltar que a pesquisa de Copeau descortinou ao ator possibilidades de expressão que não estavam, necessariamente, ligadas ao estudo e declamação de um texto, mas que se inspiravam nos mais variados temas e estímulos para desenvolver novas bases de trabalho para a representação. No entanto, em nenhum momento ele rompe com o domínio da literatura no teatro. Toda sua pesquisa tinha a finalidade de melhor preparar o ator para a encenação do texto dramático.

Muito próximo das aspirações de Copeau, Constantin Stanislavski desenvolveu, nos primeiros anos do século XX, na Rússia, o seu conhecido “sistema” de trabalho com o objetivo de estudar e aprofundar a arte de representar. Embora contemporâneo de Copeau, não existe nenhuma relação direta, por exemplo, entre a École du Vieux Colombier e o Teatro de Arte de Moscou, mas sem dúvida, há influências entre as pesquisas de diversos diretores que trabalharam em uma mesma direção, no mesmo período. Conforme afirmou Martim Gonçalves (apud STANISLAVSKI, 2002, p. 8):

[...] a formalização da técnica de interpretação realizada por Stanislavski não constitui um fenômeno isolado. É o resultado do interesse e da busca de muitos artistas, tais como: Antoine, Copeau, Craig e outros, que tentaram fazer a revisão dos princípios básicos da arte de representar.

O interesse pela formação técnica do ator foi a nota-chave dos estudos de Stanislavski. A necessidade de técnicas que fundamentassem a arte de representar estava intimamente relacionada com a noção de treinamento do ator, como veremos posteriormente.

A relevância da pesquisa de Stanislavski está na quebra da tradicional maneira de ensinar a interpretar os textos dramáticos e na sistematização dos conhecimentos intuitivos dos grandes atores no momento da criação, sistematização que permitiria o acesso dos atores contemporâneos a esses conhecimentos. Em seus livros está o registro de uma pesquisa que esteve em andamento até o fim de sua vida e que se relaciona diretamente com a noção de treinamento do ator. Esse treinamento encontraria sua base em dois pilares: o trabalho interior do artista e o treinamento do corpo e da voz enquanto técnica para a construção da personagem.

Em uma primeira análise dos textos de Stanislavski, a palavra “treinamento” não é recorrente. Essa palavra aparecerá, principalmente, para designar o trabalho sobre o corpo e a voz do ator sob o argumento de que ele necessita de um instrumento preparado, flexível, capaz de exprimir as nuances de sentimentos e a vida espiritual do papel.

Uma ballerina ofega, bufa e sua enquanto executa os exercícios diários indispensáveis, antes de poder realizar seus vôos graciosos no espetáculo da noite. Um cantor tem de passar suas manhãs mugindo, entonando pelo nariz, sustentando notas, desenvolvendo o diafragma e buscando nova ressonância dos seus tons de cabeça, se quiser, à noite, despejar a alma em canto. Nenhum artista está acima da necessidade de manter em ordem seu aparelhamento físico por meio de exercícios técnicos necessários (STANISLAVSKI, 2002, p. 196).

Assim, Stanislavski defende a idéia do treino do corpo para que o ator seja capaz de dominar sua técnica e controlar as manifestações da emoção, modulando-a e orientando-a para um fim interpretativo. Segundo Roubine (1995), esse domínio técnico deveria ser adquirido mediante um treinamento apropriado baseado no trabalho sobre o corpo, a voz, a respiração e na articulação entre a introspecção e a interpretação.

Como seria então esse treino do corpo para Stanislavski? Esse treinamento — diferente dos exercícios atléticos que, embora fortaleçam a musculatura, limitam a expressão a um conjunto específico de movimentos — deveria contribuir para que o corpo do ator se tornasse teatralmente “falante” e “presente”, exprimindo a vida interior de uma personagem.

Para isso, encontramos algumas indicações em sua obra, sobre o objetivo de treinar o corpo. Uma delas, por exemplo, é a necessidade de “libertar os músculos”, pois, segundo Stanislavski (2002, p. 122), “essa rigidez muscular também afeta outras partes do corpo e só pode exercer um efeito destruidor nas emoções que o ator experimenta, na sua forma de expressá-las e no seu estado geral de ‘sensibilidade’”. Essa orientação se refere ao trabalho do ator sobre si mesmo; ele deveria estudar seu corpo a fim de localizar os pontos de tensão principais que bloqueiam ou dificultam sua expressão e suas ações mais simples.

A prática de diversos exercícios para o corpo provenientes da ginástica, da acrobacia e da dança foi adotada no Teatro de Arte de Moscou para desenvolver, nos atores, músculos e articulações flexíveis, agilidade, capacidade de decisão e leveza, habilidades estas que deveriam estar dominadas antes do trabalho de criação em si. Essa disciplina e rigor no treinamento dos atores deveriam garantir

que a técnica fosse absorvida anteriormente aos ensaios e apresentação dos espetáculos, funcionando como um estímulo ao processo criador.

De Stanislavski em diante, os exercícios começaram a ser considerados como um complexo de práticas que serviam para transformar o corpo-mente cotidiano do ator num corpo-mente cênico. Até então se usavam exercícios somente para o abc da profissão, ou para aprender esgrima, ballet, acrobacia, prestidigitação, habilidades necessárias para interpretar alguns personagens. Depois de Stanislavski, novos exercícios começaram a representar, para alguns atores, a quintessência do fazer teatro (BARBA, 1995, p. 169, tradução nossa).

Assim, percebe-se que a noção de treinamento para Stanislavski está associada à necessidade do ator possuir o domínio das técnicas de sua arte, a um trabalho permanente e disciplinado para se moldar uma “segunda natureza”, na qual ele teria maior controle de seu aparato físico, a fim de também modular suas emoções e sua imaginação.

Prevalecia, em seu ponto de vista, uma proposta de treinamento corporal polivalente, constituída de diversas práticas artísticas e esportivas, como a dança, o circo, a ginástica, que visavam desenvolver no ator as habilidades necessárias para o momento da representação, noção esta que, como veremos mais adiante, será contestada por Grotowski.

No mesmo período, Vsévolod Meyerhold desenvolve suas pesquisas sobre a arte do ator. Depois de ter rompido com o Teatro de Arte de Moscou em 1902, Meyerhold parte em busca de uma encenação não mimética, despojada de traços naturalistas, que atendessem as idéias do novo drama.

Segundo Picon-Vallin (2006), desde 1905, Meyerhold radicaliza a mudança de ponto de vista elaborada por Stanislavski no mundo do teatro europeu. Tal como Decroux e Artaud defenderiam ardorosamente mais tarde, Meyerhold defendia o teatro como uma arte autônoma, não submetida à literatura, ao mesmo tempo em que investia no trabalho do ator e na encenação como pesquisas que se alimentavam reciprocamente.

Meyerhold preocupou-se com uma esfera do trabalho do ator que vai além do texto que ele fala — o gesto e o movimento, ampliando a complexidade das tarefas que realiza e reaproximando o teatro das outras artes do corpo, tais como os balés clássico e moderno, o circo, o teatro de feira, o teatro de variedades, etc.

Abaixo o teatro do ator gramofone!’ escreve Meyerhold em 1914. O ator gramofone, o “ator cômoda” é aquele que não leva em conta nada além de sua natureza de “ser falante”, aquele “em cuja boca se põe um texto como se põe um disco num gramofone”. [...] Assim, *o trabalho*

do corpo é capaz de dar ao ator seu próprio texto, constituído de olhares, pausas, paradas, movimentos cênicos, gestos e procedimentos que lhe permitam dar de seu corpo perspectivas visuais diferentes (idem, ibidem, p. 28).

Para tanto, estuda os teatros do passado, retomando a *Commedia dell'Arte*, os teatros orientais, sobretudo o Kabuki japonês e a ópera de Pequim chinesa, o teatro do século de ouro espanhol, o teatro elisabetano e as formas teatrais populares. Investiga os diferentes elementos da cena, como o uso do espaço, a cenografia, os figurinos, a luz, a música e o corpo do ator, a fim de explorar suas implicações semânticas, dando especial atenção ao “desenho de movimentos”. Segundo ele, as palavras não são capazes de dizer tudo em cena, por isso a necessidade de desenhar os gestos, as atitudes, os olhares e as movimentações do ator no palco.

De 1913 a 1917, Meyerhold desenvolve as bases da biomecânica:

[...] um treinamento global, “que envolve o corpo e o cérebro” do ator. Este treinamento não era um sistema de interpretação, mas era pensado em correlação com o momento da interpretação. No estúdio se trabalha sobre o “movimento” seja isoladamente, seja em relação com outros elementos da cena: o espaço, os materiais sonoros, os objetos (BONFITTO, 2002, p. 43).

Ainda que o termo “biomecânica” tenha surgido apenas mais tarde, é neste período que Meyerhold realiza uma intensa atividade com o intuito de formar novos atores para um “novo teatro”, também conhecido como “teatro da convenção”, que estava vinculado à recusa da cena excessivamente naturalista. As técnicas que ele desenvolve vieram de seus estudos anteriores e serviram de base para a construção de seu próprio treinamento para o ator.

Livre da tarefa de sentir emoções — por um mergulho na memória afetiva e por uma concentração que o isola do público — o ator meyerholdiano procura desde cedo “atingir o interior pelo exterior”, executando ações físicas controladas e assimiladas e interrogando a memória das grandes épocas do teatro (PICON-VALLIN, 2006, p. 29).

No sistema biomecânico, Meyerhold parte do princípio de que o trabalho do ator nasce do movimento. A especificidade de seu método está, segundo Yedda Chaves (2001), na importância que tem o corpo do ator enquanto matéria para a composição teatral e na autonomia que ele tem para organizar o material cênico, no qual seu corpo está incluso. Assim, o ator é, ao mesmo tempo, material e

organizador do material, tornando-se, em todos os momentos, um compositor.

No treinamento do ator biomecânico, o corpo todo deve ser envolvido pelo movimento de qualquer uma de suas partes, por menor que seja. Privilegiam-se a precisão, os movimentos calculados, a coordenação no espaço e em cena. O ator deve ter consciência de si mesmo no espaço, deve ter um alto senso de equilíbrio e concentração, deve controlar e organizar seus movimentos, o que requer um continuado exercício técnico.

Para um ator o controle do corpo está sempre em primeiro lugar. Nós temos na cabeça não uma personagem, mas uma reserva de materiais técnicos. O ator é um homem que organiza continuamente o seu material. Deve conhecer perfeitamente a gama das próprias possibilidades e todos os meios dos quais dispõe para executar um dado propósito (idem, *ibidem*, p. 60).

Vê-se, por essa citação, a importância da técnica no treinamento do ator proposto por Meyerhold. Para ele, esse treinamento técnico deveria preceder o trabalho de composição da personagem. No processo criativo, Meyerhold dá ênfase à relação entre movimento e palavra, sendo que seu objetivo principal era o de levar o ator a aprender a controlar os próprios meios expressivos e a obter um estado de prontidão e capacidade de reação, diminuindo ao máximo o lapso de tempo entre pensamento, movimento, emoção e palavra. Somente a partir do movimento é que nasceriam, no ator, uma emoção precisa e uma palavra motivada interiormente.

Essa ênfase dada ao corpo do ator no treinamento e no processo criativo também encontraria ecos na França do início do século XX, como já vimos na École Du Vieux Colombier, e influenciaria mais tarde o fundador da Mímica Corporal Dramática — Etienne Decroux.

Em 1923, Decroux entra em contato com os ensinamentos de Copeau, tendo sido influenciado, principalmente, pelo estudo da máscara neutra. Desde então, passou a investigar a arte do ator a partir de sua corporeidade. Ele criticava o império do texto, ressaltando a autonomia do ator quanto às outras artes, sobretudo à literatura. Tal como à convicção de Meyerhold, para Decroux as palavras não podem trazer todo o movimento da mente, só o corpo pode concretizar as idéias, transformar as emoções em ações físicas (MALDONADO, 2005, p. 28).

Decroux criou a Mímica Corporal Dramática, que consistia em uma técnica corporal que explorava a idéia do corpo dilatado como potencialização da presença do ator em cena e sua relação com o espectador. Para tanto, desenvolveu uma

gramática corporal que incluía o estudo sobre as articulações, os contrapesos, as dinâmicas de movimentos (dynamorritmos), escalas simples e complexas de movimento, oposições, imobilidade ativa, movimentos tridimensionais, figuras de estilo, estatuárias móveis, entre outros.

Esse arsenal técnico permitia depositar no ator toda a responsabilidade da criação, defendendo que este deveria ensaiar a peça antes de escrevê-la, pois o autor, sentado em uma cadeira, não estaria apto a imaginar todas as potencialidades da ação física. Para isso, o ator tinha em mãos uma estrutura gramatical apoiada em exercícios ginásticos (simples ou complexos), exercícios de expressão, formas de expressão (como é o caso das figuras de estilo) e quadros de mímica.

Para construir a Mímica Corporal Dramática, Decroux parte de alguns princípios como: a fragmentação da coluna vertebral em partes e planos, a primazia do tronco sobre o rosto e os braços, a interação entre impulso, esforço e tensões musculares, equilíbrio instável, etc., desenvolvendo uma linguagem com regras precisas e sistematizadas, o que acarretava um modo específico de fazer e pensar a arte do ator.

O que importante ressaltar na pesquisa realizada por Decroux é que ele estrutura sua técnica e sua linguagem a partir do corpo do ator, e não do texto dramático. Novamente, a necessidade de um domínio técnico exige do ator um rigoroso treinamento, não somente ginástico, mas também expressivo e artístico.

Na Alemanha das primeiras décadas do século XX, outro pesquisador, oriundo da dança, também contribuiria enormemente para a pesquisa do treinamento corporal no teatro: Rudolf Laban baseou seus estudos em princípios universais do movimento e criou parâmetros para a sua prática, análise e descrição que podem ser aplicados em diferentes estilos da dança e outras áreas como o teatro, a educação e a saúde.

Ele pesquisou as potencialidades expressivas do corpo em uma época em que a dança, sobretudo a européia, estava subjugada a um vocabulário restrito e limitado de passos e movimentos, o que contribuiu para que os códigos formais e rígidos do balé clássico fossem rompidos. Enfim, Laban possibilitou o surgimento de uma variedade ampla de formas, qualidades, ritmos, direções e planos, afirmando-se como um dos precursores de uma nova forma de dança, ao lado de outros nomes importantes como Isadora Duncan, Nijinsky e Martha Graham.

Seu estudo sobre o movimento apresenta alguns pressupostos fundamentais que constituem a base do “alfabeto” dessa linguagem. Por meio da combinação de suas qualidades expressivas, esses pressupostos permitem comunicar tanto a personalidade das pessoas como suas motivações internas, pois considera o ser humano como uma unidade entre corpo, mente e espírito, e o movimento como o resultante dessa interdependência.

Na base de sua pesquisa teórica e prática estavam noções como: a universalidade e a presença do movimento em todas as coisas vivas, o pensar em termos de movimento, o processo de duas vias do mesmo, no qual tanto afeta como é afetado por estados internos, a imitação como recurso para captá-lo, seguindo padrões de outras pessoas, sua funcionalidade, consequência da busca pela satisfação de alguma necessidade humana, seu ritmo e equilíbrio, a alternância entre esforço e recuperação no uso da energia, entre outros.

Sua pesquisa engloba a *coreologia*, que diz respeito ao estudo da gramática e da sintaxe da linguagem do movimento, a *corêutica*, que contempla a organização espacial e as relações entre corpo e espaço, e a *eukinética*, que investiga os aspectos qualitativos — o ritmo, as dinâmicas e as qualidades expressivas.

O Sistema Laban abrange o estudo do corpo, do espaço, da expressividade e da forma, sendo também conhecido como Teoria do Movimento ou Arte do Movimento. A investigação da *coreologia* abrange o estudo de ações corporais simples, como o caminhar, o levantar-se, o pular, as alavancas, a estruturação do corpo em cabeça, tronco, membros inferiores e superiores, lado direito e lado esquerdo, entre outras noções.

Na *corêutica*, Laban considerava que não existia espaço vazio, sendo este percebido por meio da presença física de corpos. Nessa relação, o movimento possuía um papel transformador, sendo que as formas construídas por ele constituíam uma arquitetura viva, sustentada por leis de equilíbrio e instabilidade.

Laban investigou as relações entre corpo e espaço, delimitando áreas de abrangência como: o *peçoal*, denominado cinesfera, o *geral*, que contempla todo o ambiente onde se realizam os movimentos, o *social*, no qual ocorrem relações de grupo, e o *interno*, constituído pela parte de dentro do corpo. Ele realizou também um estudo de padrões de orientação espacial que contempla direções, eixos, dimensões, planos, níveis, diagonais e escalas.

O estudo da expressividade ou *eukinética* partia do princípio de que todo

movimento é gerado por impulsos internos, sendo a ação física uma exteriorização dos mesmos. Essa exteriorização apresenta componentes identificáveis que Laban chamou de fatores do movimento: peso, espaço, tempo e fluência, denominados como qualidades de esforço.

Sua pesquisa sobre o movimento teve, como ponto de partida, a observação deste no trabalho industrial, na vida cotidiana e na própria dança. Laban teve sua própria escola de dança em Zurique nas duas primeiras décadas do século XX, onde produziu espetáculos e contou com diversos colaboradores que contribuíram para o desenvolvimento de sua teoria. Em 1928, apresentou um sistema de notação para a dança, conhecido na América por *Labanotation*, formado por uma série de sinais e símbolos que permitiam a observação e o registro preciso de todos os tipos de movimentos humanos. Difundido por ele próprio e por seus seguidores e alunos, seu sistema espalhou-se pelo mundo, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial.

Laban esteve sempre ligado às artes cênicas, estendendo sua pesquisa de movimento também para o ator. Segundo Jean Newlove, assistente de Laban na Inglaterra, seu sistema auxilia o ator não somente a tornar seu corpo mais flexível, maleável e em estado de prontidão, mas também a construir suas ações, ajudando-o a encontrar um movimento expressivo adequado para cada personagem ou circunstância e a desenvolver uma técnica que amplia seu repertório de possibilidades corporais, espaciais e dinâmicas e de qualidades expressivas.

A importância de Laban no contexto do treinamento do ator é que ele apresentou padrões gerais e comuns a todo o tipo de movimento, sem rejeitar as tendências individuais. A continuidade de seus estudos realiza-se até hoje em diversos países e estende-se para outras áreas distintas da dança. Destacam-se, nesta perspectiva, dois centros de investigação de seu Sistema — o Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies em Nova York e o Laban Centre London, além de diversos grupos artísticos e centros acadêmicos. É notável a influência que teve na pesquisa e treinamento corporal de diversos grupos no Brasil e no mundo que, direta ou indiretamente, adotam seu Sistema ou aspectos deste para desenvolver seus trabalhos.

Como se vê, na primeira metade do século XX, encontram-se variados diretores e artistas que investigaram a preparação do ator, seu treinamento e a pedagogia de sua arte em suas escolas e ateliês, atrelada à formação deste independentemente dos espetáculos.

No entanto, segundo Nicola Savarese, é com o trabalho de Jerzy Grotowski em seu Teatro-Laboratório de Wrocław que o conceito e a prática de treinamento se tornam realmente integrantes do vocabulário do teatro ocidental. Qual o significado e objetivos do treinamento para ele? Para Grotowski, a finalidade do treinamento era tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal e profissional. Este deveria possibilitar ao ator a expressão íntima de si mesmo, a descoberta do fluxo de impulsos vivos do corpo e o modo para controlá-los, adquirindo certa inteligência física.

Diferente do teatro oriental, em que os atores aprendem um alfabeto de signos e treinam para assimilá-lo e dominá-lo, o treinamento de Grotowski visava à revelação da personalidade humana; para além de um desafio físico e acrobático, o trabalho deveria envolver o ator como um todo: seu corpo, voz, mente e emoções.

Grotowski iniciou sua pesquisa estudando os principais métodos de treinamento do ator da Europa e de outras partes, como o trabalho de Dullin, Delsarte, Stanislavski, Meyerhold, da Ópera de Pequim, do Kathakali e do teatro Nô. No entanto, não defendia o treinamento como o lugar para o ator adquirir uma coleção de habilidades. Não concordava com o ponto de vista da polivalência, em que várias disciplinas aplicadas ao ator desenvolveriam sua totalidade. Afirmava a necessidade dos exercícios para que o ator se confrontasse com sua própria natureza, buscando a liberação de seu corpo e dando-lhe a possibilidade “de viver e de ser irradiante, de ser pessoal” (FLASZEN; POLLASTRELLI; MOLINARI, 2007, p. 170).

Os exercícios praticados no Teatro Laboratório estavam estruturados sobre dois eixos: os exercícios plásticos e os exercícios corporais. Os exercícios plásticos trabalhavam os movimentos do corpo no que diz respeito às suas formas. O objetivo primeiro era fixar algumas formas e trabalhá-las com precisão, envolvendo o maior número de detalhes. Depois, o trabalho consistia em reencontrar os impulsos pessoais para dar vida a estas formas, transformando-as sem destruí-las. Assim, havia uma busca constante da espontaneidade em uma estrutura bem definida, do fluxo de vida na precisão de uma composição. Isto não seria possível se a totalidade do corpo do ator não estivesse engajada no movimento.

Toda reação autêntica tem início no interior do corpo. O exterior (os detalhes ou os “gestos”) é somente o fim desse processo. Se a reação exterior não nasce no interior do corpo, será sempre enganadora — falsa, morta, artificial, rígida (idem, ibidem, p. 172).

Os exercícios corporais tinham, como desafio, a superação de si mesmo, a liberação de bloqueios que os atores têm não só em seu corpo, mas na sua atitude para com ele. Alguns dos exercícios foram baseados no Hata Yoga. O objetivo não era mais a precisão externa presente nos exercícios plásticos, mas o “não resistir” ao desafio, estabelecendo uma maior confiança no próprio corpo e em si mesmo.

Nesse treinamento específico, Grotowski trilhava com seus atores a denominada “via negativa”, na qual evitava os gestos aprendidos, os meios de expressão prontos e inventados pela cabeça, buscando remover os bloqueios psicofísicos e eliminar os estereótipos de comportamentos e reações. Nesse mesmo sentido, o trabalho a partir do “teatro pobre” visava eliminar tudo aquilo que não faz parte do teatro, recaindo sobre o ator e sua relação com o espectador o cerne dessa arte que possui o privilégio da ritualidade. “Nossas produções são investigações do relacionamento entre ator e platéia. Isto é, consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral” (GROTOWSKI, 1987, p. 13-14).

Em suma, o treinamento desenvolvido por Grotowski contemplava objetivos específicos, como libertar o corpo de toda resistência, adquirir precisão sem matar a espontaneidade e vice-versa, potencializar o ator para um ato total que envolvesse todo sua pessoa, seu corpo, voz, mente e emoções, buscando um fluxo de impulsos vivos do corpo capaz de atingir a expressão mais íntima de si mesmo.

O ator, para Grotowski, devia conhecer e dominar seu corpo e voz de uma maneira mais profunda do que o homem comum; não podia limitar-se a demonstrar o que é acessível a qualquer pessoa, caso contrário não seria capaz de criar um ato espiritual e artístico, descrito como um ato total. Nesse ato total, estava encerrada a idéia de que qualquer coisa que se faça deve ser realizada com todo o seu ser, e não apenas com um gesto mecânico dirigido por um pensamento.

Na mesma direção caminha Eugenio Barba quando, em meados da década de 60, funda o Odin Teatret. Barba havia sido assistente de Grotowski por três anos na Polônia antes de fundar seu grupo. Em uma vertente muito próxima daquela preconizada por Grotowski, o treinamento dos atores do Odin buscava, por meio de exercícios, construir um caminho de auto-investigação no qual o ator deveria reagir com todo o seu corpo.

Os exercícios possuíam objetivos bem definidos que deveriam, em um primeiro momento, ser apreendidos e repetidos pelos atores de um modo mecânico, e depois de absorvidos, ganharem um desenvolvimento próprio. Assim, os

exercícios visavam que o ator atingisse uma presença total, estado este que ele teria de reencontrar no momento de criação e de representação do espetáculo. Por isso, os exercícios físicos não eram apenas físicos, mas espirituais, na medida em que envolviam toda a pessoa do ator, suas energias corporais, mentais e emocionais, a fim de gerar um estado de presença.

O treinamento, assim como o praticamos no nosso teatro, não ensina a ser ator, a interpretar uma máscara da *Commedia dell'Arte* ou a interpretar um papel trágico ou grotesco, não dá a sensação de conhecer algo, de adquirir habilidades. O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo o seu ser. Por isso, falamos de treinamento, e não de escola ou de um período de aprendizagem (BARBA, 1991, p. 55-56).

Tal como Grotowski, Barba afirma a recusa da idéia de que o ator deve adquirir uma coleção de habilidades para saber representar. O treinamento almejado é aquele capaz de dinamizar no ator um ato total, que envolva todo seu corpo e sua pessoa. Os exercícios não têm uma finalidade exclusivamente física, mas possuem um valor psicológico. O ator necessita do espaço do treinamento para poder adquirir domínio de sua técnica, estabelecer confiança com seu próprio corpo e com os parceiros do grupo, conquistar a disciplina necessária para atingir a fonte de sua criatividade, personalizar o seu trabalho na medida em que modela os exercícios segundo suas necessidades pessoais e segundo seu ritmo interior e suas próprias motivações para fazê-los, permitindo-se estar inteiro naquilo que realiza.

Encontra-se, no pensamento de Barba, novamente o pêndulo que oscila entre a técnica — a forma fixa do exercício — e a vida — a superação desta forma fixa. Se, em Grotowski, há a busca pelos impulsos vivos do corpo, em Barba, há a escuta do ritmo e da pulsação que dirige o ator. Essa pulsação é fruto de sua motivação pessoal para realizar os exercícios, tendo ela mais valor do que os exercícios em si.

No nosso teatro, o treinamento sempre consistiu num choque entre disciplina — a forma fixa do exercício — e uma superação desta forma fixa, do estereótipo que é o exercício. A motivação para esta superação é individual, diferente para cada ator. É esta motivação pessoal que decide o sentido do treinamento (BARBA, 1991, p. 53).

Os exercícios possuem objetivos diversos, como obter precisão, adquirir confiança em si mesmo e no parceiro de trabalho, entre outros, mas, de uma forma geral, visam desenvolver a inteligência física do ator, ou seja, em cada ação é o corpo inteiro que pensa e reage.

O caminho percorrido por Barba e seus atores, semelhante ao de Grotowski, partiu do estudo de diversas técnicas — o balé, a pantomima, a ginástica pura, o Hatha Yoga, a acrobacia, o Nô, o Kathakali e o Kabuki. Barba tinha a concepção de que a união de diversas técnicas poderia ampliar a capacidade dos atores de criar signos e de modelar, conscientemente, o próprio corpo, permitindo-lhes desenvolver a capacidade de composição. Entretanto, sentia que essa composição era imposta aos atores como algo exterior e que, embora possuísse grande plasticidade e teatralidade, carecia de força motriz, dos impulsos vivos do ator que permitiriam revelar significados mais profundos. Aos poucos, concluiu que não é o virtuosismo que potencializa as relações humanas, mas o contato com o outro sem medo e sem barreiras pré-estabelecidas.

No início do trabalho do Odin, todos treinavam coletivamente, utilizando exercícios acrobáticos e violentos. Aos poucos, foram notando que cada um tinha um ritmo particular para realizar os exercícios e a seqüência deles foi tornando-se algo individual. Após alguns anos, não era mais Barba quem ensinava algo ou conduzia o treinamento, mas os próprios atores que traziam diferentes referências, constituindo tipos de treinamento elaborados individualmente. Se, no início, ensaio e treinamento eram coisas distintas que nunca se misturavam, com o tempo, esse limiar também foi tornando-se mais tênue e ambos foram se misturando.

Em virtude de uma necessidade pedagógica, os atores do Odin destilaram alguns princípios básicos para o treinamento. Quando ia dar seminários ou workshops, Barba não se prendia mais na forma dos exercícios, buscando, pois, seus princípios. Investigando mais profundamente esses possíveis princípios recorrentes em formas teatrais diferentes, ele chegou à pesquisa teórica e prática do ISTA — Escola Internacional de Antropologia Teatral, cujo objetivo principal é o estudo do homem em situação de representação organizada. “Antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana” (BARBA, 1995, p. 5).

A Antropologia Teatral é fruto da constatação feita por Barba de que existem princípios técnicos na arte do ator-bailarino que são recorrentes em diversas culturas. Segundo ele, esses princípios transculturais, nos quais se baseiam técnicas corporais extracotidianas, constituem o campo denominado como pré-expressividade. Conforme já dito anteriormente, a pré-expressividade diz respeito ao

nível “biológico” da representação, nível este que seria invariável e independente das tradições, dos contextos socioculturais e dos traços estilísticos de cada ator.

Esse aspecto invariável no trabalho de diferentes atores, na sua presença e vida cênica é questionável quanto a sua universalidade. Entretanto, deve-se levar em consideração que a Antropologia Teatral, segundo Barba (ibidem, p. 8), não buscou princípios universais, e sim indicações úteis; não procurou descobrir leis, mas estudar regras de comportamento, constituindo um “conjunto de bons conselhos” ao ator, visando auxiliá-lo em sua prática cênica. Sua preocupação direcionava-se, sobretudo, ao ator ocidental contemporâneo, pois considerava que este não possuía um repertório de “conselhos” e princípios técnicos codificados capazes de construir organicidade em seu trabalho.

O treinamento de ator do Odin Teatret, no contexto da Antropologia Teatral, seguiu essa mesma busca por princípios técnicos recorrentes na arte do ator, sofrendo alterações ao longo do tempo, como já descrito. Barba desejava afastar-se dos usos do corpo enquanto produtos de uma determinada cultura e educação. Para isso, necessitava distanciar-se dos modelos preestabelecidos, dirigindo-se a uma nova “cultura”, uma “segunda colonização” ou uma “segunda natureza”, usando o termo de Stanislavski. O treinamento era o meio para reeducar, desconstruir e reconstruir essa “segunda colonização”.

Por sua própria trajetória pessoal, Barba afirma a impossibilidade de reduzir seu treinamento a uma definição única, dado que sua natureza se mostrou mutável e diversa ao longo do tempo. No entanto, justifica para si mesmo a necessidade do treinamento como expressão de uma identidade profissional diversa. No Odin Teatret, o treinamento persiste até os dias atuais. Seus objetivos mudaram com o tempo, mas, em sua essência, permanece a decisão inicial dos atores de dedicarem-se ao teatro, no qual o treinamento possibilita a conquista pessoal do ator, do *como* e do *porquê* fazer teatro.

A partir desse breve panorama, pergunta-se: é possível chegar a uma concepção única do que é o treinamento de ator? Mesmo com a enorme diversidade de elementos que podem constituir um treinamento, com as especificidades e objetivos distintos que orientam o projeto dos grupos de teatro, podem-se reconhecer características em comum nos diferentes treinamentos? Ou o treinamento é um espaço vazio, um quarto fantasma, como foi denominado por Barba, em que cada grupo realiza o que quer segundo suas próprias necessidades?

Em seu artigo “O Quarto Fantasma”, Eugenio Barba (2007, p. 42) afirma:

“Treinamento” e “quarto fantasma” são apenas palavras, que assumem uma o valor da outra, de acordo com a situação e a época. Nós podemos preencher o teatro que carregamos conosco — *seu peso* — com materiais que variam de ocasião para ocasião. É a existência deste espaço, deste quarto que pertence somente a nós, que é essencial. Não o que o preenche.

1.3.1 Breve análise de características do treinamento de ator

Ao termos analisado as diferentes propostas de treinamento para o ator dos diretores, é possível perceber sua diversidade, as diferentes direções tomadas em razão de objetivos específicos e buscas pessoais particulares. Observa-se que há características nas práticas de treinamento que se assemelham nos seus objetivos, ao passo que outras se contrapõem.

Em virtude dessa pesquisa ter, como ponto de partida, o treinamento corporal para o trabalho de criação do ator, faço aqui uma seleção de alguns objetivos presentes nas práticas anteriormente descritas, a fim de comparar seus caminhos. Não será meu escopo realizar um estudo aprofundado das diversas práticas de treinamento de ator, nem chegar a uma concepção única do que ele possa ser, pois, conforme afirmou Barba, sua natureza é mutável e, como é possível constatar nesse panorama geral, ele pode adquirir características próprias e diversas segundo os objetivos de quem o concebe e o realiza.

No entanto, é impossível não notar que há características recorrentes nas diferentes concepções de treinamento dos diretores. Não vou me referir aqui à noção dos princípios abordada pela Antropologia Teatral de Eugenio Barba, mas enfatizarei alguns dos principais objetivos dos diretores e pesquisadores teatrais com o treinamento que são mais frequentes. Alguns deles estão presentes nesta pesquisa e fundamentam sua prática.

Um dos objetivos da maioria dos diretores para o treinamento é a necessidade da *preparação do ator desvinculada da montagem do espetáculo*. Nesse sentido, Stanislavski é pioneiro ao fundamentar a necessidade do trabalho do ator sobre si mesmo, precedendo a construção da personagem. Todos os diretores aqui expostos, ao se deterem sobre a arte do ator a fim de renová-la, rompendo com a formação tradicional dos conservatórios, depararam-se com a necessidade de

investigar técnicas de representação. Esta pesquisa precisava de um tempo e de um espaço independentes do processo de montagem e de ensaios de um espetáculo, visto que as técnicas se referem a um trabalho de preparação do ator e o processo de montagem implica no estudo do texto, das personagens e dos conteúdos específicos a tal processo.

É válido ressaltar que não é necessário o período de preparação anteceder ao da criação e montagem, podendo acontecer paralelamente. Também é válido sublinhar que, apesar de o ator passar por um processo de formação nas escolas e conservatórios, fica evidente que esse processo perdura pela sua vida artística afora, não se restringindo a alguns anos de estudos e exercícios. Esse trabalho de preparação está ligado, entre outras coisas, à necessidade de *reeducar o corpo* do ator para que este se torne teatralmente “falante”, como idealizou Stanislavski. Por que reeducar o corpo? Stanislavski percebeu que, na vida comum, executamos nossas diversas ações de maneira ruim, fazendo nosso corpo tensionar, na grande maioria das vezes, sem necessidade. No palco, todos esses “defeitos” ficam mais visíveis, sendo necessário reaprender as ações físicas mais simples, como andar, sentar, etc. O mesmo está presente na Rítmica de Dalcroze que visava combater as inabilidades do corpo, a fim de reencontrar uma harmonia perdida.

Assim, o trabalho do ator desvinculado do período de ensaios objetiva adquirir domínio da técnica da representação. Isso pressupõe que o conhecimento que o ator tem de si mesmo no cotidiano, de como usar seu corpo, manifestar suas emoções e pensamentos, não é suficiente para sua performance no teatro. Mesmo em um trabalho de cunho realista, como era o de Stanislavski, há a necessidade da investigação de técnicas para a representação. Essas técnicas, cuja necessidade é inegável, são diversas e inúmeras, variando conforme as opções estéticas e ideológicas do grupo.

A pesquisa de técnicas de representação assumiu diversos objetivos para os diretores estudados. Um dos objetivos mais recorrentes é o de *engajar o corpo todo na ação*. Copeau e Meyerhold são exemplos claros de um descontentamento com a interpretação tradicional calcada principalmente no rosto, nos olhos, nas mãos e na declamação dos textos. Copeau desenvolveu exercícios com máscara neutra, obrigando o corpo a falar sem olhos, boca e expressões faciais. Decroux e Delsarte dividiram o corpo em partes, explorando suas articulações e possibilidades expressivas. Grotowski e Barba consolidam suas pesquisas na medida em que seus

atores alcançam um maior engajamento de todo o corpo em cada ação que realizam. Todos eles evitam a facilidade e o conforto de um viés representativo baseado exclusivamente no rosto e mãos, buscando acionar todo o corpo para também “dizer”.

Os exercícios realizados no treinamento, muitas vezes, assumem o objetivo de construir um estado de *prontidão*, de gerar *capacidade de reação* e de trabalhar a *precisão* das ações realizadas pelo ator. Essas capacidades, necessárias no momento da criação, dos ensaios e das apresentações do espetáculo, precisam ser exercitadas sistematicamente pelo ator por meio, principalmente, da repetição de ações e da concentração total naquilo que ele realiza.

Toda essa riqueza técnica esteve presente nos diferentes treinamentos com o objetivo de fazer com que o ator descobrisse as diversas possibilidades de realizar suas ações, não se restringindo a fórmulas e estereótipos de como construir um personagem, por exemplo. Por isso, pode-se considerar um dos objetivos do treinamento *eliminar estereótipos*, proporcionando ao ator um estudo mais aprofundado de suas ações, de maneira a envolver toda a sua pessoa naquilo que está fazendo, como evidenciam, por exemplo, as proposições de Grotowski e de Eugenio Barba.

Essa necessidade de um ato total por parte do ator, que envolva a precisão de suas ações físicas, o calor de suas emoções e a concentração de sua mente, por diversas vezes esteve associada à idéia de não resistir aos exercícios propostos. Para Grotowski, *eliminar o corpo de toda resistência* não significava um relaxamento estéril; pela denominada via negativa, a mente do ator não deveria colocar barreiras para executar as ações, mesmo aquelas que parecessem impossíveis, nem deveria apoiar-se em gestos estereotipados e inventados, exclusivamente, pela cabeça. Com objetivos próximos aos de Grotowski, Stanislavski incentivava seus atores a exercitarem sua capacidade de observação para eliminar as tensões desnecessárias ao movimento, combatendo assim os obstáculos físicos e psíquicos que impediam o bom desenvolvimento das ações do ator e fortalecendo o fluxo de emoções e pensamentos durante a execução das mesmas.

Observa-se, então, que muitos dos objetivos associados ao treinamento estão ligados à necessidade de uma maior integração entre corpo-mente-emoção do ator. Exercícios físicos possuem também um valor psíquico e emotivo, não se restringindo ao virtuosismo técnico ou à agilidade e flexibilidade do corpo. No entanto, *o controle*

dos movimentos, do corpo, da mente e da emoção do ator sempre esteve no escopo de muitos dos diretores aqui citados. Paradoxalmente à vontade de gerar um *fluxo de impulsos vivos no corpo do ator* (Grotowski) e de construir a vida interior de um papel (Stanislavski), alguns diretores defenderam que isso só se tornaria possível ao se trabalhar com estruturas bem definidas de ação. Grotowski combateu o mito da espontaneidade, argumentando que somente uma base técnica a sustentaria. Stanislavski afirmou, claramente, que o ator necessitava da técnica para poder repetir todas as noites o percurso de suas ações no espetáculo com o mesmo vigor, não podendo apoiar-se, exclusivamente, na sua emoção ou inspiração. Assim, para que o ator possa ser espontâneo, criativo, original, ele precisa de exercícios e técnicas para aprofundar a qualidade das ações que realiza, buscando, na forma e na estrutura, o sustentáculo de suas energias psíquicas e emocionais.

1.4 O treinamento como pesquisa prática — resultados parciais

O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo o seu ser.

(Eugenio Barba)

1.4.1 Introdução de elementos técnicos no treinamento

No primeiro ano de pesquisa, fomos construindo o treinamento segundo nossas necessidades de apropriação dos elementos que estávamos experimentando. Nossa opção havia sido pelas técnicas extracotidianas, visando construir organicidade e pesquisar novas maneiras de articular o corpo-mente no espaço e tempo.

Conforme descrito na Seção 1.1, no início da pesquisa tínhamos uma seqüência definida que trouxemos do workshop realizado com Carlos Simioni. Repetimos essa seqüência durante semanas com o intuito de memorizá-la e executá-la cada vez melhor, investindo nossas energias em cada exercício para superar nossas limitações e alcançar seus objetivos específicos. Sobretudo, havíamos entendido, intelectualmente, o que era executar cada exercício, mas era

necessário que o nosso corpo também compreendesse. Para isso acontecer, era necessária a repetição durante um período de tempo razoavelmente longo.

Para compreender um movimento, aparentemente bastaria ser capaz de distingui-lo dos outros. Mas não basta compreender um movimento difícil para poder executá-lo. O corpo tem que ter sua compreensão própria. O movimento, desta forma, é apreendido logo que o corpo o tenha compreendido. Esta compreensão é dada pela inteligibilidade do corpo (NUNES, 1998, p. 92).

Assim, um dos objetivos do treinamento era possibilitar essa *compreensão do corpo* para com os princípios presentes nos exercícios, buscando pensá-lo como uma totalidade psicofísica, conforme pretendeu Grotowski.

No início, o primeiro obstáculo a ser vencido era a falta de condicionamento físico. Eu e Jorge não tínhamos um preparo anterior para realizar, com tranquilidade, a seqüência já descrita. Faltava-nos fôlego, nossas pernas não nos impulsionavam para o alto como desejávamos, nossas colunas eram verdadeiros blocos de tensão, nossos abdomens eram fracos e preguiçosos, nossas mentes eram dispersas e o que era mais difícil é que elas gritavam internamente: “Estou cansado! Não agüento mais, quero parar!”.

Estou usando, nesta descrição, a primeira pessoa do plural, porque estas sensações diziam respeito tanto a mim quanto ao Jorge. Depois do treinamento, conversávamos e compartilhávamos essas percepções, nossas dificuldades e pequenas vitórias. Obviamente, as sensações oscilavam de dia para dia. Em alguns dias, sentíamos-nos mais concentrados, em outros, nossos pensamentos voavam para longe da sala de trabalho; havia dias em que nossos corpos respondiam melhor aos exercícios, havia outros, principalmente se ficávamos um tempo sem treinar, em que nossos corpos pesavam como pedras e as articulações e músculos resistiam aos movimentos.

Para sanar essas dificuldades, tomamos algumas medidas. Uma delas foi aumentar o número de dias de treinamento — de duas vezes por semana passamos a três vezes. Essa *regularidade* permitiu que, aos poucos, fôssemos agüentando melhor o cansaço e que fôssemos investindo mais esforços para aproveitar cada exercício, além do que nossos corpos passaram, conseqüente, a se habituar aos elementos técnicos. Com a continuidade do processo, percebíamos uma apropriação corporal da informação repetida.

Outra medida, já descrita anteriormente, foi acrescentar, no nosso

aquecimento, alguns exercícios isotônicos, como abdominais, exercícios para as pernas que utilizassem as articulações dos tornozelos, joelhos e virilhas, a fim de fortalecer essa musculatura. Além disso, fomos acrescentando, gradualmente, elementos do treinamento técnico do Lume, que eram realizados no momento anterior à seqüência já descrita no início deste capítulo. Segundo Ferracini (2003), o treinamento técnico possibilita modelar o corpo e fazer com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular. Para que isso aconteça, o ator necessita apreender os princípios que permitem articular ações extracotidianas por meio de exercícios⁷.

Nesta pesquisa, utilizamos apenas alguns desses exercícios: os saltos e paradas, o enraizamento, os elementos plásticos e o equilíbrio precário. Como estes haviam sido experimentados no workshop com Carlos Simioni e haviam sido transmitidos via contato direto, acabamos por escolhê-los para aprofundá-los.

Os *saltos e paradas* visam uma dilatação corpórea por meio da relação entre impulso, base e precisão. “O mais importante não é o salto em si, mas a queda e a parada, que devem ter um *stop* muito preciso e desenhado, incluindo-se aí o olhar” (idem, ibidem, p. 155).

Primeiramente, saltávamos pelo espaço buscando a maior precisão na queda. Em um segundo momento, além de saltar pelo espaço, lançávamos alguma parte do corpo em uma direção determinada durante o salto; e depois, os realizávamos com um lançamento, tentando desequilibrar o corpo no ar e cair, adquirindo novo equilíbrio. A dilatação corpórea era atingida no corte brusco e preciso da parada depois do salto, pois a tendência natural do movimento seria continuar na mesma intensidade, mas com o controle dele, essa tensão interna gerava energia ao ator.

Após os saltos e paradas, encaminhávamo-nos para o *enraizamento*. Este é um exercício para ampliar a base do corpo, explorando a relação dos pés, pernas, quadril e coluna com relação ao chão. A forma executada consistia em afundar primeiramente os dedos dos pés, depois o peito e o calcanhar, como se quiséssemos criar raízes que se aprofundam no solo. As pernas, quadril e coluna são prolongamentos desse movimento, que ganham maior sustentação nessa

⁷ Uma descrição detalhada dos exercícios que constituem o treinamento técnico do Lume e seus princípios e objetivos pode ser encontrada no livro de Renato Ferracini, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*, Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ampliação da relação com o chão.

Depois de algum tempo, começamos a realizar variações desses movimentos do enraizamento, alterando o ritmo, a distância entre os pés, a altura da bacia com relação ao chão, sempre com o objetivo de perceber em que lugar do corpo o enraizamento se fazia sentir mais, potencializando mais essa base que sustenta a coluna e a cabeça.

Em seguida, realizávamos, com cada articulação do corpo, movimentos denominados *elementos plásticos*. Esses movimentos eram executados para pesquisar dinâmicas e ritmos diferentes em cada articulação do corpo. Para isso, o corpo era dividido em várias partes: mãos, antebraços, braços, ombros, pescoço, coluna, quadril, virilhas, joelhos, tornozelos, dedos dos pés. Depois, essas articulações eram movimentadas todas juntas, como em uma dança dos elementos plásticos. Essa dança gerava um fluxo de energia que podia ser dosado — ora mais amplo, ocupando todo o espaço, ora pequeno, ora quase imperceptível.

Essa noção de corpo articulado está presente em muitas técnicas codificadas das artes cênicas. No Ocidente, destaca-se o trabalho do mímico Etienne Decroux, que dividiu a coluna vertebral, por exemplo, em cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas, e a partir disso, criou um conjunto de exercícios e escalas de movimento, deslocando essas partes do corpo em planos de lateralidade, profundidade e rotação.

Mais tarde, também fomos criando variações para os exercícios de elementos plásticos. Por exemplo, escolhíamos duas articulações, como mãos e pés, e as trabalhávamos em um diálogo de movimentos que se exteriorizava no espaço. Esse recorte de relação entre duas articulações trazia qualidades novas e específicas de movimentos, suscitando novas dinâmicas, ritmos e formas de articular todo o corpo, pois, apesar de o foco estar naquelas partes escolhidas, todas as outras eram engajadas por consequência. Assim, modificando as relações entre articulações, foi possível chegar a inúmeras variações que iam ao infinito e descortinavam à consciência qualidades de movimento inimagináveis à mente.

Após os elementos plásticos, dirigíamo-nos para os exercícios de *equilíbrio precário*. Segundo Ferracini (2003, p. 167), esse tipo de exercício busca fazer com que o ator tenha um controle corpóreo dentro de posições extremas de desequilíbrio. Essa alteração de equilíbrio foi observada em diferentes culturas pela Antropologia Teatral:

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio “precário” ou extracotidiano. O equilíbrio extracotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar (BARBA, 1995, p. 34).

No equilíbrio precário, começávamos movimentando a bacia para alguma direção até o máximo que conseguíssemos sem cair no chão. Desse ponto máximo, deslocávamos a bacia para nova direção, conservando esse equilíbrio precário também durante o percurso de um ponto a outro. Explorávamos esses deslocamentos, colocando o corpo em situações de quase desequilíbrio total para, depois, diminuirmos os movimentos, conservando o mesmo tônus do máximo.

Esse exercício nos fazia *engajar todo o corpo na ação*, que permanecia ativado constantemente para não cair no chão. O importante era perceber como o pé, que sustenta esse desequilíbrio, precisa reorganizar-se para sustentar todo o peso do corpo nessa nova circunstância. O exercício de equilíbrio precário cumpria esse papel de um constante desorganizar e reorganizar as partes do corpo, seus pesos, seu eixo de equilíbrio, suas direções no espaço, gerando um corpo aberto e dilatado.

Com a repetição e aprofundamento desse exercício, fomos trazendo variações para ele, como tirar um pé do chão e manter o deslocamento da bacia sobre apenas um pé. Por fim, realizamos o desequilíbrio total em que caíamos no chão, buscando resistir o mínimo possível, e tornávamos a levantar e a cair, gerando um fluxo de entregar-se ao chão e colocar-se, novamente, de pé.

Um fator importante nesse exercício era a *tridimensionalidade*, conceito presente em vários momentos do treinamento. Em todos os movimentos e deslocamentos era importante projetar as partes do corpo em, pelo menos, três direções distintas. A tridimensionalidade auxilia o ator a “rasgar” sua musculatura, abrindo espaços internos e potencializando seu corpo no espaço. Essa noção está presente não somente nas artes cênicas, mas também nas artes plásticas, como pode ser apreciado, por exemplo, nas esculturas de Auguste Rodin.

Após esses exercícios, realizávamos a seqüência do treinamento energético descrita anteriormente. Para Burnier (2001), o energético permitiria ao ator ultrapassar estereótipos e clichês de comportamento e dinamizar suas energias potenciais. Livre do crivo do intelecto, o ator poderia entrar em contato com regiões inexploradas de sua pessoa, extravasando ações corporais e sonoras mais

genuínas. Mais uma vez, o objetivo a ser atingido era o pensamento do corpo em ação, para diminuir o lapso de tempo entre esta e o impulso que a originou. A necessidade de expurgar tudo o que é inútil ao trabalho criativo do ator esteve presente em diversos diretores do século XX.

O tratamento dado ao corpo foi sendo conduzido, cada vez mais, na direção da eliminação de bloqueios e obstáculos físicos e psíquicos. Assim emergiria o ato criativo, e não apenas através do exclusivo acúmulo de informações técnicas e estéticas (sem, no entanto, abster-se delas) (NUNES, 1998, p. 26).

No caso desta pesquisa, não chegamos a realizar o treinamento energético durante horas e, portanto, não posso dizer que atingimos um estado de esgotamento ou de grandes níveis de dinamização de nossas energias potenciais. Mas ele foi importante para acordar essas energias e, ao menos, vislumbrar essas rupturas e linhas de fuga de um comportamento viciado, potencializando vivências individuais e de troca com o outro que afloraram nos nossos corpos depois de um certo tempo de treinamento.

O energético era realizado por nós a partir de um lento espreguiçar no solo com o objetivo de acordar a musculatura para o trabalho. A partir desse movimento, íamos tirando a coluna do chão e depois o quadril, passando a explorar o espaço em seu nível baixo por meio de quatro apoios (mãos e pés). Gradualmente, íamos ganhando também os níveis médio e alto, prolongando os movimentos daquele espreguiçar inicial para todo o espaço.

Começávamos, então, a acelerar os movimentos cada vez mais até chegar ao máximo dessa dinamização. Geralmente, fazíamos esse percurso aleatoriamente, enquanto, outras vezes, estabelecíamos um jogo, uma brincadeira de movimentos que executávamos um com o outro para alimentarmos-nos mutuamente. Ao chegar ao máximo da velocidade e intensidade, um de nós dois contava até vinte e, em seguida, parávamos bruscamente, ampliando a respiração.

Retornávamos ao movimento lentamente, percebendo a energia gerada, começando uma nova dinamização até o máximo. O desdobramento do energético era a *dança dos impulsos*, que se iniciava após uma parada brusca, para que pudéssemos escutar tais impulsos no corpo. Esses impulsos, geralmente, concentravam-se no abdômen e, ao colocarmos-nos imóveis para escutá-los, deveríamos, em seguida, quebrar nossa imobilidade com esses espasmos que

dirigíamos, voluntariamente, a diferentes partes do corpo, até que eles o tomassem por completo e se transformassem em uma dança. Ao final dessas dinamizações de energia, obtínhamos um novo estado em que o corpo estava dilatado e a mente aguçada e perceptiva aos menores movimentos.

Conforme íamos realizando essa seqüência, fazíamos uma série de alterações na ordem dos exercícios com o objetivo de aprofundar mais cada um deles e suprir novas necessidades técnicas. A dança dos impulsos, por exemplo, que era realizada após as explosões do energético, passou a ser feita logo após o equilíbrio precário, pois, com o tempo, percebemos que os impulsos se faziam presentes e pulsantes já naquele momento. No entanto, não apontarei aqui cada mudança para não tornar a descrição muito desgastante.

Após seis meses de treinamento, tínhamos a seguinte seqüência:

- Aquecimento.
- Exercícios isotônicos.
- Saltos (início do treinamento técnico).
- Enraizamento.
- Elementos plásticos.
- Equilíbrio precário.
- Dança dos impulsos — explosões dos impulsos em 20, 10, 5, 3, 2 e 1 tempos, com paradas entre elas.
- Movimentação lenta pelo espaço, explorando tridimensionalidade.
- Dinamização do movimento até o máximo de energia.
- Sustentação em, no máximo, 20 tempos e parada, conservando a dinamização apenas interiormente.
- Retorno ao movimento lentamente.
- Nova dinamização até o máximo em 20 tempos.
- Parada.
- Retorno ao movimento, deixando-se guiar pelos impulsos do corpo livremente.

Essa seqüência era realizada por mim e por Jorge em todos os encontros, sendo que nos revezávamos na liderança da seqüência dos exercícios. A cada dia, um de nós era o líder que podia propor mudanças e novas propostas de exercícios e modos de fazê-los.

Após cerca de seis meses de treinamento, sentimos a necessidade de concentrar mais toda essa energia construída e nos dirigimos para dentro de nós mesmos. Estávamos percebendo que o treinamento estava ficando “físico” demais, não afetando, pois, nossa imaginação, nossas emoções, nossas memórias mais sutis. Decidimos, então, que a etapa final, descrita no último item da seqüência como “deixar-se guiar pelos impulsos do corpo livremente”, seria realizada de olhos fechados, pois isso facilitaria essa auto-percepção e interiorização que buscávamos naquele momento.

Essa última etapa se configurou como uma dança pessoal. Segundo Burnier (2001, p. 140), a dança pessoal é “filha” do energético, decorrente do contato do ator com suas próprias vibrações e pulsações por meio de ações que, com o tempo, tornam-se recorrentes no trabalho, podendo ser codificadas. Após essa codificação de ações, os atores podem aprimorá-las, trabalhando-as com diferentes qualidades de energia e dinâmicas, no qual o tópico principal é o ouvir-se.

Semelhante ao que foi descrito por Burnier como dança pessoal, no nosso treinamento, essa dança também apareceu como um fruto do energético. Mas devo esclarecer que ela não nos foi “ensinada”, nem orientada diretamente, portanto o que estou chamando de dança pessoal talvez não corresponda, exatamente, ao que foi realizado pelos atores do Grupo Lume Teatro.

No nosso trabalho, não codificamos essas ações recorrentes para retrabalhá-las de novas maneiras, nem as classificamos com nomes muito definidos; apenas constatamos que nossas energias, por vezes, articulavam-se de formas específicas no espaço e que algumas qualidades de movimento estabeleciam um maior contato com nossa “pessoa”, enquanto outras não nos afetavam tanto.

Essa *dança pessoal* constituiu um dos resultados mais ricos e importantes nessa etapa da pesquisa. Naquele momento, quando nos permitíamos dançar nossas próprias energias livremente, algumas ações se repetiam, enquanto outras eram experimentadas uma única vez, mas o fator determinante sempre era o ouvir-se, tal como foi apontado por Burnier. Era nesse ouvir-se que podíamos experimentar ações com dinâmicas, intensidades e ritmos específicos, provenientes de uma inteligência do corpo, que dizia respeito a nossa própria pessoa. Transcrevo aqui um trecho de meu Caderno de Registro sobre essa etapa da pesquisa:

Na dança pessoal, resolvi investir na respiração, no momento em que congelamos da explosão. É difícil porque causa dor, mas parece que ali tem uma fonte. Me veio uma imagem, involuntariamente, de um jorro de sangue de vida, um fluido que limpa, purifica, alimenta a vida. Investi nisso e todo o movimento partia do abdômen. Apareceu um ritmo nos pés e braços bem soltos e cabeça também. Mas estava difícil de sustentar... (DONOSO, Caderno de Registro, agosto de 2008).

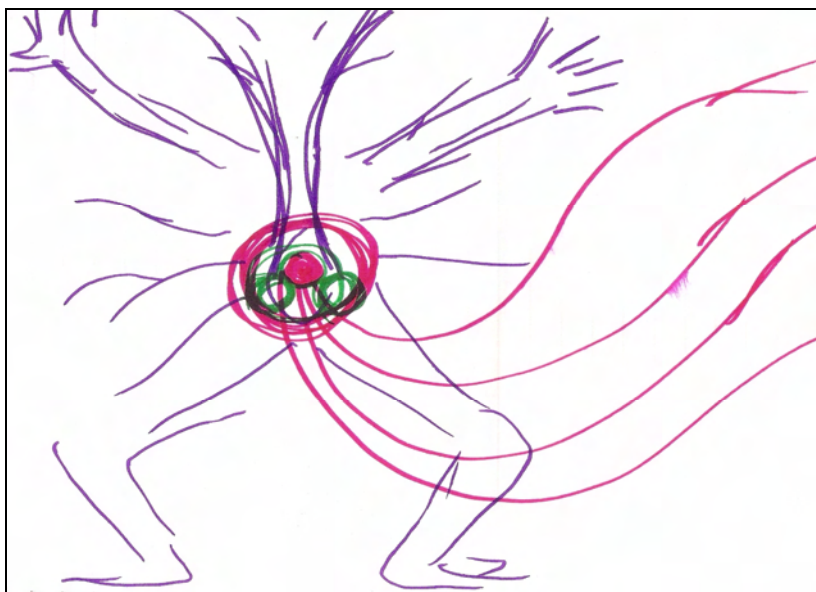


Figura 2 — Desenho realizado logo após o treinamento, referente à dança pessoal descrita na citação acima. Desenho: Marília Donoso.

Nessa escuta de impulsos do corpo, a *respiração* é um dos guias principais, responsável pela vida do movimento, sua fluidez, seu ritmo, suas dinâmicas particulares. Também é muito comum, nesse momento da dança pessoal, o aparecimento de imagens. Os atores do Lume consideram úteis e construtivas ao trabalho essas imagens provenientes da investigação corporal, pois revelam um pensamento desse corpo-mente que sintetiza sensações, percepções, idéias e sentimentos que tenham surgido naquele instante.

Essas imagens podem ser consideradas como “metáforas de trabalho”, pois, embora não expressem, com clareza e precisão, o sentido e a forma como a ação foi realizada, elas funcionam como estímulos poderosos que alimentam o fluxo do movimento, unindo impulsos, sensações corporais, imaginação, emoção e percepção. Ao longo dessa descrição, essas metáforas aparecerão com recorrência.

A maneira como realizávamos o registro após o treinamento podia ser ora predominantemente objetivo, descrevendo os exercícios realizados e o modo como foram feitos, ora mais subjetivo, relatando as dificuldades pessoais, as descobertas,

as lembranças, os sentimentos, as reflexões, as sensações e as imagens. No entanto, a ligação entre objetividade e subjetividade no registro é sempre uma relação de interdependência, não podendo ser completamente separadas uma da outra, como é possível ver nos exemplos que seguem:

Muitas imagens.

Algumas se repetem.

A criança e a velha.

A criança é tão aberta, tão aberta, tão aberta que chega a VOAR! Abre todo o corpo. Tem uma energia alegre, feliz, IRRADIANTE, dinâmica, rápida, viva, energética.

A velha é FORÇA. Também tem uma dinâmica rápida, mas é pesada. Vai para o chão e chega a se agarrar nele, a colar no chão. É terra. É briguenta, mas também é frágil porque carrega suas dores. Guerreira (DONOSO, Caderno de Registro, fevereiro de 2008).

Corpo totalmente aberto.

O PEITO comanda a ação.

Dança fluida, lateralidade. Forte conexão com a respiração. Parece querer explodir para fora, mas é leve. A coluna levemente arcada. Movimento lateral, impulsos para cima e para as laterais (DONOSO, Caderno de Registro, março de 2008).

Os nomes que aparecem no registro nada têm a ver com personagens ou com a representação objetiva das ações experimentadas. São, como já indicado anteriormente, metáforas do trabalho que exprimem qualidades de energia vivenciadas e que sintetizam sensações e percepções para quem as denominou. São palavras-imagens oriundas durante a investigação corporal, e não antes dela. Pode-se dizer que elas foram vivenciadas, mas não com o objetivo de serem mostradas, elaboradas, organizadas para expressar algo definido, mas apareceram como elemento integrante daquela experiência, tal como nas brincadeiras das crianças, que relatam imagens e sensações enquanto agem e se relacionam entre si.

Essas metáforas podem ser entendidas como elementos dinamizadores dos conceitos anteriormente abordados, como organicidade, presença, corpo dilatado, comportamento extracotidiano, que tiveram um funcionamento na dimensão prática e empírica da pesquisa. Para um ator iniciante seria muito difícil orientar suas ações a partir de uma comanda que lhe diga para “movimentar-se com organicidade”. Isso soaria tão metafórico, vago e indeterminado como qualquer outra imagem que pudéssemos dar a ele. Além disso, esse termo se refere a uma questão conceitual, que está presente na dimensão prática, mas de uma maneira mais geral, como um elemento orientador, e não como um estímulo preciso para realizar ações físicas e

vocais.

No nosso caso, havíamos estudado esses conceitos antes e durante a pesquisa, porque precisávamos entender seus objetivos e não tínhamos uma orientação externa, mas no momento da experimentação, não nos preocupávamos com isso, pois poderia constituir até mesmo um bloqueio para nossa prática.

Contudo, após um tempo de treinamento, tivemos a percepção de que estávamos nos focando apenas na fisicidade de nossos corpos, esquecendo-nos da nossa imaginação, sensações, afetividades; enfim, o treinamento estava se tornando quase exclusivamente ginástico. Foi nesse momento que partimos para uma maior investigação no livre curso dos impulsos gerados no corpo pelos princípios pré-expressivos experimentados. Surgiu a dança pessoal e, junto com ela, muitas das metáforas e imagens que aparecerão nesta descrição, pois estávamos então unindo as dimensões corporal, mental, emotiva, perceptiva e a relação com o espaço e com o outro dentro do trabalho. O valor das imagens pessoais está no fato de que, por meio delas, conseguíamos gerar organicidade — essa força aglutinadora que põe o corpo em relação com todas essas dimensões.

Nesse período de exploração da dança pessoal, algumas ações se tornaram recorrentes no trabalho. Geralmente, elas tinham uma constituição física bem definida por uma certa postura corporal, um ritmo próprio, tensões musculares específicas, espasmos e impulsos característicos, ao mesmo tempo em que geravam conteúdos subjetivos, sentidos e significados pessoais. Por carregar componentes afetivos, sentidos efêmeros, memórias, essas ações se distinguem da etapa do treinamento que é apenas técnica, fria, racional e “física”. Na dança pessoal, como o próprio nome já diz, as qualidades de movimento experimentadas envolvem a pessoa do ator, suas emoções, imaginação e lembranças. No entanto, essas ações não dizem respeito a temas e idéias pré-estabelecidas, mas, sim, ao trabalho do ator sobre si mesmo.

Para o Lume, essas ações que se repetem com base em uma característica específica são denominadas matrizes.

Ela (a matriz) é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma qualidade de energia inerente a todas. Esta qualidade acaba também sendo denominada matriz. A matriz, portanto, não tem um tamanho ou aspecto definido. O que a determina como matriz é o fato de poder ser repetida e codificada pelo ator, configurando-se como material vivo de sua criação (HIRSON, 2003, p. 37).

Um exemplo de matriz surgida na minha dança pessoal daquele período foi a “índia”. Conforme já mencionado, esse nome não significa a representação de uma índia de fato, mas uma qualidade de energia vivenciada, na qual atribuí uma palavra-imagem que fazia sentido para mim.

A “índia” é uma matriz em que estabeleço uma forte relação com o chão, direcionando toda a base do corpo (coluna e bacia) para baixo, mantendo uma certa abertura das pernas e deslocando-me em uma pulsação ritmada, forte e pesada. As articulações do corpo fecham-se para dentro, o que gera muita tensão e, conseqüentemente, um corpo pesado, pouco flexível. Além disso, a respiração é curta e rápida, o que contribui para estabelecer o ritmo da pulsação presente no deslocamento pelo espaço. Nessas características, colam-se várias percepções, sensações, que exprimindo por palavras extraídas de meus registros, adquirem formas como: índia, força, velha, terra, guerreira, afirmação de presença em território.

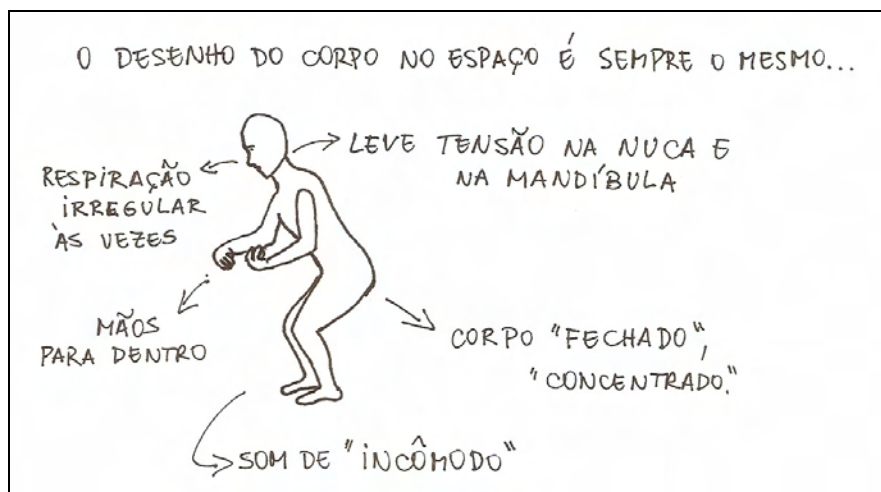


Figura 3 — Desenho e anotações referentes à matriz “índia”, extraídos do Caderno de Registro de Marília Donoso.



Figura 4 — Fotografia referente à matriz “índia”. Foto: Alicia Peres.

Hoje, a índia. A força, a violência. O guerreiro.
Quadril para baixo. Braços retangulares.
Respirações.
Rápidas, profundas. Muitos impulsos brotam daí
(DONOSO, Caderno de Registro, junho de 2008).

No momento da dança pessoal, começou a surgir também a voz enquanto sonoridade, não como palavra. No início, ficamos em dúvida se a deixávamos sair, pois não sabíamos se era o momento propício para trabalhá-la, mas assim que percebemos que ela surgia decorrente de nossas ações e matrizes na dança pessoal, sem ser elaborada intelectualmente, mas como prolongamento do corpo, deixamos que ela aflorasse cada vez mais. Percebi que essas sonoridades, muitas vezes, ajudavam a alimentar a própria ação, conferindo ritmo e cor aos movimentos, em um diálogo constante entre impulsos do corpo e da voz.

A dança pessoal também abriu espaço para a relação com o parceiro. Após investigar diversas ações individualmente, abríamos os olhos e buscávamos compartilhar os novos estados vibratórios construídos. Fazíamos uma troca que podia se estabelecer de várias formas: apenas pelo olhar, mantendo sua própria ação, ou deixando-se afetar pelos impulsos do outro e modificando sua ação, ou ainda dançando juntos pelo espaço, explorando ritmos, distâncias, qualidades de movimento, readequando as ações em relação.

Esse momento de troca foi fortalecendo-se e ampliando-se com o tempo, amadurecendo uma cumplicidade e uma nova forma de se relacionar com o parceiro

de trabalho, completamente distinta do cotidiano.

Essa relação com o parceiro podia ser guiada pela respiração, por ritmos e pulsações dos corpos, por um nível de tensão, por qualidades de movimento no espaço, por uma temperatura em comum, entre outros fatores. O importante era sempre a escuta do seu próprio corpo e a do outro.

Fluir tensões e dançar
 Dança
 Dança
 Sente dores
 E dança
 Dança
 Dança
 Quebra com o conhecido
 E se conhece
 Procura
 Elabora
 Eu vou correndo colina abaixo entre flores e espinhos
 A água sobe e eu corro, corro
 Grito, sussurro, gozo
 Incólume não sei
 Fujo, esbarro, deito, socorro, cuidado
 Sou eu e ela
 Tentando novos rumos
 Tentando chegar juntos
 Danço
 Me perco nos olhos e danço (AZEVEDO, Caderno de Registro, agosto de 2008).

Uma preocupação recorrente naquele período era a interferência da mente discursiva no treinamento, denominada por nós como “cabeção”. No início da pesquisa corporal, sentíamos nossas mentes muito dispersas e chegamos até a pensar em buscar exercícios de concentração para melhorar esse problema.

Com o passar dos meses, também fomos construindo essa mente dilatada, extracotidiana, voltada ao pensamento do corpo em ação. Pouco a pouco, o “cabeção” foi perdendo espaço e opinando menos, ao passo que o corpo ganhou voz para falar com maior autonomia sua própria linguagem. Entretanto, essa interferência da mente discursiva prosseguiu sendo alvo de nossa atenção ao longo do trabalho, exigindo uma constante dedicação para que ela não bloqueasse o processo, tornando-se sempre um desafio domá-la.

Muitas vezes, percebíamos que a mente discursiva, ou o lado esquerdo do cérebro, analítico e verbal, tendia a resistir ao trabalho que estávamos empreendendo. O cansaço, a preguiça, a inércia, a tendência em acomodar-se eram expressões palpáveis desse comportamento mental que trava o desenvolvimento do

processo. Nesse sentido, o treinamento tinha objetivos similares à pesquisa de Grotowski para eliminar estereótipos, tensões e resistências no trabalho do ator. A perspectiva era a da via negativa, buscando remover bloqueios ou, pelo menos, ter mais consciência deles, superar limitações pessoais e coletivas, para construir uma nova maneira de pensar, sentir e agir.

Que briga é essa que resolvi travar comigo? [...] Parece que nunca vai ser simples. Dez meses e a briga continua, o acúmulo de muitas vitórias, suadas e desgastantes vitórias. É querer algo que nem sei ao certo o que é, mas me chama, me puxa, empurra para o desconhecido. Vou (AZEVEDO, Caderno de Registro, abril de 2009).

Com cerca de oito meses de treinamento, acrescentamos novos elementos vindos da mímica moderna e contemporânea: os *níveis de tensão* e o movimento a partir da *respiração*, visando ampliar caminhos para explorar nossas ações.

O exercício dos sete níveis de tensão consiste no deslocamento do ator pelo espaço, sempre atento à tridimensionalidade, passando do estado mais relaxado (nível 1) ao máximo da tensão muscular (nível 7). Os níveis 2, 3, 4, 5 e 6 são graduações até chegar ao extremo. Esse exercício possibilita um controle muscular do corpo em estados de relaxamento e tensão, podendo ser realizado na sequência do 1 ao 7 ou de modo a intercalar os números em novas seqüências, respeitando as qualidades de cada um deles:

Nível 1 — o máximo do relaxamento

Nível 2 — corpo levemente relaxado (bêbado)

Nível 3 — corpo equilibrado entre tensão e relaxamento (neutro)

Nível 4 — corpo levemente tensionado (assustado)

Nível 5 — corpo tensionado e agitado (ansioso, acelerado)

Nível 6 — corpo muito tensionado e explosivo (autoritário)

Nível 7 — máximo de tensão

Os adjetivos colocados entre parênteses são imagens que servem como estímulos para o corpo alcançar um determinado nível de tensão, mas não funcionam como uma diretriz fixa e única. O ator pode encontrar outras palavras-imagens para definir suas ações no espaço em um determinado nível de tensão.

O movimento a partir da *respiração* foi uma adaptação de um exercício de máscara inventado por Jacques Copeau, no qual o ator deveria cobrir seu rosto com um tecido que permitisse a fluidez de sua respiração e uma visão parcialmente

bloqueada, vivenciada por mim no curso de Mímica e Teatro Físico, ministrado por Luis Louis.

Deitado no chão, o ator ouvia sua respiração e os micro impulsos que ela gerava e alimentava, para então ampliar esses impulsos e movimentos até colocar-se de pé e locomover-se pelo espaço. O objetivo desse exercício é deslocar a atenção do ator dos olhos e rosto, passando-a ao tronco, e colocar a respiração, e não a mente, como impulsionadora do movimento. A mente deve apenas seguir o fluxo da respiração que é a modeladora das qualidades de ritmo, peso, fluência dos movimentos no espaço a partir do tronco.

No nosso caso, fazíamos esses exercícios sem o tecido no rosto, mas mantendo os olhos fechados para ouvir a respiração. Foi importante essa percepção focada na respiração, pois ela constituiu um elemento fundamental na investigação corporal. No curso que realizei de Mímica e Teatro Físico, Luis Louis costumava dizer que os exercícios voltados para as articulações e para a musculatura desenvolviam a plasticidade do corpo, mas o que dava vida ao movimento era o trabalho sobre a respiração.

Mais tarde, percebi que a respiração era o elemento que me colocava em relação direta com a manipulação da energia gerada pelos treinamentos técnico e energético e com a manutenção do fluxo dos impulsos no corpo.

Aos poucos, íamos desenvolvendo aquela atenção especializada em escutar o próprio corpo, respeitar seus ritmos, investir nos impulsos, sustentar fluxos de movimento construídos pelos exercícios ao longo do treinamento.

1.4.2 Resultados primeiros

Estamos cavando um buraco. Um buraco que estabeleça uma relação mais profunda conosco mesmo. É um buraco para dentro e para fora, pois liga dois mundos — o de dentro e o de fora. Temos esperança de encontrar água para construir um poço. Um poço que alimenta outras pessoas. Neste momento, sentimos o cheiro da umidade. Continuamos cavando.

(Marília Donoso)

Ao final de um ano de pesquisa prática, tínhamos um corpo dilatado, construído pelo treinamento que se distinguia do corpo cotidiano. No cotidiano, geralmente, não temos idéia de como nos movimentamos, respiramos, tensionamos, nem no que pensamos, sentimos, percebemos de nós mesmos e dos outros. O treinamento era o espaço-tempo em que podíamos construir um corpo-mente aguçado, perceptivo a si próprio e ao outro, consciente de novas nuances e qualidades de se estar em um lugar e tempo específicos.

As conquistas desse tempo de trabalho estão relacionadas a um modo de fazer esse treinamento. Descobrimos juntos, em um determinado estágio do desenvolvimento da pesquisa, que não era tão importante o que fazíamos, ou seja, os exercícios que havíamos escolhido fazer e a proposta corporal que elegemos investigar, mas, sim, o COMO percorrer esse caminho.

Assim é que, depois de muito repetir as seqüências que foram se configurando com o passar do tempo, chegamos a alguns resultados primeiros: a *propriedade da técnica*, o *enfrentamento das limitações*, o desenvolvimento da *escuta do corpo*, o *fluxo da energia* e a *dança pessoal*.

A *propriedade da técnica* no corpo é resultado de um fator principal: a repetição. Quanto mais repetimos uma ação, mais orgânica ela se torna, mais ela flui naturalmente, sem precisar dos grandes esforços exigidos no período de aprendizado. No nosso caso, não nos tornamos virtuosos das técnicas de que nos apropriamos, nem deixamos de nos dedicar para fazer melhor cada exercício, porém, depois de um longo tempo de trabalho continuado, pudemos perceber que houve avanços no domínio da técnica. Técnica esta que deve estar à disposição para que, no momento da criação, dos ensaios e das apresentações do espetáculo, ela fomenta o trabalho do ator, sem, contudo, precisarmos pensar nela.

Não faltam depoimentos de diretores de teatro que afirmam a necessidade do domínio técnico por parte do ator para que ele possa ter liberdade de criação. Ludwik Flaszen fala sobre o trabalho de Grotowski:

O ato do ator compõe-se das reações vivas do seu organismo, da “corrente dos impulsos visíveis” no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize, a partitura composta do movimento e do som. Essa presença simultânea de dois elementos opostos favorece a tensão interior que potencializa a expressividade do ator. Espontaneidade, disciplina — nessas palavras podemos chegar a sentir também máximas de vida ou princípios éticos (FLASZEN, POLLASTRELLI, 2007, p. 30).

Do mesmo modo, Stanislavski dedicou-se ao processo de formação dos atores, consciente de que estes não poderiam apoiar-se na emoção e na inspiração apenas, necessitando, portanto, de uma base técnica, apoiada em exercícios diários, muitas vezes frios e racionais, que possibilitariam construir a vida de um papel e despertar a imaginação criativa dos mesmos.

Assim, o domínio da técnica era um resultado previsto e esperado, na medida em que a escolha pelo treinamento tinha esse objetivo de preparação, de desenvolvimento de capacidades e habilidades que deveriam estar disponíveis ao ator no momento posterior da criação.

Entretanto, o treinamento não cumpriu apenas esse objetivo, mas também e, sobretudo, o de desestabilizar o conhecimento pré-adquirido do ator, de questionar referenciais e padrões de pensamento, de *confrontá-lo com seus próprios limites e dificuldades*. O treinamento tornou-se um meio para esse enfrentamento consigo próprio, uma base para a superação de obstáculos pessoais que poderiam limitar a expressividade do ator.

Essa linha de trabalho, como já foi dito anteriormente, aproxima-se muito da via negativa proposta por Grotowski, que visava à superação de si mesmo, a liberação de bloqueios, evitando gestos aprendidos e meios de expressão inventados pela cabeça e buscando eliminar os estereótipos de comportamento. No treinamento realizado nesta pesquisa, é como se quiséssemos romper com a hierarquia que a mente tem sobre o corpo, como se quiséssemos enganá-la para que ela deixasse de exercer um domínio autoritário e passasse a cooperar com ele.

O treinamento energético, por exemplo, realiza esse objetivo. Ao dinamizar nossos movimentos pelo espaço até o máximo, não temos tempo de pensar no que estamos fazendo, nem de controlar totalmente nossos movimentos. Isso permite que o corpo expresse sua própria inteligência, seus modos de ação e reação, sua maneira de articular suas próprias energias, conhecimento este que a mente precisa estar disponível para escutar e aprender.

Nessa mesma linha de pensamento, Nunes (1998, p. 87) afirma: “Há como um apelo comum ao calar-se da mente discursiva em razão do corpo e sua própria razão de ser. O corpo parece ser aquele que pensa e quer, e não algo que deva atuar sob o comando do cérebro ou da mente”.

Outro exemplo, vivenciado por mim em workshops de teatro físico, em que o ator desestabiliza seu modo de pensar e de relacionar com o próprio corpo, é

quando lhe é solicitado fazer algum exercício que ele “acha” que não consegue. No entanto, quando se propõe a executá-lo, percebe que seu corpo sabe fazê-lo e que, muitas vezes, o exercício é mais fácil do que ele pensou. É por esse motivo que, nos workshops do Lume, por exemplo, é solicitado aos participantes, em determinados momentos do trabalho, que não pensem, mas façam. A ação não exclui o pensar, mas ele se torna um pensar em movimento. A técnica é o trampolim para essa nova maneira de pensar.

Com o passar dos meses, fomos adquirindo uma maior *escuta dos nossos corpos*, percebendo os impulsos que surgiam, sobretudo na região do abdômen — o centro de força e capacidade de locomoção. Quanto mais adentrávamos nas dobras e reentrâncias do nosso organismo, mais aumentava nossa capacidade de concentração naquilo que realizávamos, o que nos possibilitava uma mente mais aguçada e alerta para os detalhes de nossas ações, micro movimentos e impulsos sutis presentes.

Essa escuta pode ser descrita como uma atitude mental de passividade, no sentido de não colocar-se como comandante autoritário dos movimentos e de colaborar com os impulsos gerados no corpo e pelo corpo. Quando eu conseguia estabelecer essa disposição mental, percebia que as ações que realizava engajavam toda minha pessoa, possibilitando-me descobertas de potências de força, delicadeza, sensualidade e outras tantas qualidades indescritíveis por palavras. Encontro a referência a essa atitude mental-corporal na narração de Thomas Richards (2001, p. 68, tradução nossa):

A corrente orgânica começou a falar forte o suficiente para que a mente não pudesse mais bloqueá-lo (o corpo) ou colocar-se facilmente no seu trajeto. A mente também começou a aprender o momento de ser passiva, ou de falar positivamente, disposta a ajudar desbloquear o processo do corpo, preservando, ao mesmo tempo, que a estrutura fosse mantida. Em outras palavras, a mente começou a aprender que ela não era a única governante, que o corpo também tem *seu próprio modo de pensar*, se a mente apenas permitisse que o corpo fizesse seu trabalho.

Assim, nosso objetivo, em muitos dos exercícios do treinamento, era o de aprimorar essa escuta e desenvolver esse modo de pensar do corpo, um pensar-em-ação.

Mas, no momento em que o ator começa a trabalhar sua arte, ele deve pensar sobretudo com seu corpo, com suas ações. Se concebermos o ator como um “fazedor de ações” (sem querer aqui definir o que é ser “ator”), então ele deve antes de mais nada saber fazer ações, dominar esse fazer a ponto de desenvolver uma maneira particular, profissional, de *pensar*, o pensar-em-ação, ou o pensar-em-movimento (BURNIER, 2001, p. 88).

Conseqüência direta dessa escuta do corpo é o que denominei por *fluxo da energia*. Esse fluxo foi construído pela repetição de uma mesma seqüência de exercícios por longo tempo. Fomos sentindo a necessidade de não “quebrar” a energia construída de um exercício para o outro, mas aproveitar os impulsos e a dilatação corporal gerada para transformá-la em nova qualidade.

Por exemplo, na seqüência que realizávamos em um certo período do treinamento, passávamos do exercício dos saltos, que requerem grande energia, para o exercício de respiração que se iniciava no chão. Ao terminarmos os saltos, nossa respiração estava ofegante, a circulação rápida, o corpo aberto e atento para fora. Para realizar a passagem ao chão, onde fecharíamos os olhos, observando nossa respiração, permanecíamos algum tempo caminhando pelo espaço, administrando o fluxo respiratório, mas mantendo a intenção de saltar por dentro. Essa manutenção do salto por dentro por meio da intenção, ou seja, de estímulos mentais que recuperavam na memória muscular o impulso do salto, mas que não se exteriorizava, garantia que a energia construída não se escoasse facilmente e nos obrigasse a começar do zero o próximo exercício.

Um procedimento muito comum para fazer a manutenção da energia no corpo, mesmo quando se está parado, é realizar os movimentos de um determinado exercício mentalmente, apenas com a intenção de fazê-lo. Isso possibilita acionar os impulsos e espasmos musculares que realizam a ação, sendo que ela não se exterioriza, mas acontece por dentro do corpo, gerando uma tensão que o dilata e alimenta o fluxo de energia.

É válido ressaltar que esse fluxo não foi pré-concebido mentalmente por nós, mas surgiu do fazer, da própria percepção corporal, da necessidade de concentrar energia para ir cada vez mais além do já conquistado. Esse fluxo alimentava, sobretudo, a dança pessoal, que tinha, como guia, essa escuta dos impulsos do corpo e essa transformação da energia em qualidades de movimento variadas.

Não é a mente que cria o impulso. O impulso vem do corpo, da respiração, do músculo, da circulação, da vitalidade, da pulsação e do ritmo do corpo. Ouço os impulsos que vêm do corpo, respondo a eles e invisto neles, como se pegasse carona num cometa que está de passagem e que me leva para não sei onde... (DONOSO, Caderno de Registro, junho de 2008).

Na *dança pessoal*, não tínhamos mais a preocupação em executar um determinado exercício ou nos apropriarmos de uma técnica. O objetivo era dançar os impulsos do corpo livremente pelo espaço, com a única regra de não parar até que terminasse o treinamento.

No meu caso, pude experimentar algumas matrizes que se consolidaram pela repetição, conforme já descrito, além de acessar algumas memórias pessoais esquecidas do meu tempo de criança. Essas memórias e sensações eram sempre registradas no caderno pessoal diariamente, mas não configuraram um material significativo, pois eram esparsas e não se repetiam com a mesma frequência das matrizes.

A dança pessoal foi a que mais se modificou durante o período de treinamento. Após um ano de trabalho, solicitamos uma orientação externa para Renato Ferracini, ator do Grupo Lume Teatro, que observou nossa prática e nos deu novas direções. Principalmente, ele observou que não estávamos aproveitando a energia construída em cada etapa do treinamento, perdendo muitos dos detalhes dos exercícios e tendo um gasto excessivo de energia que não era controlado e que se esvaía no decorrer do processo.

Ficamos algumas semanas realizando um treinamento extremamente concentrado — fazíamos tudo o que já realizávamos anteriormente, só que agora alimentando os impulsos no corpo pela intenção de uma ação, ou seja, enviando mentalmente o comando para a musculatura agir e, no entanto, exteriorizando apenas 10%, 5% ou 1% da expressão desta mesma ação. O objetivo foi o de controlar a energia construída e manipulá-la com maior precisão.

Depois dessa etapa de contenção do treinamento, houve uma melhora na qualidade de nossos movimentos, apontada pelo próprio Renato, e seguimos adiante com essa perspectiva de melhor aproveitamento e controle da energia.

A essa altura, voltamos a abrir os olhos na dança pessoal e ela tornou-se totalmente relação olho no olho. Afetávamo-nos por meio do olhar, trocando impulsos, jogando com dinâmicas de movimento que às vezes ocupavam todo o espaço, às vezes eram tão pequenas e sutis, que se tornavam quase imperceptíveis

aos olhos. Tudo o que havia sido conquistado até ali se mantinha, mas o treinamento mudava de forma para começar a atender à criação de um espetáculo e de um conteúdo temático que começava a ganhar corpo.

1.4.3 Atitude! — A busca do sentido pessoal no treinamento

No início desta pesquisa, eu tinha como hipótese que o treinamento físico do ator pudesse potencializar sua capacidade de criação, não apenas de um personagem, mas do espetáculo como um todo, de sua dramaturgia e encenação. Pensava que, no próprio treinamento, poderia surgir um material temático vindo da auto-investigação corporal. No entanto, não foi assim que aconteceu. Apesar de surgir muito material expressivo, que poderia articular diversos conteúdos, ele não foi gerador de um tema específico para o espetáculo. O tema nasceu das nossas próprias inquietações enquanto artistas, dos nossos incômodos e desejos de falar sobre o lugar onde vivemos — São Paulo — suas histórias, memórias e “desmemórias”. Todo o processo que envolve essa temática do “lugar onde vivemos” será descrito posteriormente.

No entanto, apesar de não gerar um conteúdo temático particular, o treinamento construiu em nós uma postura, uma forma de estar no mundo enquanto profissional de teatro, postura esta que, primeiramente, passamos a chamá-la de *desassossego*.

Eu e Jorge conversávamos continuamente a respeito do que estávamos fazendo, da necessidade ou não de um treinamento como este para se fazer teatro, do porquê da nossa escolha por esse tipo de proposta, do que nos impulsionava a sair de nossas casas todas as semanas, persistentemente, para fazer um treinamento cujo objetivo não era, muitas vezes, totalmente claro para nós, mas que nos incitava fortemente a fazê-lo.

Quando eu estava fora dele, tinha muitas dúvidas e questionamentos, mas quando estava dentro, percebia que buscava um enfrentamento com minha própria pessoa, com meus limites pessoais, com minha preguiça e inércia. Colocava-me em uma situação de desconforto para comigo mesmo, um desconforto de descobrir meu próprio corpo, de investigar minhas possibilidades expressivas, de potencializar os

momentos de criatividade, o que não acontecia na correria do dia-a-dia ou no bojo de alguns desejos vagos e efêmeros. Era necessária uma vontade forte e persistente para sair do sossego do conhecido, do confortável, e mergulhar no desconhecido das possibilidades da criação.

Esse desassossego foi uma sensação que surgiu tanto para mim quanto para Jorge depois de certo tempo de treinamento. Por exemplo, quando pesquisávamos novas formas de equilíbrio precário, éramos obrigados, para buscar novas possibilidades de equilibrar-se no espaço, a sair do conforto do equilíbrio estável e cômodo que impera em nosso cotidiano regido pela lei do menor esforço.

Os exercícios aqui descritos deveriam ser realizados com a máxima precisão e compromisso consigo próprio, sempre com o intuito de ir além do que já foi conquistado. Evidentemente, nem sempre conseguíamos fazê-lo, mas mantínhamos o desafio de não nos enganarmos a nós mesmos, procurando sempre esse enfrentamento com as próprias limitações físicas, psíquicas e emocionais.

Mais tarde, em um workshop de treinamento técnico do Lume ministrado por Eduardo Okamoto⁸, essa atitude de *enfrentamento* se mostrou para mim como um dos grandes objetivos desse tipo de treinamento. Okamoto afirmou aos participantes, no momento em que eles manifestavam que não conseguiam executar certos exercícios, que boa parte do trabalho do ator está naquilo em que ele ainda não consegue fazer. Aquilo que já superou, que já se tornou uma habilidade conquistada e que não o desafia não é mais tão importante.

Essa afirmação justifica nossa percepção anterior, minha e de Jorge, de que os exercícios em si não constituíam o cerne da nossa pesquisa, mas o *como* nós os realizávamos. Os exercícios, depois de compreendidos pelo corpo-mente e repetidos continuamente, podiam ser executados de maneira mecânica e inconsciente, mas não era isso o que nos interessava. Procurávamos ampliar nossa percepção, ouvir cada vez melhor nossos impulsos e sensações, sair do conhecido para transbordar energias potenciais e expressivas.

⁸ Eduardo Okamoto é ator formado pela Unicamp. Desde 2000, pesquisa o trabalho de ator junto ao Lume e, atualmente, desenvolveu um trabalho e uma poética próprios que têm, como base, essa metodologia.

O treinamento não é uma forma de ascetismo pessoal, uma dureza hostil em relação a si mesmo, uma perseguição do corpo. O treinamento é um teste que coloca à prova as próprias intenções, até onde se está disposto a empenhar toda a própria pessoa naquilo em que se acredita e que se afirma; a possibilidade de superar o divórcio entre intenção e realização. Esse trabalho cotidiano, obstinado, paciente, com frequência no escuro, às vezes até em busca de um sentido, é um fator concreto de transformação cotidiana do ator como homem e como membro do grupo (BARBA, 1991, p. 59).

Para enfrentar nossas próprias resistências e limitações, fomos construindo essa postura de persistência e de enfrentamento a nós mesmos, postura esta que, então, passamos a denominar por *atitude*. Essa palavra surgiu em nossas conversas, em nossos registros e, depois, foi se colocando dentro do treinamento, na voz de quem estava liderando, funcionando como uma metáfora de trabalho.

“Atitude!” queria dizer: “Faça o que está fazendo com todo o seu ser!” ou “Não se engane! Vá até o máximo que conseguir!” ou “Surpreenda-se! Não fique no que já é conhecido e comum para você!”. Era uma palavra-estímulo para continuar sempre adiante, não desistir, não esmorecer, ir sempre além, mesmo quando se estava cansado ou com dores.

A palavra-chave que entrou em cena nesta fase que estamos vivendo é ATITUDE. A atitude de busca. A atitude de quem acredita profundamente no que faz. A atitude de se colocar no risco. Percebo um crescimento no nosso treinamento. Sim, nossos corpos estão mais ágeis, mais predispostos, melhor preparados. Mas não é só isso. Além de uma maior capacidade de resposta e de escuta de si e do outro, há um confronto com nossos próprios limites. Há um querer ir além. Há um jogar-se no caos, no desconhecido para “fisgar” algo mais. (DONOSO, Caderno de Registro, maio de 2008).

Ao final dessa etapa da pesquisa, em que nos dedicamos exclusivamente ao treinamento, pude perceber que essa atitude é o resultado maior de nossa investigação até aqui. Penso que ela poderia ter sido atingida por outros meios, por outra metodologia, por outros exercícios. Nesse caso, a escolha por uma metodologia influencia o resultado final — o espetáculo, dado que ela delimita um campo de possibilidades de ação para a criação artística. Do mesmo modo, influencia o percurso — ela traz em si uma dimensão ética, que precisa ser atualizada e ressignificada pelo ator na relação com os princípios e objetivos orientadores do seu trabalho.

Se analisarmos o treinamento dos atores inserido dentro do contexto de cada grupo, veremos que cada um deles elabora um sistema próprio com objetivos definidos e isso irá determinar, até certo ponto, essa atitude, esse sentido dado ao trabalho de preparação.

Barba (2007, p. 35), um dos grandes divulgadores da prática e do uso do termo “treinamento” no Ocidente, na segunda metade do século XX, diz: “[...] mais importante do que a forma do exercício, é a motivação tenaz de executá-lo até seus limites extremos, contribuindo desta forma para sua mutação”. No caso do Odin, o treinamento proporcionou uma situação de comprometimento e descoberta do valor do teatro aos atores.

Ele (o treinamento) era a confirmação diária, humilde e tangível, da decisão de dedicar-se ao teatro, através da busca por rigor e auto-disciplina. Era a conquista pessoal do ator, do *como* e do *porquê* fazer teatro. Forjou as ferramentas de sua independência, crescimento pessoal e capacidade de resistir sob condições adversas. Encorajou cada ator a praticar e defender a dissidência individual e artística (idem, ibidem, p. 35).

Nesse mesmo artigo (2007), Barba atenta para o perigo da cristalização do treinamento e sua formalização quase como um dogma. Ressalta que os mestres da Grande Reforma do teatro no século XX, de Stanislavski a Copeau, de Meyerhold a Decroux, deram ênfase aos exercícios e ao treinamento, pois queriam refutar uma tradição e um teatro que consideravam uma prisão e que era incapaz de dar vida às suas aspirações e vontades.

Nessa perspectiva, torno a afirmar que não existe um treinamento de ator, mas muitos, pois ele sempre estará inserido dentro de um contexto determinado e será constituído para atender a objetivos específicos. Esses objetivos definem e são definidos por essa atitude da qual tenho falado e que surgiu como uma pergunta fundamental durante a pesquisa: por que estamos fazendo isso? Para quê? O que queremos e de que maneira nos posicionamos enquanto artistas no mundo?

Essa atitude não pode ser caracterizada nem como uma postura mental somente, nem como um estado apenas corporal, mas é algo que aparece no cruzamento de todos os elementos que compõem o trabalho do ator — os aspectos físicos, emocionais, psíquicos, a relação com o outro, com o espaço, etc. Ela revela a dimensão ética da investigação corporal nesta pesquisa; o *como* se faz tem uma relação intrínseca ao *porque* se faz. E esse *como* não é apenas o aspecto formal do trabalho, ou seja, os exercícios escolhidos, mas, sim, os princípios e objetivos do treinamento e a maneira como o ator coloca sua própria pessoa naquilo que realiza.

O treinar é uma busca de estado e não exercícios a serem executados em um espaço-tempo exato. Na verdade, no estado do treinar, pouco importa a execução precisa e exata do exercício ou sua evolução enquanto complexidade. Importa, sim, o uso de trabalhos e exercícios para se atingir um limite, uma borda, criar uma fissura em sua géstica conhecida e cotidiana ou mesmo em seus clichês expressivos artísticos singulares no caso de um ator com experiência (FERRACINI, 2007, p. 522).

Não são os exercícios em si — e isso não deixarei de repetir — que são decisivos, mas a postura pessoal, aquela necessidade interior que empurra e motiva, no nível emocional e com uma lógica que não se deixa apanhar por palavras, a escolha do próprio ofício (BARBA, 1991, p. 60).

A pergunta que nos fizemos foi: Nós, artistas-pesquisadores do começo do século XXI, que recebemos como legado inúmeras tradições do teatro e pesquisas de mestres da denominada Reforma Teatral do século XX, o que queremos e o que faremos com essa “herança”? Que sentido daremos aos nossos treinamentos, ao nosso trabalho de preparação? A que objetivos eles respondem? O que orientará as nossas escolhas?

Essas respostas, ou a busca por elas, definiram a atitude, ou seja, a postura, a forma como realizamos esse trabalho. A construção pessoal e coletiva de um treinamento que se alimenta dessas tradições e pesquisas anteriores deveria atender às necessidades desse grupo inserido em um determinado contexto histórico, social, econômico e cultural.

Na análise histórica sobre os diferentes lugares que tomou o treinamento na prática de diretores e artistas teatrais, pode-se entrever essa atitude presente de distintas maneiras. Por exemplo, em Stanislavski, identificamos sua busca incessante pela verdade cênica, pela lógica e coerência no pensar e no sentir em uníssono com o papel a ser representado pelo ator.

Sua tarefa (do ator) não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verte, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística (STANISLAVSKI, 2002, p. 43).

Ao mesmo tempo em que discute com seus atores a dimensão ética de seu trabalho, Stanislavski aponta quais são as posturas indesejáveis com relação ao ofício; ataca àqueles que representam apenas com o intuito de impressionar os espectadores, critica a atuação mecânica e estereotipada e reprova a exploração da arte para fins unicamente pessoais. Mais do que bons conselhos, seu método concretiza e baseia-se nessas premissas que evocam uma determinada atitude por

parte dos atores.

Em Grotowski percebe-se a busca pela essência do teatro como a arte do encontro, no qual o escopo do ator constitui uma auto-revelação, ou seja, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total consigo próprio, para poder compartilhá-lo com outras pessoas. Na metáfora do ator “santo”, vislumbra-se sua dimensão ética, que quer definir o indivíduo que, por meio de sua arte, transcende seus limites, realizando um auto-sacrifício. Grotowski estava consciente de que sua metáfora constituía um objetivo quase impossível de se realizar, mas possível de se mover sistematicamente naquela direção e, assim, atingir resultados práticos.

Barba desmistifica o ideal de perfeição técnica, que permitiria ao ator dirigir totalmente seu próprio corpo, defendendo o treinamento como o lugar de uma auto-definição, no qual cada um deve construir seu próprio caminho, descobrir as imagens pessoais que melhor estimulam sua investigação e decidir sobre o sentido do treinamento. Ao mesmo tempo, a autodisciplina é a ação que garante esse percurso, bem como a transformação do cansaço e a constante busca por desafios no trabalho do ator.

Cansaço pode vir também por meio da repetição de um exercício. Você precisa encontrar caminhos para desafiar e estimular a si próprio de modo que permaneça alerta quando estiver trabalhando. [...] Não é o exercício que necessariamente está em falta mas sua atitude frente ao exercício. Se você fica rapidamente entediado com o trabalho você deve fazer mudanças no ritmo ou na dinâmica do exercício, apresentando a si mesmo novos desafios (TURNER, 2004, p. 111, tradução nossa).

Nessa perspectiva, constata-se que as metodologias desenvolvidas sobre a arte do ator carregam objetivos próprios e princípios que orientam sua prática. Esses princípios constituem uma determinada ética, que visa, além do bom funcionamento do trabalho em grupo, a potencialização dos esforços realizados pelo ator em seu processo criativo. Encontram-se esses princípios no relato de muitos dos pesquisadores teatrais já citados, sendo transmitidos por meio de conselhos, acordos e regras estabelecidas para o desenvolvimento das ações coletivas, da própria materialidade dos exercícios e na forma como são conduzidos; no entanto, nada garantirá bons resultados se o próprio ator não refletir sobre suas próprias motivações e posturas frente ao ofício.

Jane Turner (ibidem, p. 25, tradução nossa) menciona quatro perguntas levantadas por Eugenio Barba durante um seminário internacional a respeito do que é ser um ator:

Como eu me torno um ator eficaz?
Por que fazer teatro e não outra coisa?
Onde você vai fazer teatro?
Para quem você está fazendo teatro? Quem são seus espectadores?

No nosso caso queríamos, como atores, ser capazes de expandir nossas próprias fronteiras, a fim de afetar o espectador corporal, emocional e intelectualmente, promovendo uma experiência distinta do cotidiano, para compartilhar algo que não aparece na rotina, na inércia e no automatismo da vida comum. Ao mesmo tempo, queríamos um teatro que pudesse ser visto por pessoas de diferentes classes sociais, inclusive por aquelas que não têm acesso ou o hábito de ir ao teatro, e que habitasse o limiar entre o familiar e o estranho, entre as ações reconhecíveis do cotidiano e aquelas mais abstratas e irreconhecíveis.

Nossa atitude era alimentada por esses anseios e objetivos e foi se construindo na fricção com a investigação corporal formalizada pelo treinamento anteriormente descrito. Ela tornou-se, então, um agente definidor dos nossos objetivos enquanto artistas e ressignificadores do cabedal teórico em que se apóia esta pesquisa.

Na Seção 1.2, destinada aos conceitos importantes, abordei questões relativas à presença e organicidade do ator, sendo o treinamento um fator potencializador desses aspectos. Conforme dito anteriormente, percebemos, em um certo ponto do percurso, que o que se tornava mais importante para a investigação corporal como fator potencializador da criação artística não eram os exercícios em si, mas a postura que desenvolvíamos com relação a eles. Minha hipótese passa, pois, a ser que essa atitude é um elemento dinamizador do corpo-em-arte do ator.

A organicidade, esse fluxo gerado no corpo do ator na relação com os outros atores e o público, só pode ser estabelecida se houver essa atitude. Do contrário, a forma, a expressão, as ações físicas e vocais se tornam mecânicas e vazias, ou seja, sem sentido.

É essa atitude, ou seja, a constante definição e redefinição do porquê e do como se faz o trabalho, construída no treinamento do ator, na sua incessante

preparação enquanto artista, que é capaz de estabelecer as relações presentes no corpo-em-arte do ator, gerando organicidade. Nessa perspectiva, o treinamento fomenta essa atitude, constituindo-se como um campo onde as várias dimensões do trabalho teatral — ética, estética, técnica, vontade pessoal e coletiva, contexto histórico-cultural — podem ser potencializadas, integradas, confrontadas e friccionadas no corpo-mente em ação.

Se considerarmos organicidade como força que aglutina diversos elementos e relações do ator em cena, ao mesmo tempo em que busca romper com o automatismo habitual, fugir das ações mecânicas e transbordar o corpo cotidiano, admitiremos ser necessário uma forte motivação, uma atitude de enfrentamento, uma constante busca pessoal para dar sentido ao que se realiza. Se presença não é algo que simplesmente está *a priori*, se não se restringe ao que é visível na forma, referindo-se à percepção do invisível e impalpável na performance teatral, então essa postura da qual temos falado se redimensiona como elemento potencializador da presença do ator, pois relaciona-se com essa força ou capacidade desenvolvida por ele para criar um outro plano, virtual e poético, intensificador das relações estabelecidas em cena.

É importante ter em vista que a palavra “atitude” possui um valor circunscrito a esse contexto específico e funcionou, da mesma maneira que outras imagens, como uma metáfora de trabalho. Foi a afirmação enfática que encontramos para definir essa postura que nos estimula, que nos move e que dá sentido ao nosso fazer teatral.

Dentro do contexto e da metodologia utilizada nesta pesquisa, este termo sintetizou, em forma de metáfora, muitos dos objetivos almejados, como a desautomatização das ações físicas e vocais, o enfrentamento dos limites pessoais e bloqueios psicofísicos, a desconstrução dos padrões habituais do comportamento cotidiano e a potencialização do pensar-em-ação. São nesses objetivos, que não são puramente físicos, psíquicos ou estéticos, mas que se entrelaçam, que se descortinou a possibilidade de construir uma postura singular presente na investigação atoral aqui descrita. A atitude não pode ser considerada como um pensamento-desejo que não se transforma em ação. É no trabalho do corpo-mente do ator que se gera, se desenvolve e até mesmo se força um posicionamento dele com relação ao que realiza.

Quando mais tarde começamos a pensar no tema, nosso guia foi essa atitude de enfrentamento. O desassossego estimulou-nos a refletir sobre as inquietações, os desconfortos, as situações que nos rodeavam, que nos incomodavam ou nos instigavam a construir um discurso e uma poética próprias. A atitude nos deu uma base ética para enfrentar as situações com as quais nos depararíamos na pesquisa de campo e no processo de criação.

CAPÍTULO 2 — O ATOR-CRIADOR

2.1 Existe ator que não seja criador?

O pressuposto principal para a realização desta pesquisa é a noção de ator-criador. Tal noção foi o ponto de partida que, aliada ao treinamento físico, definiu uma maneira de ator trabalhar, criar e pesquisar o processo de construção do espetáculo, desenvolvendo, assim, sua autonomia e sua responsabilidade sobre todas as etapas e esferas de criação.

Nossa opção para gerir e organizar este trabalho foi o processo colaborativo, pois este correspondia melhor aos nossos anseios enquanto artistas. Diretamente ligada a essa escolha estava a noção de ator-criador, pois, como se verá posteriormente, houve uma modificação na função do ator decorrente das pesquisas sobre os diretores já citados, função esta que, a partir da segunda metade do século XX, radicalizou-se nos grupos de criação coletiva e processos colaborativos.

No entanto, ao reportar-me a outras pessoas para falar sobre o objeto de minha pesquisa, muitas vezes percebia que a expressão “ator-criador” abarcava muitas ambigüidades. Alguns afirmavam que o ator sempre foi criador, outros questionavam o que essa denominação queria dizer exatamente. Dessa maneira, comecei a buscar referências nos trabalhos de outros grupos e em textos acadêmicos, deparando-me, pois, com outras denominações para o ator dentro de processos de pesquisa contemporâneos, além da já cunhada “ator-criador”, tais como “ator-autor”, “ator-encenador”, “ator-pesquisador”, “ator-montador”, “ator-compositor”.

Estava evidente que havia um grande número de pesquisadores refletindo, praticando e escrevendo sobre novas tendências de trabalho que, de alguma forma, diferenciavam-se de uma prática mais tradicional, envolvendo outros procedimentos de criação e ampliando a função do ator dentro de um grupo. Mas que diferenças seriam essas? Por que a necessidade de se referir ao ator por meio da denominação “ator-criador” ou por meio de quaisquer uma das outras nomenclaturas acima citadas? O que essa expressão quer designar?

Veremos, na Seção 2.1, que, sob essa expressão, estão relacionadas diversas tendências, práticas e variados procedimentos de trabalho que não

constituem uma unidade, mas uma rede de pesquisadores que se tocam e compartilham algumas idéias, divergindo em outras.

Longe de pretender dar respostas às perguntas aqui levantadas, pois elas por si só gerariam material para uma nova tese, buscarei aqui apontar alguns elementos para melhor delinear o trabalho do ator contemporâneo como criador da obra teatral.

2.1.1 Aspectos históricos

Uma das ambigüidades da expressão “ator-criador” está na premissa de que o trabalho do ator, necessariamente, exige um processo de criação. Se pensarmos na montagem de um espetáculo a partir de um texto teatral, caberá ao ator construir as ações físicas e vocais das personagens por si próprio, assim como a linha lógica das mesmas. Ele não poderia fazê-lo mecanicamente, visto a transposição do texto à cena exigir um processo criativo. Mas como foi considerada a criação do ator na historiografia teatral?

Tomando como referência o século XX, Stanislavski foi o pioneiro a pesquisar, sistematicamente, o processo criativo do ator. Todo seu sistema apóia-se na investigação das etapas e nuances desse processo, no qual o ator deveria criar a vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística.

Com objetivos semelhantes, diversos pesquisadores do início do século investiram na autonomia do ator e questionaram a hierarquia dos modos de produção e criação teatrais que colocava o autor no topo de sua pirâmide, seguido do diretor, do cenógrafo e do figurinista.

Jacques Copeau, por exemplo, foi um dos diretores que se dedicou ao trabalho do ator, resgatando as improvisações da *Commedia dell'arte* para recuperar a imaginação criativa e a capacidade de jogo e invenção. Sua dedicação, dirigida a uma nova formação do ator, influenciou Etienne Decroux, um dos pioneiros a defender a liberdade e a autonomia do ator com relação ao “império do texto”.

Decroux condenava o sistema de teatro em que o texto era o ponto de partida para a montagem do espetáculo. Para ele, as palavras não poderiam traduzir todo o movimento da mente, radicalizando, por isso, suas pesquisas no corpo como possibilidade maior de concretização de idéias e emoções em ações físicas.

Segundo Maldonado (2005, p. 28), Decroux depositava toda a responsabilidade da criação diretamente no ator.

Vsevolod Meyerhold também reivindicou o domínio da linguagem teatral por parte do ator, que não deveria restringir-se ao que lhe é dado pela literatura dramática, mas, sim, que deveria ser capaz de criar, inventar, tornar-se autor de sua atuação cênica.

Na década de 60, Jerzy Grotowski verticalizou sua pesquisa no trabalho do ator, renunciando aos efeitos de luz, maquiagem, figurinos e música. Buscava estabelecer, enquanto diretor, uma relação de confiança com seus atores, para que todos realizassem um crescimento pessoal e profissional que se projetaria no espetáculo, rompendo com a hierarquia diretor-ator, tornando mais horizontal o processo de construção das obras teatrais. Grotowski (1987, p. 22) desconstruía sua imagem de diretor: “Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de ‘nascimento duplo e partilhado’”.

Todos esses percursos realizados pelos pesquisadores teatrais do século XX possibilitaram o surgimento dos grupos de criação coletiva nas décadas de 60 e 70, que se caracterizavam por uma participação ampla de todos os integrantes na construção do espetáculo. Esses processos eram experimentais e se opunham à produção do teatro tradicional, que estava geralmente vinculada a uma forte obediência ao texto e à divisão do trabalho comandada pelo diretor.

Nessa perspectiva, no Brasil da década de 70, também surgiram grupos que romperam com as hierarquias vigentes no processo criativo de seus espetáculos, apoiando-se na coletividade como forma de organização administrativa e criativa, reorientando o trabalho do ator, que de intérprete passava a ser co-autor da obra teatral. Os processos colaborativos viriam como decorrência e aprofundamento dessas propostas, ganhando destaque a partir da década de 90.

As diversas práticas criativas desses grupos apresentam evidências de que o ator ampliou e reformulou seu papel enquanto criador, pois, além de cumprir a função de intérprete, ele também estava envolvido com as questões de autoria do espetáculo, apoiado em novos modelos de gestão de grupo, caracterizados pelo cooperativismo e pela quebra da hierarquia em prol de uma horizontalidade na produção artística.

André Carreira (2007) analisa o trabalho de alguns grupos teatrais contemporâneos, verificando a interferência do ator nos processos de autoria da encenação e da dramaturgia. Ele utiliza as nomenclaturas supracitadas para tratar do papel do ator em processos colaborativos, fazendo distinções e constatando semelhanças.

É nesse contexto dos processos colaborativos que surgem as novas denominações que buscam redimensionar o trabalho do ator. Se, desde o começo do século, já se buscava um ator criador, ou seja, um ator com maior autonomia no processo criativo, que não se subjugasse mais à hierarquia das produções, nem ao império do texto (o que não significava, de maneira alguma, a sua exclusão), com conhecimento técnico de sua arte para poder criar de maneira mais independente, é a partir da segunda metade do século XX que esse percurso revela, em muitos casos, a figura do ator como o protagonista da criação teatral.

Esse protagonismo se apresenta, no trabalho de grupos contemporâneos, de variadas formas: na interferência do ator nos processos de autoria da encenação e dramaturgia de seus espetáculos, na inserção do ator na gestão do grupo, na qual ele assume novas funções, e na sua formação técnica qualificada, o que lhe confere maior domínio de sua arte.

2.1.2 Interferência do ator nos processos de autoria da encenação e do texto teatral

Um dos fatores que indica o protagonismo do ator na criação da obra teatral é o seu grau de interferência no processo de construção. Descobrir nuances de entonação de um texto, criar um personagem preestabelecido por um autor, construir características psicológicas são algumas das ações realizadas pelos atores enquanto intérpretes. No entanto, nos processos que denominam o ator como criador, ele vai além das funções mencionadas.

Renato Ferracini define esse ator como um criador fundamental, capaz de criar e recriar seu corpo e sua voz, seu próprio texto e seu próprio espetáculo. Seria um ator que pode dispensar o diretor, o autor, o dramaturgo e criar por meio de suas ações físicas e vocais. Segundo ele, esse ator também pode trabalhar com todos esses criadores, mantendo, no entanto, sua independência artística: “O ator como criador é dono de sua própria expressão” (FERRACINI, 2005, p. 48).

O ponto principal dessa afirmação seria a possibilidade de o ator ser autônomo e independente no processo de criação. Em entrevista⁹, Ferracini afirma que um ator que segue as normas de um diretor ou de um *status quo* estético estabelecido, não estaria criando. Criação envolveria, exatamente, fugir dos parâmetros preestabelecidos, buscando novas possibilidades de expressão distintas das existentes.

Para André Carreira (2007), a noção de ator-criador está relacionada, dentre outros fatores, com a interferência do ator na autoria do texto e no diálogo com a encenação. Em sua análise de diversos grupos de teatro contemporâneos, ele identificou e delimitou diferentes denominações para essa interferência do ator nos processos de autoria da obra teatral: *ator-autor*, por exemplo, caracteriza o indivíduo que intervém na criação cênica e dramatúrgica, além de envolver-se na pesquisa e investigação atoral; *ator-criador*, de maneira semelhante à definição anterior, diz respeito à intervenção do ator na construção do texto e na encenação, podendo ser essa intervenção mediada por um dramaturgo e um diretor que assinam as respectivas funções; *ator-encenador* compreende o ator que tem total interferência na construção dramatúrgica e cênica, sendo estas assinadas coletivamente.

Nesta pesquisa, embora ciente de que as nomenclaturas têm por objetivo expressar uma práxis, uma linha de pensamento e prática que orienta um determinado trabalho do ator, apenas utilizarei a denominação *ator-criador*, com o intuito de refletir sobre um conceito que pode abarcar toda essa diversidade de linhas de trabalho. Embora seja um conceito genérico, pois não delimita objetivamente um “tipo” de ator, é uma noção ampla que abarca características comuns, como será visto ao longo desta Seção.

O envolvimento do ator nos processos de autoria cênica e dramatúrgica é uma dessas características que, muitas vezes, está relacionada com a escolha do grupo por não partir de um texto prévio ou por partir de um texto não dramático que necessitará ser adaptado para o espetáculo que se quer montar. A decisão do grupo também pode recair sobre o desejo de subverter um texto dramático, a fim de conferir-lhe novos sentidos, por meio de diversos procedimentos como a fragmentação, a inclusão de novos textos, a inserção de depoimentos pessoais dos atores, etc.

⁹ Entrevista não publicada e a mim concedida em 2009.

Considerando as experiências de grupos que, conforme André Carreira (2007), orientam-se por essa linha de pesquisa, fica claro que o ator criador não é, necessariamente, aquele que cria um texto próprio. Como foi descrito, ele poderá partir de textos não dramáticos — documentos, poesias, contos, entre outros — para a criação, ou poderá subverter o texto de algum autor, editando-o, mantendo ou não a fábula, excluindo personagens, acrescentando textos de outras fontes, entre outros procedimentos possíveis.

Um exemplo dessa última possibilidade é a montagem de “Gaivota — tema para um conto curto”, baseada no texto de Anton Tchekhov, realizada por integrantes da Cia. dos Atores¹⁰ (RJ) em 2007. Nessa montagem, o grupo partiu de um texto clássico para desconstruí-lo e reconstruir uma narrativa própria, fragmentada, metalingüística, na qual ficava evidente a inserção de depoimentos e reflexões dos próprios atores na encenação do espetáculo.

É possível ter, como ponto de partida, apenas um tema, um conteúdo ou uma inquietação que se quer compartilhar, sendo o texto um ponto de “chegada”, e não de partida, caso este do processo colaborativo investigado pelo Grupo XIX de Teatro¹¹ (SP) durante a montagem de espetáculos como “Hysteria”, “Hygiene” e “Arrufos”. A pesquisa temática de seus espetáculos resultou da investigação de fontes da história oficial (documentos, fotos, textos jornalísticos), da história oral (depoimentos, relatos, cartas) e de referências literárias, que são pesquisadas pelos criadores, para então serem transformados em cenas. Nesse caso, o texto escrito final não está dissociado da encenação, pois foi construído durante o processo de criação.

Em vários grupos, existem pessoas que assumem as funções de diretor e de dramaturgo, permitindo, ao mesmo tempo, uma grande interferência do ator na criação. Carreira (2007) analisa o trabalho do Teatro da Vertigem, exemplo desta possibilidade, no qual todos os atores dão suas contribuições, sendo, no entanto, as

¹⁰ A Cia. Dos Atores é um grupo carioca que existe desde 1988, cuja característica principal é o processo colaborativo, no qual todos os integrantes influem e contribuem para os resultados do trabalho. Além disso, essa companhia possui, em suas produções cênicas, uma ampla antropofagia de materiais oriundos de diferentes contextos, que são apropriados e reciclados para a construção de uma poética própria. Mais informações no site do grupo: <www.ciadosatores.com.br>.

¹¹ O Grupo XIX de Teatro (SP) também se caracteriza pela dinâmica de trabalho colaborativo, embaralhando os limiares das funções de ator, diretor, cenógrafo, dramaturgo e público para desenvolver uma linguagem cênica particular, que utiliza a mescla de diferentes fontes para a encenação e dramaturgia, como a literatura, documentos históricos, fichas policiais, depoimentos em diários, entre outros.

peessoas responsáveis pelas funções as que acabam sintetizando essas colaborações e acabam dando a palavra final.

A Vertigem utiliza o termo ator-criador para designar um ator que pensa no todo da obra em seu entorno, em processos onde texto e encenação se constroem durante o processo de cada espetáculo, numa relação mais horizontal com a cena.

Nessa perspectiva, há grupos que eliminam as figuras do diretor e do dramaturgo, assumindo os próprios atores a pesquisa atoral e a pesquisa do conteúdo e do tema, bem como as decisões sobre a encenação e a dramaturgia. É o caso, por exemplo, da montagem do espetáculo *Café com Queijo*¹², do grupo Lume, no qual os atores não partiram de uma dramaturgia prévia, nem tinham um diretor externo ou um dramaturgo. Os atores-pesquisadores (denominação do próprio grupo) foram responsáveis pela escolha do tema, pela pesquisa de campo, pela codificação das ações coletadas, pela composição dramatúrgica das ações físicas e vocais e pelas escolhas e decisões da encenação.

Da mesma maneira, o grupo Ói Nós Aqui Traveiz¹³ (RS) privilegia a interferência completa do ator na criação, no qual seus integrantes assinam tudo, podendo todos assumir todas as funções. Carreira refere-se a eles como atores-encenadores, mas suas esferas de ação abarcam todas as áreas.

Essas noções, mesmo que variando conforme o nível de interferência no processo criativo, estão ligadas a processos colaborativos nos quais o ator se diferencia daquele que realiza apenas a função de intérprete, participando da autoria da cena, do texto e da linguagem do grupo, das práticas pedagógicas e da gestão do mesmo. Dessa forma, esse ator apresenta, muitas vezes, uma polivalência de funções, como foi apontado por Patrice Pavis (2001, p. 79) sobre os processos de criação coletiva.

Segundo Fischer (2003, p. 78), a ampliação da interferência na obra teatral do ator contemporâneo é uma consequência de premissas éticas, estéticas e

¹² O espetáculo foi criado em 1999 por quatro atores-pesquisadores do grupo Lume Teatro a partir da coleta de histórias de pessoas conhecidas em viagens por cidades do interior do Brasil. Sobre o processo de criação de *Café com Queijo*, ver o livro *Café com queijo: corpos em criação*, de Renato Ferracini.

¹³ A tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz nasceu em Porto Alegre em 1978 e desde então, organiza-se a partir de princípios de coletivização do trabalho cênico, orientando-se por uma ideologia que encara o teatro como função social, que contribui para o desvelamento e análise da realidade e resistência a padrões homogeneizantes. Desde sua fundação, o grupo construiu uma estética pessoal fundamentada na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura e no trabalho autoral do ator.

ideológicas sobre as quais um coletivo se apóia. No caso dos processos colaborativos, todos os artistas estão em igualdade, portanto, todos contribuem com seus pontos de vista, sugestões e habilidades para a construção do espetáculo. O ator, nesse sentido, não se restringe mais ao mero “executor”, mas amplia sua dimensão, tornando-se o próprio criador, o que lhe confere maior autonomia, pois, agora, ele detém o modo de produção da cena.

Do ponto de vista de Luis Alberto de Abreu (2006), o processo colaborativo de criação teatral busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo. Esse viés de trabalho prescinde de hierarquias preestabelecidas, rompe com a liderança impositiva e considera todos os integrantes do projeto artístico como criadores da mesma ordem. Desse modo, atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, técnicos de montagem colaboram para a construção da obra cênica e interferem na sua totalidade, o que torna imprecisos os limites da atuação de cada um deles.

Em um primeiro momento, esse modo colaborativo de criação estaria em oposição a um modelo tradicional de montagem de espetáculos, no qual existe um autor que escreve um texto dramático previamente e um diretor que concentra as escolhas estéticas e de linguagem. Nessa perspectiva, o ator, tal como os outros artistas integrantes, tem a possibilidade de uma maior interferência no processo de autoria do espetáculo, pois esse tratamento participativo descentraliza o poder das mãos do diretor ou do autor.

Nesses processos, a *interferência* parece ser a idéia central. Para Abreu, o processo colaborativo é dialógico; parte do princípio de que a confrontação e o surgimento de novas idéias, sugestões e críticas de todos os criadores não só fazem parte de seu *modus operandi* como são os motores de seu desenvolvimento. Isso permite uma relação criativa baseada em múltiplas interferências e na horizontalidade das relações no modo de produção artístico, potencializando, dentro desse contexto, o trabalho do ator como criador.

2.1.3 Aspectos da autonomia do ator-criador

Ao pesquisar grupos brasileiros de criação coletiva e de processo colaborativo, Silvia Fernandes destaca que a função do ator sofreu uma mudança de eixo na maioria dos grupos estudados, pelo fato de ele ser resultado de um novo processo de trabalho e investigação dos grupos. O ator, nesse contexto, deixou de ser um especialista na arte de interpretar personagens e passou a exercitar novas capacidades, como adaptar ou criar textos coletivamente, conceber e executar cenários e figurinos, organizar marcações, compor músicas, entre outras.

Operacionalizada por meio do jogo dramático e das improvisações, [...] resulta na inauguração de um modo próprio de ser ator, que se afasta da mera função de intérprete de uma personagem. Mantendo-se ainda como mediador do mundo imaginário projetado em cena, o ator do grupo trabalha todos os elementos que compõem o espetáculo (FERNANDES, 2000, p. 236).

A característica horizontal do processo colaborativo pressupõe, como criadores, todos os integrantes do grupo envolvidos na construção do espetáculo, os quais contribuem e interferem em todas as áreas da criação, tornando imprecisos os limites da atuação de cada integrante.

Segundo Carreira (2007), o ator, nesse contexto do “teatro de grupo” e dos processos colaborativos, é intérprete, mas também lida com cenários e figurinos, divide tarefas da produção, dedica-se aos projetos pedagógicos das companhias, administra a sede, escreve projetos e exerce, em seu cotidiano, uma multiplicidade de funções, delineando-se como um profissional polivalente. A hipótese de Carreira é de que a autonomia conferida ao ator pela sua participação na gestão cooperativa do grupo e pela ruptura da hierarquia dentro do mesmo reverbera, consideravelmente, na sua função criativa, devido a uma necessidade constante pelo aperfeiçoamento de suas funções e reflexão de aspectos exteriores da atuação.

Essa hipótese é confirmada pela noção de autonomia apresentada pela pesquisadora Stela Fischer (2003, p. 95), que serve aqui como parâmetro para a reflexão sobre o ator-criador:

Conceitualmente, entendemos por autonomia o exercício de liberdade individual, sobre o qual um indivíduo pode exercer poder de decisão e regimento de seus objetivos e relações. Normalmente, o exercício de autonomia se opõe a qualquer forma de autoritarismo instituído ou estrutura hierárquica. No contexto das companhias teatrais, a heteronomia cede lugar às formas participativas e descentralizadas, constituindo paradigmas libertários e colaborativos, na organização em grupo. Assim, a autonomia torna-se a condição pela qual o artista determina seus modos de produção.

Depreende-se das afirmações de Fischer e Carreira que a autonomia do ator dentro dos processos colaborativos é resultante de uma escolha do grupo por uma maneira de se fazer e produzir teatro, que pressupõe uma ética na qual o processo de criação está diretamente conectado.

Ao mesmo tempo, dentro desse contexto, o ator segue um sistema de coordenadas e regras internas dos grupos, a partir das quais deve orientar seu trabalho. Aparentemente contraditórios, esses acordos coletivos se tornam necessários exatamente para assegurar a liberdade de seus integrantes. É no equilíbrio entre regras instituídas e liberdade individual que se constrói a referida autonomia.

Luis Alberto de Abreu (2006) sugere que, pelo fato de processo colaborativo romper fronteiras e quebrar os espaços privativos da criação, propondo a interferência dos criadores nos respectivos trabalhos, as funções de cada artista devem ser preservadas. Assim, se de um lado existe total liberdade de criação, de outro se preservam as funções como forma de assegurar que as interferências constituirão ferramentas eficientes e construtoras na criação.

O estatuto da autonomia no trabalho colaborativo se baseia no reconhecimento do outro e no respeito mútuo. Para que se obtenha individualidades autônomas em colaboração, é determinante no trabalho em grupo a ética que estreita as relações entre os integrantes e seus espaços de produção. [...] Essa estrutura organizacional possibilita ao ator desenvolver-se individual e cooperativamente (FISCHER, 2003, p. 97).

Outro fator que contribui para a presença de uma maior autonomia por parte do ator na criação cênica é o seu trabalho de preparação e seu domínio sobre os elementos técnicos de sua arte. Se retomarmos o percurso histórico das diversas formações do ator no século XX, principalmente aquelas realizadas nos ateliês e laboratórios de investigação teatral e encabeçadas por mestres como Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Etienne Decroux, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, entre outros, encontraremos a reincidente valorização do ator no processo criativo da obra teatral e, ao mesmo tempo, uma exigente disciplina e dedicação ao ofício.

Todas as grandes linhas de pesquisa teatral desenvolvem metodologias para o aprimoramento do trabalho do ator, investindo em sua formação e na apropriação de técnicas, a fim de proporcionar-lhe maior autonomia na criação. Essa sólida base

prática permite ao ator transitar com liberdade na descoberta de seus próprios meios para manusear e expressar conteúdos e experiências pessoais.

A maneira de articular em ações essas experiências e conteúdos é, em muitos grupos contemporâneos, pesquisada e investigada pelos próprios atores, segundo um sistema ou conjunto de técnicas que orienta seu pensamento e a práxis teatral. Se o ator não possui essa práxis, como terá autonomia e liberdade para criar?

A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício (do ator), e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de “consumidor de técnicas de interpretação” (BONFITTO, 2002, p. 142).

Nessa perspectiva, a dramaturgia contemporânea também contribui para a construção dessa autonomia. Em muitos textos, é comum a ausência de personagens bem definidos, de informações sobre a localização temporal e espacial do acontecimento cênico, de rubricas ou ações detalhadas. A fragmentação, a não-linearidade, a presença de discursos em vez de diálogos, a tendência a uma desestruturação das convenções estabelecidas são algumas das características que permeiam a dramaturgia pós-moderna.

Assim, a época pós-moderna gerou uma tendência dramática em que se observam criações que incidem na pesquisa do aspecto lingüístico e da estrutura comunicacional que carrega o texto. Nessas propostas, [...] é menos importante “o que é enunciado” do que “a maneira como é enunciado”. O discurso em si mesmo é menos importante (inclusive sua ocultação é um artifício proposital) do que a situação em que esse discurso aparece ou é elaborado (RAMÍREZ, 2004, p. 118).

Nesses casos, caberá ao ator construir e pesquisar com maior amplitude as ações do espetáculo, dado que ele tem poucas informações explícitas na dramaturgia contemporânea sobre *como* materializar o texto do autor cenicamente. Matteo Bonfitto (2002, p. 137) afirma que as ações do ator podem ser o ponto de partida para a construção do sentido na cena, denominando-o como ator-compositor.

O ator-compositor seria aquele capaz de gerar sentido ao texto, construindo a unidade do espetáculo por meio de uma partitura de ações, e não apenas pela coerência psicológica do texto. O fato de a dramaturgia pós-moderna demandar procedimentos mais complexos para sua encenação exige uma competência mais

alargada do ator. Na medida em que este se apóia em suas próprias ações para dar coerência ao conteúdo que está exprimindo, evidencia-se mais um aspecto de sua autonomia: “Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator, a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*” (idem, ibidem, p. 143).

Nesse sentido, a noção de ator-criador está ligada à possibilidade de criar material expressivo, dar sentido a um conteúdo, gerar signos, tendo o texto como mais um elemento na construção da obra cênica. Os próprios dramaturgos contemporâneos renovaram-se para dar conta das inquietações dos criadores teatrais, elaborando obras mais abertas e valorizando o tempo presente e as possibilidades do acontecimento performático das artes cênicas.

Hans-Thies Lehmann (2007, p. 255) afirma que o ator do teatro contemporâneo não é mais alguém que representa um papel, mas um *performer* que oferece à contemplação sua presença no palco: “[...] o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem”.

Não há dúvidas de que as novas formas teatrais alteraram o perfil dos atores em relação aos procedimentos de atuação, desdobrando-se em inúmeras possibilidades de investigação. É nesse contexto que se insere a noção de ator-criador. Este pode partir de um texto, mas não se apóia, exclusivamente, nele para construir seu sentido; ele tem múltiplos caminhos e maneiras para gerar seu próprio texto cênico e performático, valendo-se de suas ações físicas e vocais, sua presença, seu modo de pensar e ver o conteúdo escolhido assim como a forma de organização e produção cênica.

Os diversos aspectos que compõem a autonomia do ator contemporâneo não se esgotam nos aqui enunciados. O que foi possível identificar, nesta pesquisa, é que eles estão, na maioria dos casos, ligados a modos de organização em grupo que têm, por base, a gestão cooperativa e colaborativa e que estão inseridos no contexto da arte pós-moderna, alimentando-se de seus pressupostos e tendências de criação.

2.2 O ator-criador nesta pesquisa

Na Seção 2.1.1, tratei de dar uma perspectiva histórica sobre a noção contemporânea do ator como criador, inserida no contexto do teatro de grupo, dos processos colaborativos e da arte pós-moderna. Sob esse prisma, retorno à noção de ator-criador como norteadora desta pesquisa, buscando identificar que elementos e tendências a delineiam principalmente.

No Capítulo 1, localizei historicamente a noção de treinamento na trajetória de diversos pesquisadores da arte do ator que praticaram e teorizaram a seu respeito, apontando as principais influências que constituem o treinamento corporal realizado. Do treinamento realizado, surgiram as questões iniciais: Ele é necessário ao trabalho do ator? Ele pode gerar um ator-criador? De que forma a investigação corporal pode potencializar a criação teatral?

A hipótese inicial era de que o treinamento corporal poderia potencializar o ator como criador da obra cênica. No entanto, se partirmos do princípio de que esse ator-criador se situa no contexto teatral contemporâneo e de que ele foi gerado sob as influências anteriormente descritas, tais como a ruptura da hierarquia em prol de uma maior horizontalidade no modo de produção, a descentralização do poder de escolha na criação artística, a participação na gestão do grupo, a difusão das práticas e pesquisas atorais, entre outras, teremos que admitir que a investigação corporal seja apenas um dos elementos que pode potencializar o ator como criador no processo artístico.

Desse modo, passo a perguntar: Qual é o lugar da investigação corporal para esse ator que protagoniza um processo de criação, que lidera sua própria pesquisa atoral na dimensão prático-reflexiva, a fim de construir uma obra que reflita seus pensamentos, desejos, sensações e percepções sobre o mundo? Se o ator-criador vai além da função de intérprete de uma obra, podendo assumir outras funções e podendo ser independente e autônomo na sua criação, de que maneira a investigação corporal pode contribuir para tal intuito?

Percebo que, desde o início da pesquisa prática, quando começamos a realizar o treinamento descrito no Capítulo 1, a opção por ser um ator-criador estava no rol das primeiras escolhas sobre como realizar esse processo, constituindo-se como uma premissa que necessitava ser desenvolvida, testada, construída na experiência. Essa opção não seria um ponto de chegada, mas de partida; uma mola

propulsora para investigar o corpo no treinamento, na criação, nos ensaios e apresentações, o corpo-em-arte.

De fato, a possibilidade de tornar-se criador estava dada na materialidade da pesquisa desde o princípio: dois atores, eu e Jorge, investiríamos esforços em uma pesquisa atoral consolidada pelo treinamento, a fim de poder não só atuar, mas criar, colaborativamente, um espetáculo. Jorge seria o diretor, mas um diretor-ator, que dirige desde dentro do processo.

Depois do primeiro ano de treinamento já descrito, no bojo da atitude conquistada, passamos a pensar no tema para a criação do espetáculo. Poderíamos ter escolhido um texto escrito e, por meio de procedimentos anteriormente mencionados, ter nos apropriado dele, de tal forma que esse texto expressasse nosso ponto de vista e reflexões sobre um determinado conteúdo. Este seria um caminho para sermos criadores. No entanto, optamos por escolher um conteúdo e investigar a autoria da dramaturgia e encenação — partimos de um ousado desejo pessoal.

Não foi a opção por não partir de um texto que nos tornou criadores, mas penso que ela contribuiu e até mesmo forçou essa atitude criadora. A partir de minha experiência pessoal como atriz, tanto em interpretar como em observar produções a partir de um texto previamente escrito, posso afirmar o quão desconfortável é para um ator quando ele vai viver um processo de montagem em que não há uma história, roteiro ou proposta dramatúrgica previamente definida. Quão mais cômodo e seguro é estudar e decorar um texto, ter um começo e final já determinados, do que ter que caminhar no escuro, percorrer um mar de possibilidades vagas e indefinidas que não se deixam fixar tão facilmente quando não se tem a certeza de nada! Se tornar-se criador é exercer o poder de escolha, ao mesmo tempo em que se tem a responsabilidade e a autonomia para refletir constantemente sobre sua própria prática e tomar decisões, o fato de não partir de um texto escrito faz com que essas necessidades fiquem escancaradas ao ator-criador.

Qual foi então nosso papel como atores-criadores? Foi o de elaborar e construir todo o processo de criação, tanto a pesquisa atoral dentro do treinamento, das improvisações, da atuação no espetáculo, como a escolha pelo conteúdo, a pesquisa de linguagem, a estruturação da dramaturgia e da encenação. Isso não significa que fizemos tudo sozinhos. No momento em que começamos o processo de criação, passamos a convidar criadores de outras áreas — fotografia,

audiovisual, cenografia, dramaturgia — que, aos poucos, foram interferindo no processo, contribuindo com outras linguagens e assumindo funções dentro do projeto. No entanto, não há dúvidas de que o fato de gerir o grupo em suas várias frentes de trabalho — criação artística, produção executiva, projeto sócio-cultural — potencializou a mim e a Jorge como autores do processo de criação.

Onde se localiza então a investigação corporal nesse processo de autoria? No Capítulo 1, descrevi como principal resultado da pesquisa no treinamento a construção de uma atitude, que diz respeito a uma postura ética no trabalho afirmada no treinamento e na integração corpo-mente do ator, em que o foco era o enfrentamento dos próprios limites, o comprometimento pessoal e a entrega de si no trabalho, a busca constante por romper com clichês, padrões automatizados de comportamento e com a inércia habitual.

Ainda sobre a atitude, afirmei que ela é uma postura capaz de dinamizar conceitos presentes no treinamento, tais como corpo dilatado, comportamento extracotidiano e organicidade. Quando migramos para a etapa criativa do trabalho do ator, perguntei-me: O estado gerado pela investigação corporal, no qual estão presentes essa atitude e a perspectiva dos conceitos supracitados, potencializa a criação? De que maneira?

O treinamento força o corpo-mente a agir, a romper com a inércia, a buscar novas possibilidades de relação e a gerar organicidade, ou seja, gerar ligações e conexões consigo, com o outro, com o espaço, com todos os elementos presentes na construção artística. Pode-se designar esse estado como criativo? Quando se entra no processo criativo, em um processo em que há improvisações, associações imaginativas em ação, o treinamento cessa ou ele se modifica? Como passa a ser a investigação corporal no diálogo com a criação do ator é o que descreverei nas seções posteriores.

Por fim, quero indicar aqui as concepções sobre criatividade apontadas por duas pesquisadoras, Fayga Ostrower e Cecília Almeida Salles, que definem e apresentam parâmetros teóricos para o que, nesta pesquisa, estou designando como criação.

Para Ostrower (2001, p. 9), criar é basicamente formar, dar uma forma a algo novo; é uma ação que abrange as capacidades de compreender, relacionar, ordenar, configurar, significar. Ela localiza a motivação para a criação na busca por ordenar e significar, necessidade esta que impele o homem a formar, ou seja, criar.

Ostrower enfatiza que o fazer concreto apresenta particularidades distintas e, portanto, a imaginação criativa vincula-se à especificidade de uma matéria, definindo matéria não apenas como a fisicidade de um objeto, mas a materialidade colocada em um plano simbólico, que permite inúmeras ordenações a fim de ampliar os modos de comunicação entre os homens. “Assim, o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto” (idem, *ibidem*, p. 32).

No caso do ator, sua materialidade envolve a complexidade de sua própria pessoa, suas dimensões física, mental, emocional, social, cultural e as relações entre elas, amalgamadas em seu corpo, ou seja, seu corpo-voz-mente-emoção. Na investigação corporal aqui empreendida por meio de um treinamento que força esse corpo a agir, trabalhou-se sobre essa materialidade com o intuito de melhor conhecê-la, transfigurá-la, transbordá-la, para, posteriormente, poder imaginar a partir desse fazer concreto. Em suma, no fazer concreto do treinamento, que visa trabalhar a “materialidade do ator”, ou seja, seu corpo-em-arte, é que apoiamos nossa imaginação criadora, nossa capacidade de ordenar, formar e significar cenicamente dentro deste processo de construção de um espetáculo. Conforme afirmou Ostrower (*ibidem*, p. 35), o processo de criação é um problema de linguagem. No nosso caso, a linguagem partia de procedimentos do teatro físico e apoiava-se no treinamento corporal empreendido. Este foi nosso ponto de partida como atores-criadores.

Em um viés complementar das idéias já abordadas, Cecília Almeida Salles descreve o artista em processo de criação como alguém que opera no universo da incerteza, da mutabilidade e dinamicidade, da imprecisão e inacabamento.

O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras (SALLES, 2006, p. 22).

Assim, o ator-criador nesta pesquisa é aquele que navega nesse universo de vagueza e imprecisão, a fim de gerar um material simbólico e organizá-lo na cena. Para tanto, a materialidade do universo que ele tem para navegar é seu corpo cotidiano transbordado, dilatado, imerso em zona de experiência intensiva, na qual constrói seu percurso criativo.

Salles apresenta o processo de criação como a construção de uma rede, na qual as tomadas de decisão durante o percurso propiciam a formação de linhas de

força, tendências e influências que interagem, que afetam e são afetadas em mútuas relações e conexões, como sendo responsáveis pela expansão do pensamento criativo. Dessa forma, o movimento criador caracteriza-se como uma complexa rede de inferências, associações e relações. É nessa rede do pensar-em-ação no corpo-em-arte do ator que se desenvolve o processo criativo aqui engendrado.

A partir dessas definições sobre a criação do artista e da experiência prática que será descrita no Capítulo 3, fica evidente que o treinamento como eixo da investigação corporal, ao adentrar e deixar-se adentrar pelo processo criativo, necessita atender novas demandas. O estado corpóreo-mental requerido para a busca de momentos criativos vai exigir uma transformação do treinamento, sem, no entanto, abandonar o que já havia sido conquistado até então.

CAPÍTULO 3 — O TREINAMENTO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

3.1 Ampliação do conceito de treinamento

No Capítulo 1, quando tratei das definições de treinamento técnico e energético apontadas pelo Lume, indiquei que a noção atual sobre o treinamento poderia ser ampliada e abarcar outros espaços e períodos de tempo que não estavam restritos àquele treinamento realizado dentro da sala de trabalho por um período específico. Ao apresentar uma abordagem histórica sobre o lugar do treinamento do ator na prática de diversos pesquisadores do século XX, identificando seus diferentes objetivos, concluí, conforme já havia afirmado Eugenio Barba, que não existe um treinamento, mas muitos.

Deparando-me com o fato de que o treinamento pode ser algo mais amplo do que aquele “clássico” que realizei por mais de um ano dentro da sala de trabalho, percebi, tanto na minha pesquisa teórica quanto prática, a necessidade de redimensionar o treinar no momento que adentramos a criação do espetáculo, o que será melhor examinado na Seção 3.2.

Para poder realizar essa análise da pesquisa prática, fez-se necessária a seguinte pergunta: o que definirei como treinamento sob essa nova perspectiva? Que parâmetros podem ser utilizados para definir o que integra o treinar?

Treinamento não é mais um lugar, um espaço ou um tempo antes de alguma coisa. Você sempre está treinando quando você deseja assim, você sempre está se preparando. [...] O treinamento é um estado de atenção para uma possível transformação. Isso é que é treinamento. Geralmente ele é feito antes, porque você precisa estar atento, se preparando, da mesma maneira que um atleta ou um músico fazem isso, um ator também faz.¹⁴

Essa necessidade de ampliar o conceito de treinamento de ator vem se manifestando não somente nos artistas do Lume, mas também em diversos pesquisadores que, de alguma forma, reivindicam que essa noção e essa prática não fiquem restritas a um lugar e a um tempo determinados, como indicou Ferracini, ou a um conjunto de exercícios que funcionaria como um modelo a ser seguido.

¹⁴ Ferracini em entrevista a mim concedida em 2009.

André Carreira e Ana Luiza Carvalho (2008) criticam o fato de que a noção de *treinamento* tenha adquirido um certo caráter místico e uma aura de dogma, afirmando que sua origem tem objetivos exatamente opostos. Afirmam, ainda, que, na mitificação da noção de treinamento, parece estar a idéia de que este possa levar o ator a um renascimento artístico e ético, além de estabelecer-se como um modelo ideal, apoiado em uma prática física constante e exaustiva, pautado principalmente nas experiências laboratoriais de Jerzy Grotowski. Na contramão de um suposto caráter místico, Carreira e Carvalho indicam que grande parte dos grupos teatrais contemporâneos está em busca de novas perspectivas de treinamento para o ator, explorando suas próprias maneiras de fazê-lo conforme suas necessidades.

É certo que, como afirmou Carreira (2008), o treinamento não trará grandes benefícios ao ator se for encarado como um modelo a ser seguido. Também seria ingenuidade pensar que ele se restringe aos limites do trabalho fechado de sala, se passarmos a pensar o treinamento como um ato de constante preparação do ator, conseqüência da necessidade de uma formação contínua, do estudo e investigação que caracterizam a totalidade de seu trabalho, especialmente em grupos teatrais de pesquisa.

A ampliação do conceito de treinamento faz-se necessária para abarcar um conjunto maior de ações que estão inclusas no ato de treinar, ou seja, de preparar-se para o ato artístico. Novas questões descortinam-se: se o treinamento não é apenas o trabalho realizado pelo ator em uma sala fechada por um período de tempo anterior aos ensaios e apresentações de um espetáculo apenas, que espaços e tempos outros ele pode abarcar? O que pode ser caracterizado como elemento integrante do treinamento nessa nova perspectiva? Como podemos redefinir a noção de treinamento para que ele possa abarcar uma gama maior de ações?

Em 2009, participei de uma discussão sobre treinamento na V Reunião Científica da ABRACE¹⁵ na qual pude detectar, em muitas falas, o quanto essa noção está ligada majoritariamente à necessidade de exercícios físicos e vocais para o ator. Essa associação da palavra *treinamento* com *exercícios para o corpo* me fez concluir, como foi apontado por Carreira (2008), que sua concepção ficou

¹⁵ A V Reunião Científica da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) aconteceu na Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, nos dias 05 e 06 de novembro de 2009. Naquela ocasião, as discussões entre os pesquisadores ocorreram no formato *open space* (espaço aberto) a partir de questões levantadas pelos textos inscritos no evento.

assim caracterizada em virtude, principalmente, das experiências de Grotowski e Barba difundidas em muitos países, inclusive no Brasil.

É preciso considerar que essas referências não estão sendo aqui negadas ou postas de lado em virtude da necessidade de ampliar a noção de treinamento; pelo contrário, pretende-se aqui redimensioná-las a fim de que possam ser utilizadas para recriar outros treinamentos, que sempre serão construídos e reconstruídos conforme as especificidades e demandas de cada grupo e/ou ator. Sobretudo, quero contribuir para desmistificar a noção de treinamento como um trampolim que possibilita ao ator um renascimento artístico ou um contato com sua suposta “essência”.

Nessa pesquisa, escolhi fazer um recorte sobre a investigação corporal dentro do treinamento, mas entendo que ele pode e deve abarcar uma dimensão mais vasta, não só física e vocal, mas mental, emocional, social, política, cultural, ética.

Ferracini (2007) afirma que a ampliação da noção de treinamento pode abranger ações diversas, como, por exemplo, sair às ruas e vivenciar experiências, observar fluxos cotidianos, olhar as relações sociais a ponto de gerar um afeto, uma vivência intensiva. Para tanto, ele define o treinar como uma busca de estado e não apenas exercícios a serem executados em um espaço-tempo exatos

O que é essa busca de estado? Ferracini indica que ela está alicerçada na memória, enquanto atualização do passado no presente, e na vivência, definida como um certo desvio do fluxo de vida. Na potencialidade do ator atualizar experiências intensivas vividas com e no corpo, assenta-se a possibilidade de ele recriar essas experiências no momento da cena. O treinar como uma busca de estado seria o trabalho do ator que procura recriar essas vivências corpóreas intensivas.

O território do “treinar” é muito mais amplo que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios. O “treinar” se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades. Um ator deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo (FERRACINI, 2007).

Quando tiramos o treinamento do espaço e tempo delimitados da sala de trabalho e o levamos para o período de criação, para a pesquisa de materiais dentro e fora da sala de ensaio, para os estudos de cenas e improvisações, para o

momento do ensaio e da apresentação, para a reflexão sobre seu próprio fazer, diluem-se as fronteiras que antes delimitavam o treinamento como um período e um lugar pré-ensaio, pré-cena, pré-apresentação, pré-expressivo. Com quais novas fronteiras o ator, que treina dentro e fora da sala de trabalho, antes, durante e depois da cena, se depara?

Tentarei aqui identificar possíveis parâmetros para essa ampliação do treinamento do ator, tendo como perspectiva a pesquisa prática empreendida, pois não seria possível abarcar uma universalidade ou uma totalidade de ações que pode compor o treinar. Por isso, irei me deter em referenciais levantados por pesquisadores contemporâneos, vinculados a processos criativos em teatro, que se relacionam diretamente com o projeto de criação aqui realizado.

Béatrice Picon-Vallin (2008, p. 76) localiza o treinamento do ator na necessidade de sua formação, quer seja inicial ou contínua. Ela aponta como um dos objetivos do treinamento a transformação do estado de espírito cotidiano do ator em estado de espírito criador.

Hoje em dia, um *training* — que é sempre, para esta arte da memória que é o teatro, um tempo conjugado no presente absoluto — pode representar um modo de se engajar conjuntamente e de forma muito intensiva num percurso de criação: ‘O que é decisivo é menos o exercício em si do que a temperatura do processo’, afirma Barba. Ele desenvolve a coesão, a cumplicidade, a união de um grupo, de uma trupe em formação ou já constituída, modelando experiências espaço-temporais comuns.

A busca pela transformação do estado de espírito do ator, bem como a forma intensiva com que os atores podem vir a engajar-se em um processo de criação, afina-se com os apontamentos de Ferracini sobre o treinamento, que aponta a busca por transgredir os limites expressivos cotidianos, recriar vivências corpóreas intensivas, gerar um estado de atenção para uma possível transformação.

Pergunta-se: Transformação do quê? Picon-Vallin sugere a transformação do estado de espírito cotidiano do ator em estado de espírito criador. Ferracini a designa como um ir além do repertório de géstica cotidiana na busca por potências possíveis de expressão.

Retornemos às concepções de criação abordadas anteriormente. Se criar é dar uma forma a algo novo, conforme indicou Fayga Ostrower, esse estado de espírito ou de atenção para uma possível transformação pode ser manifesto então como uma condição em que o ator pode dar forma a novas ações expressivas,

ações simbólicas agregadoras de relações, percepções, sensações, reflexões. Se considerarmos, como Cecília Almeida Salles, que o artista em processo de criação é aquele que opera em um universo de incerteza, mutabilidade e dinamicidade, esse estado de atenção para uma possível transformação se faz cada vez mais indispensável na medida em que o ator necessitará estar atento para a confluência de tendências, forças, inclinações e acasos que possam orientar e redirecionar seu trabalho criativo.

Dessa forma, ao ampliarmos a noção de treinamento, passamos a entendê-la como contínuo processo de preparação em que o ator estabelece um estado de atenção criativo, capaz de realizar associações, relações e recriações a partir de um conteúdo escolhido. Isso poderá ocorrer dentro de um “treinamento clássico”, mas também em uma pesquisa de campo, em uma entrevista com alguém, em uma improvisação entre atores, em uma investigação com materiais diversos (textos, objetos, imagens, sons, entre outros) e, inclusive, em experiências de seu dia-a-dia. Quem já esteve imerso em um processo de criação artística sabe o quanto é comum ter *insights*, isto é, intuições repentinas que aparecem na mente e que podem indicar soluções, orientações e direções para o trabalho artístico. Esses *insights* não têm hora nem lugar para acontecer, e não raro são disparados por / em situações do cotidiano do artista-criador.

Picon-Vallin afirma que o treinamento pode ser um modo de engajar-se conjuntamente e de forma intensiva em um percurso de criação. Ferracini (2007) afirma que a questão não é executar um trabalho, mas vivenciá-lo, puxando-o em um limite intensivo.

É de se supor que para impelir qualquer trabalho em uma zona de intensidade, é necessária uma atitude, conforme já tratamos anteriormente, uma postura ética que permita alavancar grandes doses de esforços, o que define a qualidade da experiência. Anne Bogart (2009) afirma que todo trabalho começa com uma atitude frente a esse trabalho e que o espaço entre os atores deveria ser continuamente dotado de qualidade, atenção e potencial. “As linhas de tensão entre os atores no palco nunca deveriam se afrouxar” (BOGART, 2009, p. 30). Pode-se afirmar que, nesse sentido, outro parâmetro orientador para a ampliação do treinamento é gerar essa atitude, que permite ao ator manter uma qualidade intensiva no espaço e no tempo entre as pessoas, ou seja, uma energia acumulada pelo esforço, dotada de intenção e finalidade, direcionada ao exterior, capaz de

alimentar as linhas de tensão que se estabelecem entre os diversos elementos da criação.

No entanto, para o ator não lhe basta ser capaz de viver uma experiência intensiva, é preciso que ele a recrie em cena. Ana Cristina Colla e Renato Ferracini (2005, p. 19) afirmam que, para serem capazes de repetir uma ação física no sentido de recriação contínua de uma vivência, os atores devem contrair uma ação global em micro elementos, que funcionam como pontos de ativação para sua retomada no momento do ato artístico. Valendo-se da terminologia de Roland Barthes, esses pontos são chamados por eles de *punctums* que, trazendo para o contexto do trabalho do ator, caracterizariam detalhes da ação física global que têm caráter potencialmente expansivo, ou seja, pontos musculares específicos e contraídos que, quando ativados, remetem à ação física global, funcionando como “portas” de acesso para estados corpóreos orgânicos e intensivos.

Nessa perspectiva, a busca constante por descobrir, perceber, localizar esses mecanismos corpóreos concretos que permitirão ao ator recriar ações físicas, que serão retomadas e repetidas por um longo período de ensaios e apresentações, pode ser considerada como um direcionamento presente no treinamento que extrapola o trabalho dentro da sala. Em uma pesquisa de campo, em uma saída às ruas para observação de ações físicas e vocais, no momento dos ensaios e das apresentações, essa busca pode e deve permanecer como uma orientação ao trabalho do ator, que sempre procura mergulhar suas ações em um potencial mais orgânico e intensivo, fugindo de clichês e estereótipos.

A própria capacidade de observar ações físicas e vocais, olhar imagens, cenas em movimento, é algo que pode ser desenvolvido e expandido pelo ator, ação esta que transborda os limites da sala de ensaio, e adentra o próprio cotidiano do ator. Se, em diversos momentos, o artista sai às ruas para observar e “coletar” material para sua criação, muitas vezes ele é surpreendido por essas imagens que estão presentes no seu dia-a-dia, nos lugares que passa, nas situações que vivencia.

O desenvolvimento e expansão do olhar, da observação precisa, necessária para a absorção das diferentes nuances que compõem a corporeidade de um indivíduo, é o que podemos denominar de ‘observação profissional’, expressão utilizada por Luís Otávio Burnier, fundador do Lume, para denominar o olhar treinado que após muito observar, detecta informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo; que não são evidentes, nem óbvias num primeiro olhar, mas estão impressas, determinando o ritmo, os impulsos, as tensões, os níveis de energia, a organicidade na articulação do todo e a coloração de cada pessoa (COLLA, FERRACINI, 2005, p. 21).

Assim como o desenvolvimento do olhar é um fator importante para o trabalho do ator, o escutar também tem um papel fundamental. Para além da expansão da função auditiva, que pode tornar-se cada vez mais aguda e perceptiva às nuances de timbres, ritmo, altura e outras qualidades sonoras, constituindo uma fonte preciosa para a criação, o escutar pode ter um sentido mais amplo.

Ao afirmar que “Ensaiar não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las”, Bogart (2009, p. 31), trata, dessa forma, de uma das qualidades que ela desenvolve no treinamento de atores. De maneira correlata à escuta do corpo — um dos “ganhos” da primeira parte de minha pesquisa prática —, a escuta de si próprio, dos outros artistas envolvidos, do espaço e do tempo da criação são fatores que permanecem nas várias etapas do fazer teatral.

Trazemos nossa atenção para a situação enquanto esta se desenrola. Penso que o ensaio é como brincar com o Tabuleiro Ouija em que todos colocam as mãos sobre uma pergunta e depois seguem o movimento quando este começa a se revelar. Segue-se o movimento até que a cena libere seu segredo (idem, ibidem, p. 31).

Nesse sentido, a escuta está amalgamada com um estado de atenção por parte do ator, de maneira muito próxima ao que foi apontado por Ferracini¹⁶ como “um estado de atenção para uma possível transformação”. Para Bogart (2009, p. 31), “atenção significa tensão — uma tensão entre um objeto e um observador ou tensão entre pessoas. É um modo de escutar. Atenção é uma tensão sobre tempo”.

No início da segunda etapa desta pesquisa, quando estávamos realizando nossa pesquisa de campo, deparamo-nos com uma “cena pronta” (assim denominada por nós), uma situação em que se estabeleceu um jogo de relações e tensões entre várias pessoas, que imediatamente sentimos ou percebemos como parte de nosso processo de criação. Estávamos em uma sala ampla com muitas pessoas dentro de uma igreja, local cedido para a inauguração da Associação de

¹⁶ Afirmação feita por Ferracini durante entrevista em 2009 a mim concedida.

Moradores e Amigos da Vila Itororó (AMAVILA)¹⁷. Um padre puxou uma canção, enquanto a reunião não começava, e entre uma estrofe e outra perguntava a algumas pessoas: “De onde você veio?” A pessoa respondia e ele fazia a pergunta para mais duas ou três e tornava a cantar. Essa dinâmica envolveu a todos de tal forma, que eu e Jorge, sentados em nossas cadeiras com bloco de anotações e gravador, ficamos tomados pelo acontecimento, ao mesmo tempo em que já imaginávamos como reproduzi-lo em cena.

Bogart (2009, p. 32) afirma também que o treinamento deveria ensinar ao ator a necessidade de violência em um ato criativo. A violência de se tomar decisões, da determinação, da persistência e do rigor incansáveis do fazer artístico.

A determinação e a crueldade, que extinguiram a espontaneidade do momento, exigem que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator deve agora encontrar uma espontaneidade nova e mais profunda dentro desta forma estabelecida.

A constante busca por reencontrar a espontaneidade, por recriar em cada ensaio e apresentação ações orgânicas, a capacidade de manter todos os elementos da cena em constante relação, atualizando vivências corpóreas em inúmeras repetições exige o que ela denominou como violência no ato criativo. Para Bogart, essa busca se efetiva com a tomada de decisão, com o comprometimento com alguma coisa. Por outro lado, ela pontua a necessidade de desequilíbrio e desorientação no processo criativo.

A maioria das pessoas se torna altamente criativa em meio a uma situação de emergência. No momento do desequilíbrio e da pressão, precisamos encontrar soluções rápidas e satisfatórias para grandes problemas repentinos. São nestes momentos de crise que a inteligência inata e a imaginação intuitiva entram em jogo [...]. Tenho descoberto que, do ponto de vista da criação, o desequilíbrio é mais frutífero que a estabilidade (idem, ibidem, p. 37).

A procura pelo desequilíbrio, de maneira semelhante aos objetivos do equilíbrio precário no treinamento físico, faz-se necessária pela necessidade de romper com a propensão ao hábito, ou seja, a repetição inconsciente de um território familiar. O desequilíbrio defendido por Bogart apresenta-se como um convite à desorientação e à dificuldade. Na aceitação desse convite, a constante luta por um novo equilíbrio tem a possibilidade de gerar resultados produtivos, inusitados,

¹⁷ Essa associação está localizada no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Existe desde 2006, mas somente se constituiu juridicamente em 2009 com o objetivo de defender os direitos dos moradores, bem como a preservação do patrimônio histórico e da cultura local.

formas novas, como apontado por Fayga Ostrower, ou uma possível transformação, como apontado por Ferracini.

Os parâmetros aqui apontados foram selecionados tendo como guia a pesquisa prática empreendida e servirão como elementos norteadores para a análise da investigação corporal no processo de criação artística. É necessário ressaltar, mais uma vez, que não tive a pretensão de delimitar um conjunto de regras universais para o que possa vir a ser o treinar. Como já foi dito, não existe um treinamento, mas inúmeros, que visam atender diferentes objetivos conforme o projeto de cada grupo. No entanto, busquei orientações que pudessem redimensionar a noção de treinamento para além do tempo-espço da sala de trabalho, ampliando seu campo de ação para poder perceber e indicar as linhas de força que atuam nesta pesquisa do ator-criador.

Nesse sentido, a constante busca por potências possíveis de expressão, por gerar estados de atenção que possibilitem transformar os materiais pesquisados em algo novo, passível de ser materializado em ações pelo ator, o esforço por engajar-se em um percurso de criação de maneira intensiva, nutrida por uma postura ética, um comprometimento constante e uma atitude de enfrentamento dos próprios limites e dificuldades, a disposição para transformar o estado de espírito cotidiano em estado de espírito criador, são alguns dos parâmetros que nortearão a análise do processo artístico realizado.

Seria possível questionar o que é que não cabe dentro da concepção de *treinamento* nessa nova perspectiva. Todas as ações que alimentam o processo de criação, os ensaios e apresentações podem ser denominados então como *treinamento*?

Na ampliação da noção de treinamento, abarcam-se outras esferas de ação, que entrecruzam o período de criação de uma obra, ensaios e apresentações, pesquisas de campo, estudos de materiais, enfim, tudo o que possa servir como estímulo para o estabelecimento de uma experiência capaz de afetar intensa e sensivelmente o ator-criador, e que depois seja passível de ser recriado, transformado em cena.

Acredito que treinamento, tal como foi aqui abordado, caracteriza uma postura ética, que determina a busca e geração de vivências intensivas e potencialidades de expressão dentro da materialidade da ação do ator; uma postura presente de forma invisível, mas definidora de uma certa qualidade no trabalho.

Estudar textos, participar de um movimento político, apreciar obras artísticas também fazem parte de um treinar? Não é possível definir regras. Dentro da perspectiva de treinamento como constante preparação do ator, qualquer ação pode fazer parte de um treinamento. Penso ser necessário, no entanto e por ora, delimitar que qualquer ação faça parte desde que ela seja pensada e elaborada enquanto ação necessária para a pesquisa, e que possa depois ser recriada, atualizada, transformada e materializada em ação por parte do ator.

O que se buscará a seguir é manifestar como diversos estímulos e elementos pesquisados para o processo de montagem do espetáculo foram transformados pelo ator em ação poética e expressiva. A investigação corporal e o treinamento enquanto atitude, postura ética e estado de atenção redimensionam-se durante o trabalho criativo, ao mesmo tempo em que permanecem objetivos e conquistas presentes na primeira parte dessa pesquisa, como a regularidade, o enfrentamento das dificuldades e limites pessoais, a precisão, a escuta do corpo, entre outros, que foram carregados e metamorfoseados quando se adentrou o terreno da criação.

3.2 Novas perspectivas para o treinamento durante o processo de criação

Ao partirmos para a criação de um espetáculo, a primeira coisa que se fez necessário foi definir um tema e as linhas norteadoras de uma pesquisa de linguagem. Nesse sentido, a pesquisa engendrada pelo treinamento foi nosso ponto de partida, e embora não tenha gerado um tema por si só, contribuiu com sensações, imagens e metáforas de trabalho que traduziram anseios e idéias em comum.

A mais forte metáfora nascida durante o treinamento foi o “desassossego” que, conforme descrevi anteriormente, passou a servir como uma bússola, apontando uma direção na busca de um tema. Ao mesmo tempo, havíamos estabelecido algumas premissas e escolhas: o enfoque na investigação do corpo como possibilidade de desenvolvimento de uma linguagem, a premissa do ator como criador da obra cênica, a necessidade de habitar a fronteira entre o realismo e a dança, entre ações objetivas e subjetivas.

Fomentados pela “atitude” enquanto postura ética no trabalho, compartilhamos idéias, inquietações, desejos e anseios, esboçando conjuntamente um tema. Para aprofundá-lo, foi necessária uma pesquisa teórica — brevemente descrita a seguir — que nos permitiu desenvolver/treinar nosso olhar, escuta e percepção e, por conseguinte, nos capacitou a selecionar conteúdos e a transformá-los em cena. As linhas de força encontradas na pesquisa temática formaram a base daquilo que mais tarde determinaria as escolhas estéticas, de linguagem e dramatúrgicas presentes neste trabalho.

3.2.1 Aproximar-se do tema

[...] no início do trabalho o tema é sumamente vago, às vezes obscuro. É através da elaboração da forma que se vai esclarecendo, se definindo o “tema”.

(Santiago García)

O tema para este processo de criação foi se delineando aos poucos, partindo de um caos nebuloso e incerto, constituído de um apanhado de idéias e inquietações, para lentamente ir ganhando uma forma mais clara e definida. Nossa opção por não partir de um texto previamente escrito nos obrigava a tatear no terreno incerto das múltiplas possibilidades de escolha, na zona desconfortável de não possuir uma direção clara e definida para a criação.

Torna-se importante expor aqui a maneira como se deu essa aproximação do tema, pois ele fomentou o treinamento do ator para a criação. Para buscar um conteúdo, foi necessário modificar o trabalho que vínhamos realizando até então, deslocando nossa escuta, atitude, bem como nossa busca por um estado criativo no sentido de promover uma construção mental suficientemente intensiva para nos levar à ação.

Eugenio Barba (1995, p. 58-59) fala de uma mente dilatada ou “mente-em-vida”, em uma perspectiva análoga à noção de corpo dilatado, para referir-se a um pensar-em-ação que pode atravessar a matéria de forma tangível e romper com o óbvio e a inércia, possibilitando o estabelecimento de uma pré-condição criativa:

‘Pensar o pensamento’, a ‘mente-em-vida’, o ‘êxtase da montagem’... todas essas expressões revelam de modo figurativo uma experiência similar: vários fragmentos, várias imagens, vários pensamentos, não estão ligados devido a uma direção precisa ou de acordo com a lógica de um plano claro, [...] revelam sua própria autonomia, estabelecem novos relacionamentos, e se ligam juntos na base de uma lógica que não obedece à lógica usada quando imaginamos e procuramos por eles.

Barba fala da necessidade de uma mente dilatada capaz de escutar essa lógica particular dentro de um processo criativo. Nesse sentido, a descrição que aqui se segue está relacionada com a ampliação da noção de treinamento do ator, desde o momento em que se buscou desenvolver a escuta das qualidades, dos detalhes, das sugestões e relações entre os diversos materiais pesquisados, até os anseios comuns entre os artistas envolvidos, a fim de que todos eles indicassem sua própria lógica na criação.

Disse anteriormente que a imagem propulsora para buscarmos um tema para o espetáculo foi o *desassossego*, surgida durante o treinamento físico. A partir dessa célula metafórica coletiva, passamos a compartilhar inquietações, anseios, desejos, enfim, nossos *desassossegos*, e fomos percebendo que eles tinham um tempo-espaço em comum: viver em São Paulo — uma megalópole múltipla, rica, mas miserável ao mesmo tempo. Reconhecemos que tínhamos pouca consciência histórica de por que a cidade é assim hoje. Por que ela cresceu tanto e tão rápido, e as outras não? Que características compõem essa assustadora metrópole? Ela tem características próprias? Possui raízes?

Íamos trocando impressões sobre a cidade, buscando *o que* queríamos investigar, ao mesmo tempo em que este projeto passava a integrar outras pessoas, oriundas de áreas distintas do teatro: Alicia Peres, fotógrafa, e Viviane Kiritane, arquiteta e cenógrafa. Elas foram gradativamente convidadas para fazer parte da pesquisa temática e de campo, colaborando em suas respectivas áreas e interferindo no processo de criação do espetáculo. Mais tarde, consolidaríamos um grupo denominado Impulso Coletivo.

Uma das perguntas propulsoras da pesquisa temática foi: Existe uma cultura paulistana? A sensação de não ter raízes nos incomodava profundamente, assim como a forma como vivemos na cidade. Percebíamos que éramos vítimas da sua aceleração, da paranóia do trabalho e do dinheiro e da profusão de imagens e sons. A necessidade de transpor a superfície dessas impressões soava como um convite à desorientação: sair do lugar-comum das sensações, idéias fechadas, conclusões

vagas e indeterminadas do que entendíamos sobre uma cidade que nos permeava, a fim de buscar outros pontos de vista sobre essa cidade, novas percepções sobre os espaços e acontecimentos da metrópole.

Passamos a estudar a história de São Paulo e começamos a descobrir uma cidade para nós desconhecida ou não vivenciada, toda entrecortada por rios, atualmente canalizados em sua maioria, recortada por linhas de trem, que já não constituem mais o principal veículo de comunicação e transporte, estruturada caoticamente do ponto de vista urbano por ter crescido sem planejamento. O atrito entre passado e presente da cidade fomentava uma busca por compreender melhor a cidade atual a partir da sua história.

Dos estudos bibliográficos realizados, chamou nossa atenção um artigo de Alfredo Bosi (2004) intitulado “Plural, mas não caótico”. Neste, o autor defende a não existência de *uma* cultura brasileira homogênea, afirmando a necessidade de assumir a sua pluralidade, resultado de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço.

Bosi convida o leitor a sair da superfície das aparências, na qual classificamos esta pluralidade como “caos” ou “geléia geral”, deixando nossas posições de espectadores atônitos para sermos intérpretes ou criadores de cultura, capazes de distinguir algumas linhas de força mais claras na profusão de vozes e imagens da cultura brasileira.

Esse discurso cabia perfeitamente a São Paulo e confirmava nossa percepção sobre a cidade. Tínhamos a sensação de viver em um caos, mas era necessário mergulhar mais fundo para reconhecer as múltiplas camadas que compõem a metrópole. Esse caos aparente estaria associado, seguindo o raciocínio de Bosi, a um tempo cultural acelerado oriundo do ritmo industrial e comercial da cidade, o que provocaria uma *perda de memória social* generalizada. Conforme afirmou Milton Santos (2007, p. 28):

[...] a especialização crescente da produção, [...] assim como a multiplicação das trocas contribuem igualmente para tornar o homem estranho ao seu trabalho, estranho ao seu espaço, à sua terra, transformada praticamente em fábrica.

Encontrávamos, então, um dos conflitos principais do nosso tema: a perda de memória social gerada pela necessidade do progresso da cidade. A partir disso, ficou claro para nós que, se quiséssemos falar de memória social, não poderíamos

nos restringir às fontes históricas oficiais apenas, mas recorrer também a história oral para confrontá-la com a anterior.

Essa noção de perda de memória social foi confirmada por Lourenço Diaféria¹⁸, narrador do vídeo¹⁹ sobre a história do bairro do Brás, na qual ele sustenta que seus habitantes possuem desmemórias, pois não observam e não conhecem o lugar onde vivem, não identificam os vestígios de sua história.

As causas desse desmemoriamento são múltiplas: o tempo cultural acelerado, a multiplicidade de etnias que convivem nas ruas de São Paulo, oriundas de diversos fluxos migratórios ao longo das décadas, o crescimento frenético dos diversos setores de produção, a especulação imobiliária, entre muitas outras.

Começamos a nos deparar com situações e problemas recorrentes nos vários vídeos e textos que estudávamos: “Aqui as casas vivem menos do que os homens”, declarava um morador. “São Paulo cresce a tal velocidade que é impossível obter seu mapa. O estado da cidade é volúvel. Desmancha-se”, dizia outro. Como pensar a memória paulistana com esta perspectiva?

Afinal, o habitante da cidade passou de cidadão a passante — aquele que apenas passa pelos espaços, e não os pratica mais — e, depois, a passageiro — aquele que é levado a atravessar os espaços, de um ponto a outro: ele toma o ônibus, o metrô, anulando o que existe no intervalo. [...] Toda memória, diz Franco Ferrarotti, é uma experiência de comunidade, que nunca se efetiva em um vácuo social. Nessa ótica, quando se fala em perda da memória não deveria se tratar da perda de uma substância vulnerável, friável, frágil, que precise ser recuperada ou até depurada, mas tal perda deve ser entendida como perda dos elos comunitários. Esta, sim, é a perda efetiva (MENEZES, 2007, p. 26-28).

Ao mesmo tempo em que tínhamos vontade de falar de memórias e desmemórias dos habitantes da cidade, dessa perda dos elos comunitários, não queríamos sustentar uma postura saudosista e passiva, lamentando os problemas e dificuldades do presente e iludindo-nos romanticamente de que o passado era bom. Buscávamos aquele desassossego que nos incita a fazer alguma coisa, uma atitude ativa de pensar e agir no presente com consciência histórica e referências de identidade cultural.

¹⁸ Lourenço Carlos Diaféria, paulistano nascido no bairro do Brás, foi jornalista, cronista e contista. Escreveu para diversos jornais na Grande São Paulo e inúmeros livros, dentre os quais se destaca *Brás: sotaques e desmemórias*.

¹⁹ Um dos materiais consultados durante a pesquisa temática foi a Coleção de DVDs “História dos Bairros de São Paulo”, produzida por diversos autores por meio de um edital da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 2006.

A questão que se delineava era como os habitantes paulistanos assimilaram e estão assimilando essas transformações e o que lhes custou vivê-las. No vídeo sobre a história do Brás, por exemplo, encontramos imagens da década de 70, no momento em que muitas casas seriam derrubadas para a construção do metrô e a reação de indignação dos moradores frente a esse processo. Atualmente, constituem o cenário da metrópole constantes demolições e reconstruções, desapropriações de casas e edifícios para levantar *shopping centers* e centros comerciais. Continuamos indignados ou nos resignamos?

Insistindo nessa perspectiva, encontramos o valioso livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi. Neste, a autora aponta que, em contraposição à experiência de vida narrada por pessoas idosas, está o receptor da comunicação de massa, um ser desmemoriado, que recebe um excesso de informações sem o tempo necessário para sua assimilação. Nessa perspectiva, os velhos constituíam-se como ótimas metáforas desse processo de resistência à perda de memória social da qual queríamos tratar. Naquela altura, iniciávamos as primeiras improvisações sobre o tema e as primeiras figuras que surgiram no trabalho foram dois velhos, sendo que um deles estaria com a doença do Alzheimer. Além da associação óbvia com o tema, a relação de descaso da sociedade em geral com os velhos e o Alzheimer, enquanto degeneração da capacidade de se lembrar, sintetizavam a metáfora desse conflito entre memória e “progresso”.

Para finalizar, retomo a conferência de Ulpiano Bezerra de Menezes (2007) que expressa a concepção de memória que nos orientou nessa pesquisa. Para ele, o tempo da memória é o presente, pois é nele que ela se constrói, embora necessite do passado como plataforma de inteligibilidade. Nós, como artistas e produtores de cultura, pretendemos, neste trabalho, ressignificar nosso presente por meio das memórias das pessoas envolvidas na pesquisa.

Escolhemos investigar um recorte da memória coletiva paulistana definida pela pesquisa de campo, partindo do pressuposto de que toda memória externalizada e compartilhada é social. A nós coube o papel de interlocutores ativos dessa troca de experiências, buscando não seus aspectos individuais, mas suas redes de interação. Para isso, a entrevista com habitantes da cidade constituiu-se o instrumento mais adequado.

3.2.2 A pesquisa de campo e definições de linguagem

No nebuloso princípio de definição do tema, passamos a pensar também sobre *como* o articularíamos em cena. Tínhamos o treinamento físico de ator como base de pesquisa que, ao mesmo tempo em que delimitava um foco na investigação corporal, abria-nos um leque de opções estilísticas e expressivas.

Em nossas concepções iniciais, buscávamos criar uma obra que pudesse transitar entre a objetividade das ações realistas e o simbolismo obtido por ações mais subjetivas e abstratas. Queríamos trabalhar nessa fronteira, pois, ao mesmo tempo em que sentíamos a necessidade de que o espectador se reconhecesse no espetáculo e fizesse associações a partir de seu repertório de signos da vida comum, também desejávamos que ele sentisse, travasse contato com imagens não facilmente reconhecíveis e identificáveis, que possibilitassem leituras mais abertas. Tínhamos em mente, como público almejado para nosso espetáculo, desde as pessoas que periodicamente vão ao teatro até as que nunca tiveram a oportunidade de ver uma apresentação cênica.

Nesse sentido, definimos que nossa pesquisa de linguagem se realizaria pela investigação de ações físicas e vocais cotidianas, tendo como base improvisações realistas sobre diferentes temas e propostas, assim como composições com ações subjetivas e simbólicas, utilizando elementos do teatro físico que já haviam sido explorados na primeira etapa do treinamento descrito.



Figura 5 — Treinamento técnico. Foto: Alicia Peres.

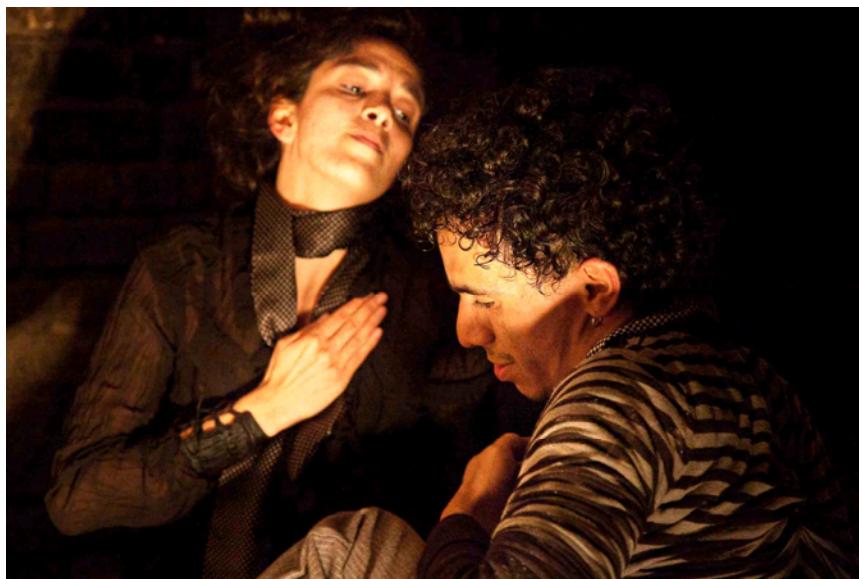


Figura 6 — Improvisação livre, Casa das Caldeiras. Foto: Alicia Peres.

Nosso intuito era friccionar essas distintas possibilidades expressivas — a corporificação de metáforas, imagens e estados de ânimo em diálogo com personagens e ações realistas, depoimentos colhidos do cotidiano dos habitantes da cidade.

A pesquisa do material teórico, como descrito anteriormente, apontou-nos conflitos, problemas e questionamentos importantes, ampliando nosso repertório para futuras improvisações e estimulando o aparecimento de imagens agregadoras de nossas percepções. Entretanto, sentíamos necessidade do contato direto com pessoas e situações da realidade para reunir informações e depoimentos a respeito das transformações da metrópole, que afetaram e afetam a história de vida dos habitantes de São Paulo.

Começamos a elaborar o perfil dessas pessoas e delimitamos alguns possíveis critérios: que elas morassem há muito tempo em São Paulo ou que trabalhassem há muito tempo em um mesmo estabelecimento, que estivessem naquele momento ou tivessem estado em atrito com algum espaço da cidade, ou que tivessem uma relação de desassossego com a metrópole e quisessem voltar ou não para seus locais de origem, por exemplo.

A primeira pessoa entrevistada foi Dona Odete, avó da Alicia Peres, fotógrafa do grupo. Escolhemo-la para ser um “piloto” da pesquisa de campo, na qual

amadureceríamos o perfil elaborado, as perguntas e a observação das ações físicas e vocais.

Dona Odete morou em um apartamento na Rua Augusta durante quase quarenta anos. Nossa entrevista aconteceu algumas semanas antes de sua mudança para outro lugar, sendo, pois, esse fato um dos motivos que norteou nossa escolha, já que nos interessávamos por saber sobre essa situação de desligamento do espaço onde se construiu uma vida. Além disso, seu edifício foi o primeiro empreendimento imobiliário daquela rua e um dos primeiros da região, o que poderia nos possibilitar tomar contato com a história viva daquele pedaço da cidade.

De fato, Dona Odete relatou-nos muitas coisas sobre a história da metrópole e sobre sua vida, mas não saímos satisfeitos dessa primeira entrevista. Primeiramente, porque não sentimos que ela tinha uma relação de desassossego ou de atrito com a cidade. Ela teria que sair daquele apartamento por motivos pessoais e estava resignada com relação a isso, e quanto às transformações bruscas pelas quais passava São Paulo, ela encarava como sinal de progresso e isso não a incomodava.

Outro fator que nos deixou descontentes foi a relação formal que estabelecemos com ela, corroborada pelo termo “entrevista”. Ao chegarmos com um gravador, um bloco de anotações e o convite para uma “entrevista”, tanto sua postura como a nossa ficou fria e convencional, perdendo um pouco da intimidade que este encontro solicitava. Após refletirmos sobre isso, decidimos abolir o termo “entrevista” do nosso convite às pessoas, substituindo por “conversa”, o que tornaria o acontecimento mais informal e próximo.

Essa primeira entrevista nos fez perceber a necessidade de um estado de atenção, uma mente dilatada capaz de captar uma variedade de qualidades de informação, ao mesmo tempo em que nos fez treinar um olhar-em-ação, ou seja, um olhar que não só coleta dados objetivos e específicos, mas que também é propositivo, pois pensa, seleciona, interfere no fluxo da experiência, estabelece relações e conexões entre o momento da entrevista e os diversos elementos envolvidos na pesquisa.

Nessa perspectiva, percebi que, na extensão da pesquisa de campo, unem-se treinamento e criação do ator. Quando saímos do trabalho fechado em sala para o contato com diversas fontes e materiais, duas dimensões do trabalho começaram a se relacionar: a do ator que treina, que observa ações físicas e vocais, gera

impulsos, joga com o outro, corporifica impressões, e a do ator que é criador, que ao mesmo tempo em que está atento para os detalhes práticos de seu corpo-mente em ação, lança no tempo-espaço da pesquisa a reflexão sobre as possíveis escolhas estéticas, dramatúrgicas, de linguagem, as relações entre os vários elementos da criação.

Em realidade, essa aparente divisão entre treinamento e criação está sendo colocada aqui para uma melhor reflexão sobre essas qualidades de trabalho, visto que, na prática, não há essa dualidade estabelecida: as dimensões misturam-se e confundem-se como uma mesma coisa, pois ambas envolvem preparação, investigação, seleção, elaboração, relações entre elementos e geração de novas formas de ação. Na ampliação do treinamento para fora da sala fechada, as dimensões ética, técnica e criativa ressignificam-se, consolidando na prática o que se pensou enquanto autonomia do ator-criador.

Carregamos os “resultados” da primeira etapa de treinamento para a pesquisa de campo, junto com um determinado olhar sobre a abordagem do tema e possíveis recortes, mas não poderíamos nos fechar nisso. Pelo contrário, tínhamos que estar abertos para ser afetados pelas sensações, percepções, informações específicas e até mesmo por possíveis redirecionamentos na pesquisa, ao mesmo tempo em que sustentávamos a atitude necessária para fazer escolhas e tomar decisões.

Assim como Morin (2000) constata que na ciência uma teoria científica tem sempre incerteza de seus resultados, ainda que possa fundar-se em dados que sejam certos, o artista também enfrenta um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento. [...] O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto — uma aventura ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força (SALLES, 2006, p. 21-22).

Pensar no treinamento como preparação constante para a criação significa refletir sobre o treinamento na incerteza e na mutabilidade, ou como apontou Anne Bogart, na desorientação e no desequilíbrio, em busca de novos pontos de equilíbrio e de formas expressivas originais, busca esta que gera trabalho. É esse trabalho que caracteriza a abertura do treinamento para o contato com o universo da pesquisa de campo. Nele, a investigação corporal não é mais a protagonista, mas é no corpo-mente que convergem todas as ações dessa etapa de trabalho, o que será abordado a seguir.

3.2.3 VILA ITORORÓ — *procedimentos da mimesis corpórea no treinamento*

Quando fomos à pesquisa de campo, havíamos decidido explorar a linguagem das ações realistas, ao mesmo tempo em que coletaríamos depoimentos e informações do cotidiano dos habitantes da cidade para confrontar com o material teórico estudado. Naquela altura, Jorge havia realizado um workshop sobre a *mimesis corpórea*²⁰, técnica sistematizada pelos atores-pesquisadores do Lume Teatro, que estabelecia uma relação muito próxima com nossos anseios e objetivos nessa fase da pesquisa.

A *mimesis corpórea* trabalha a imitação de ações cotidianas realizadas por outrem, possibilitando ao ator a elaboração e o aprimoramento destas para utilizá-las como material artístico. Segundo Burnier (2001, p. 182), a observação e imitação no próprio corpo de ações físicas de outras pessoas exigem um treino especial. Ele descreve o treinamento da observação como o primeiro passo dessa técnica:

Essa observação não é mais a observação natural de quando éramos pequenos, mas uma *observação profissional*, precisa, que demanda uma competência no *métier*. Isto significa que, ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para seu trabalho. [...] Essas informações têm a ver com os componentes de uma ação física: sua *in*-tenção, seu *élan*, seus impulsos, os movimentos e seu ritmo; mas também com os níveis de energia, os saltos e as qualidades de energia, com a organicidade na articulação do todo e com a *coloração* que emana dele.

A imitação desejada pela *mimesis corpórea* é uma imitação precisa e fiel das ações físicas e vocais da pessoa observada. O ator deve observar simultaneamente o todo e o detalhe com precisão, o que implica não só a observação da ação em sua dimensão macro, mas dos seus componentes constitutivos: a intenção, o impulso, o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo. O ator também deverá fazer o mesmo com as ações vocais, observando o foco vibratório (os ressonadores principais utilizados), a intensidade (força e volume), altura, espacialidade e musicalidade.

²⁰ Extenso material teórico sobre esse assunto pode ser encontrado sobre a técnica da *mimesis corpórea* nas obras de Luis Otávio Burnier, Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, entre outros pesquisadores. Nessa dissertação, não me deterei em descrever os procedimentos dessa técnica, senão no que diz respeito aos elementos presentes na pesquisa prática da criação empreendida e sua contribuição para ampliação da noção de treinamento do ator.

Essa observação profissional foi nosso primeiro desafio na entrevista com Dona Odete, pois além de não termos ainda esse tipo de treinamento desenvolvido, tínhamos já uma abordagem temática pré-delimitada, o que nos trazia um olhar selecionador e propositivo de determinadas perguntas, ou seja, tínhamos o objetivo de trazer à tona determinados conteúdos. Dar conta de observar intenções, impulsos, qualidades e dinâmicas de ações físicas e vocais, e, ao mesmo tempo, perceber essas características na sua intrínseca relação com conteúdos específicos foi muito difícil em um primeiro momento. Burnier (2001) fala de uma observação ativa pelo ator. Ao mesmo tempo em que ele observa, procura identificar em seu próprio corpo impulsos, tensões, ritmos percebidos na corporeidade da outra pessoa. No nosso caso, além desse estudo da corporeidade, tínhamos a investigação daquele depoimento como possível discurso para a elaboração da obra artística, o que nos remete novamente à integração entre treinamento e criação.

Burnier descreve três fases da *mimesis corpórea*: a observação, a codificação e a teatralização. Segundo ele, a codificação tem início na transferência das ações observadas para o corpo do ator e sua posterior memorização, na qual ele busca um aperfeiçoamento da imitação, atento ao maior número de detalhes. A teatralização consiste na retirada das ações de um contexto onde foram observadas para transformar-se em materiais de trabalho. A partir desse momento, elas podem sofrer pequenas alterações em seus elementos componentes, como por exemplo, a modificação de seu ritmo. Essas ações reelaboradas, transformadas e dilatadas são transpostas então para o contexto teatral.



Figura 7 — *Mímesis Corpórea*. Foto: Alicia Peres.

Na nossa primeira entrevista com Dona Odete, ficou claro que a possível retirada das ações observadas para transformar-se em material de trabalho, descrita por Burnier como a fase da teatralização, já está presente desde a etapa da observação. Na observação das ações, já é possível elaborar previamente sua possível teatralização, o que significa olhar as ações físicas e vocais não somente enquanto corporeidade, mas também enquanto signo agregador de um possível discurso na criação.

Daquela primeira entrevista, percebemos que precisávamos afinar melhor o que queríamos das pessoas no que diz respeito à sua relação com a cidade. Pouco tempo depois da conversa com Dona Odete, um feliz acaso possibilitou nosso encontro com uma vila histórica em São Paulo a qual materializava diversos conflitos e atritos que procurávamos para nosso discurso temático: a Vila Iitororó.



Figura 8 — Vila Itororó. Foto: Alicia Peres.

Essa vila chamou nossa atenção por seu aspecto esteticamente inusitado, pelos conflitos de moradia que ela acolhe — pois transformou-se, ao longo das duas últimas décadas, em um cortiço — e por sua característica de concentrar, em um micro-espço, boa parte dos problemas da macro-cidade.

A Vila Itororó está localizada no bairro da Bela Vista, São Paulo, tendo sido inaugurada em 1922 e construída pelo comerciante português Francisco de Castro, que reaproveitou o material da demolição de um antigo teatro. A transformação dessa vila histórica em um cortiço no centro de São Paulo torna-se evidente desde a sua arquitetura: uma construção oriunda do início do século XX composta de múltiplas camadas de interferência arquitetônica, vestígios de esculturas, tijolos e paredes de diversos tipos e testemunhas de diferentes gerações.

Na primeira visita, conversamos com um morador que nos desvendou novos elementos daquele lugar que viriam a aumentar nosso interesse por ele: a vila tem esse nome devido à nascente do Riacho do Itororó, hoje canalizado, que passa no percurso da atual Avenida 23 de Maio. Atualmente, encontram-se pessoas de diversas gerações que moram na vila há pelo menos quarenta anos, e moradores mais recentes, o que permitiria pesquisarmos por meio da história oral informações sobre as transformações daquele lugar.

A vila concentra um pedaço de São Paulo e sintetiza atritos que já havíamos levantado por meio de bibliografia específica — as inúmeras transformações geradas pelo processo de urbanização da cidade. O conflito principal da Vila Itororó,

no entanto, está no aspecto moradia. Atualmente, os moradores da vila defendem-se de um processo de desapropriação, vivendo na incerteza de um despejo iminente, sem condições financeiras de fazer investimentos para comprar um imóvel. A briga entre moradores e prefeitura envolve uma complexa luta de forças na qual o grande interesse que está por trás é a especulação imobiliária.

Todos esses conflitos coincidiam com nosso tema: *a vida de habitantes de São Paulo sendo transfigurada pelas necessidades do progresso da metrópole*. Os atritos da presença e da ausência da memória social e a perda dos elos comunitários estavam na base das transformações e das atuais condições daquele lugar. Ao mesmo tempo, o problema da moradia vivenciada pela Vila Itororó nortearia o recorte temático do nosso espetáculo — a casa como metáfora da construção da identidade e memória das pessoas, e seus conflitos com a especulação imobiliária, símbolo inigualável do acelerado desenvolvimento da cidade.

Passamos a investir nossos esforços na Vila Itororó e nossa primeira entrevista foi com Dona Antonia, a líder comunitária do local. Nessa conversa, ela nos contou muito sobre a história da vila e sobre coisas de sua história pessoal, demonstrando grande abertura para compartilhar essas memórias.

Naquele momento, havíamos redefinido as perguntas que faríamos com base na experiência com a Dona Odete. Optamos por questões abrangentes, buscando não apresentar respostas prontas dentro das perguntas, e também que houvesse espaço para a imaginação e a descontração, e não apenas para a objetividade do tema da conversa.

Selecionamos as seguintes perguntas:

- Onde você nasceu?
- Qual seu percurso até chegar aqui?
- O que você conhece desse lugar? O que tinha antes? O que mudou?
- Se pudesse mudar alguma coisa, o que mudaria?
- Qual é o melhor e o pior desse lugar?
- Como as transformações da cidade afetaram a sua vida?
- Onde você se imagina daqui a 20 anos?

O que mais nos impressionou em Dona Antonia foram a coerência e a contundência de sua postura. Ela sintetizava o nosso discurso com relação ao tema e demonstrava uma propriedade de conhecimento sobre patrimônio histórico, direitos do cidadão e sobre a hipocrisia de nossos governantes adquiridos pela experiência vivida naquele lugar.

Transcrevo aqui um trecho de sua fala:

[...] me admira demais pessoas tão inteligentes como vocês (remetendo-se ao secretário de cultura) que fazem questão de citar tanto a carta de Veneza junto a esse processo, que é o poder da preservação, que é o poder disso e daquilo... pois preservação não existe sem história e sem vida. A minha história eu vou preservar, a minha história de vida está dentro daquela Vila Itororó. E eu não quero acreditar que num país como o Brasil o patrimônio histórico sobreponha o patrimônio humano²¹.

Dona Antonia é a pessoa dentro da vila disposta a lutar para permanecer nela e preservar sua história, engajada em mobilizar os moradores a trabalharem para o bem-estar coletivo e encontrar soluções aos mais diversos problemas. Ela vive na vila há 28 anos e presenciou um tempo em que aquele espaço era bem administrado, no qual seus filhos podiam brincar na rua central como se estivessem em um condomínio fechado. A realidade hoje é totalmente diferente porque, desde que a vila teve sua administração abandonada, passou a ser invadida por pessoas que não tinham onde morar, pelo tráfico de drogas, tornando-se por vezes esconderijo de delinquentes da região do Bexiga.

Essas transformações afetaram enormemente sua vida e a de todos os moradores e é um reflexo daquilo que aconteceu no contexto maior da metrópole, sintetizando problemas anteriormente apontados nas nossas análises bibliográficas.

Quando já estávamos convencidos pela coerência do discurso da Dona Antonia e da legitimidade de sua luta por permanecer na Vila Itororó, conhecemos casualmente Dona Edna, também moradora antiga do local, que nos descortinou novos horizontes.

Dona Edna nos disse que desejava sair da Vila Itororó por diversas razões. A principal delas é que uma de suas filhas encontrava-se em depressão profunda, com apenas 30 anos de idade. Há dois anos, policiais invadiram a casa de Dona Edna procurando por seu neto e acusando-o de estar envolvido com drogas. Desde então,

²¹ Antonia Candido em entrevista concedida em maio de 2009.

sua filha havia entrado em depressão, não conseguindo mais sair de casa e não podendo mais ver policiais. Alguns meses após essa entrevista, essa mesma filha de Dona Edna faleceu.

A casa de Dona Edna fica no final da rua que corta a vila e ela tem de conviver com vizinhos invasores que mexem com tráfico de drogas. O ambiente de tensão em que convive aliado a episódios de violência fez com que ela abandonasse o desejo de permanecer na vila para mudar para um lugar mais tranquilo, embora seu marido ainda resista a essa idéia.

Após essa entrevista, que aconteceu espontaneamente na escada da casa da Dona Edna, vimo-nos obrigados a rever nossos pontos de vista com relação a Vila Itororó. Tão pertinente quanto a fala da Dona Antonia, que defende permanecer e lutar pela vila, era o discurso da Dona Edna, que deseja sair dali. Ambas estão embasadas em uma sólida experiência de vida, possuindo, assim, discursos convincentes.

Defrontamo-nos com a complexidade dos processos da Vila Itororó, que se assemelham aos da metrópole, refletindo sobre esse emaranhado de linhas de força que atuam no processo histórico da cidade. Optamos pela pesquisa de campo para a abordagem temática e ela nos trazia uma pluralidade de pontos de vista e discursos. Percebemos então que não chegaríamos a uma síntese ou a uma verdade que desse conta de refletir e expressar todos esses conflitos sobre o desassossego de viver na cidade. Mesmo tendo afunilado o tema para um espaço específico onde o atrito entre moradia e patrimônio catalisava uma nova percepção sobre a preservação da história e memória da metrópole, quando visto sobre a perspectiva das pessoas que nela habitam, geram múltiplos discursos e tensões.

Refletimos que essa multiplicidade era a força da nossa proposta, o que nos obrigaria a abrir mão de nossos pontos de vistas pessoais para dar voz a novos discursos. Isso ficou evidente, por exemplo, com relação a nossa opção inicial por não encarar a história da cidade por um prisma saudosista. Quando fomos à pesquisa de campo, ouvimos diferentes pessoas afirmarem o desejo de que determinado lugar voltasse a ser como era antes. Não era essa a afirmação que nós faríamos com relação à cidade, mas era a vontade de muitas pessoas.

Nosso treinamento enquanto atores-criadores nessa etapa da pesquisa concentrava-se muito mais naquilo que Anne Bogart (2009) chamou como a atitude, a violência de tomar decisões, a desorientação e o desequilíbrio, a escuta do

material pesquisado. Para além do treinamento físico e a observação de ações, necessitávamos cada vez mais de uma postura ética que nos permitisse pesquisar na Vila Itororó, respeitando o cotidiano de seus moradores, conquistando suas permissões para fotografar e conversar com as pessoas, trabalhando de maneira que o material produzido não fosse somente nosso, mas também deles.

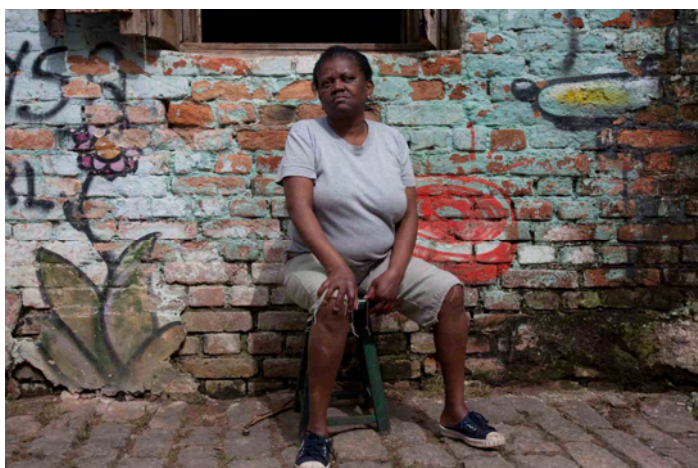


Figura 9 — Cida, uma das moradoras mais antigas da Vila Itororó. Foto: Alicia Peres.



Figura 10 — O casal Seu Manoel e Dona Francisquinha, imigrantes do Ceará que moram há mais de 15 anos na Vila Itororó. Foto: Alicia Peres.

Seguíamos conversando com pessoas e observando suas ações físicas e vocais, o que para nós permanecia uma dificuldade. Como tínhamos objetivos temáticos na nossa conversa, muitas vezes nos perdíamos na observação dos detalhes e na quantidade de informações que cada pessoa trazia. Era difícil fazer as perguntas e prestar atenção no que a pessoa estava falando e ao mesmo tempo

observar seus gestos, voz e sutilezas de suas ações físicas. Além disso, muitas conversas eram recheadas de emoções e isso nos envolvia de tal maneira que não conseguíamos ter o distanciamento necessário para observar outras coisas.

O resultado disso era que, quando íamos para a sala de trabalho, tínhamos uma compilação muito pequena de ações coletadas. Nas primeiras conversas, não fotografamos nem filmamos, apenas gravamos em áudio e fizemos anotações pessoais. Por isso, na investigação corporal da *mímesis*, deparamo-nos com verdadeiras lacunas, o que nos fazia sentir nossas deficiências e buscar aprimorar o treinamento em campo para saná-las.

Somente com inúmeros retornos nos locais de pesquisa e observações continuadas, conseguimos ampliar o repertório de ações físicas e vocais e registrá-las por escrito, por fotos, áudio e vídeo. Com o tempo, passamos a dominar melhor esse processo de observar com acuidade ao mesmo tempo em que se mantém a fluidez da conversa. Além disso, as perguntas interiorizaram-se e não necessitávamos mais nos preocupar com elas.

O registro em áudio, foto e vídeo são recursos necessários, pois contém informações que escapam à observação e reproduzem, com fidelidade, a maneira da pessoa agir, falar ou movimentar-se. No entanto, em alguns momentos, não tivemos todos esses instrumentos e contávamos apenas com nossas anotações. Percebemos que o importante era registrar de alguma maneira e não confiar apenas na memória, pois esta sim, apesar de trazer dados que os aparelhos não trazem, é também a mais falível.

3.2.4 O treinamento amplia-se para o espaço — Vila Itororó, Vila Maria Zélia e Casa das Caldeiras

Concomitante à nossa saída da sala fechada para a pesquisa de campo utilizando a *mímesis corpórea*, também abrimos o treinamento físico para sua realização em outros espaços — lugares externos, carregados de informações arquitetônicas, históricas e sensoriais particulares, que redefiniram e ampliaram a prática do treinamento.

A princípio, a abertura do treinamento para um espaço externo foi um encontro casual. Queríamos um lugar para fazer um ensaio fotográfico e audiovisual

do nosso treinamento corporal. Uma das integrantes do grupo, Viviane Kiritane, diretora de arte, sugeriu a Vila Maria Zélia, local este no qual ela trabalhava junto ao Grupo XIX de Teatro. A sugestão deu-se pelo fato de essa vila ser um local histórico, relacionado com o tema que estávamos pesquisando.



Figura 11 — Dança pessoal em relação com o espaço da Escola de Meninas — Vila Maria Zélia. Foto: Alicia Peres.

Fizemos uma seção de fotos e vídeo em um armazém da Vila Maria Zélia, preocupados com o treinamento físico e seu registro. Viviane provocava-nos para estabelecermos uma relação maior com o espaço, mas isso só aconteceu quando fomos à antiga Escola de Meninas, um recinto completamente abandonado e que foi tomado pela natureza.

Esse lugar foi um enorme estímulo ao treinamento, pois ainda não havíamos aberto nossa dança pessoal para a relação com o espaço. A Escola de Meninas consolidou essa possibilidade de experimentação e diálogo com a arquitetura e a historicidade presente na materialidade de um lugar. Nosso treinamento tornou-se um jogo de relações com o outro, com os espaços e com as informações

impalpáveis contidas na atmosfera daquele local. A escuta do corpo, conquista da primeira etapa do treinamento, dilatou-se e transmutou-se para uma escuta do corpo-espço. Da mesma maneira a dança pessoal, que até então estava ainda muito fechada em si mesma, abriu-se na relação do corpo e o espaço para o contato com todos os elementos, desde as micro-texturas das paredes, o desequilíbrio gerado pelo chão irregular, até as novas dimensões do lugar que se tornaram muito maiores ao que estávamos acostumados, afetando a movimentação, o volume dos impulsos, a tensão necessária para sustentar o jogo com o outro.

É evidente que todas essas descobertas não ocorreram de forma tão clara e definida nessa primeira experiência na Vila Maria Zélia. Aquela foi a primeira abertura do corpo para o espaço, o que seria melhor explorado posteriormente em nossas sessões regulares de treinamento físico.

Pouco tempo depois da experiência na Vila Maria Zélia, ganhamos um edital de Residência Artística no Espaço Cultural Casa das Caldeiras²², o que nos permitiu realizar a pesquisa da criação pelo período de um ano nesse local. A partir daquele momento, passamos a desmontar nossa seqüência de exercícios descrita no Capítulo 1, realizando-a de novas maneiras com o intuito de construir energia para explorar o corpo na relação com o espaço.

Essa investigação do corpo no espaço tinha início após as explosões de movimento do treinamento energético, quando a energia gerada por meio da contenção de uma parada brusca permitia uma dilatação corpórea. Neste momento, mantínhamos este estado energético mandando impulsos para fora do corpo apenas na intenção, ao mesmo tempo em que ampliávamos os sentidos da visão e da audição gradativamente, desde as imagens e os ruídos mais próximos do corpo, passando pelos limites da sala e expandindo-se para o espaço externo da rua, nem sempre visível, mas audível. Nosso treinamento ampliava-se no sentido de aumentar a capacidade de relação corpo-espço e as possibilidades de afetar e ser afetado nessa relação. Os espaços da Casa das Caldeiras foram instigantes para esse propósito, pois não se restringiam a simples salas com uma conformação padrão,

²² O Espaço Cultural Casa das Caldeiras, em funcionamento desde 1999, tem sua sede em edifício fabril remanescente das IRFM — Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. Depois de seu tombamento pelo CONDEPHAAT, o local foi restaurado de maneira a preservar sua historicidade e valor simbólico, sendo reutilizado como um espaço para celebrações, eventos sociais, institucionais e artístico-culturais. Mais informações em <<http://www.casadascaldeiras.com.br>>.

mas eram locais com uma arquitetura diferenciada, devido ao fato de terem sido uma fábrica, conservando diferentes tipos de paredes, janelas, restos de máquinas, etc.

Depois de aguçar os sentidos, o treinamento estendia-se para interferir nesse espaço com essa nova percepção. Essa interferência se realizava por meio de uma ação física e/ou vocal, guiada pelas perguntas: O que meu corpo modifica no espaço? O que o espaço modifica no meu corpo? Nesse momento, ainda não tínhamos inserido conteúdos temáticos no treinamento; estávamos explorando uma pré-expressão, no sentido de investigar as possibilidades de expressão anteriores ao pensamento da cena e desvinculada de um tema ou de um discurso específico, conforme definido no Capítulo 1.

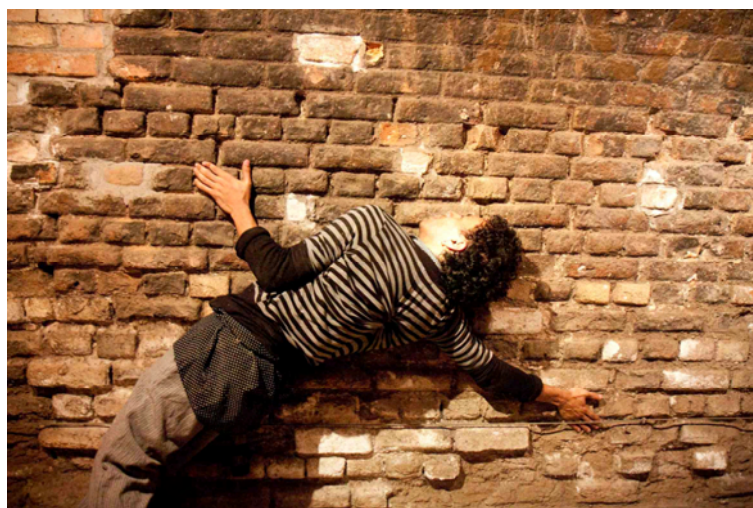


Figura 12 — Treinamento em relação com o espaço, Casa das Caldeiras. Foto: Alicia Peres.

Posteriormente, estendemos esse treinamento do corpo no espaço para a pesquisa temática e de campo na Vila Itororó. Nosso contato com essa vila foi muito além do que algumas poucas visitas para realizar entrevistas e observar ações físicas e vocais dos moradores. O próprio espaço arquitetônico com suas múltiplas camadas de informações, texturas e memórias era um estímulo para treinar e criar.

Carregamos alguns dos nossos exercícios do treinamento para o espaço aberto da Vila Itororó, realizando-os com todos os integrantes do grupo. Não fazíamos o energético, mas tínhamos um momento de concentração para depois partir à ampliação da visão e audição nos espaços da Vila. Fizemos um registro poético do que vimos e ouvimos nesse estado de percepção ampliado. Após isso,

um de cada vez, realizamos uma interferência no espaço, enquanto os outros observaram o que determinada ação modificou na paisagem.

Pelo fato de a Vila Itororó ser um emaranhado de muitas e diversificadas informações de toda ordem (sonora, visual, tátil, olfativa), o exercício de ampliar a percepção dos sentidos naquele espaço foi algo quase insuportável para todos os integrantes do grupo. No entanto, registrou em nossos corpos sensações e percepções importantes que seriam retomadas e transformadas na criação artística.

Percepções sobre a Vila:

Árvores nascem em pedras,
pedras sustentam idades,
idades percorrem suas vidas,
vidas habitam cantos e paredes,
paredes escondem camadas,
camadas mostram-se em cores,
cores de uso, cores desgastadas,
confundem-se todos os reinos,
os tempos e as gerações.
A Vila não permite ser tomada de uma só vez,
ela quer ser desvendada aos poucos, aos pedaços, aos flagrantes...
(DONOSO, Caderno de Registro, outubro de 2009).

Itororó é uma cidade invisível. Não a qualquer par de olhos, mas especificamente aos pares que lhe habitam. Essa transparência não impede em nada as tarefas de seus habitantes. Todos caminham instintivamente por suas entradas, sem nunca acidentarse contra um muro ou porta. Cozinham sem queimar-se, dormem nas suas respectivas camas e, eventualmente, um dos meninos cai do muro, mas isso também aconteceria se os tijolos fossem visualmente sólidos... (PERES, Caderno de Registro, outubro de 2009).

Após esse estudo na Vila Itororó, alguns integrantes do grupo tinham interesse em fazer o treinamento corporal que nós, atores, fazíamos. Realizamos uma sessão do treinamento com todos na Casa das Caldeiras com o intuito de dilatar a percepção corpórea e depois explorar os espaços externos, de maneira similar ao que foi feito na Vila Itororó, porém acrescentando o estado extracotidiano gerado pelo treinamento. Transcrevo aqui algumas das sensações e percepções originadas a partir desse exercício, presentes no depoimento oral de algumas pessoas:

Uma superação pelo corpo, uma energia que não é racional, o olhar interno e o olhar externo a partir do corpo, sabe? [...] Quando eu saí, eu fiz um registro do meu corpo mesmo, não era verbal. Era movimento e era o movimento do lápis, a caneta fazendo o movimento como se fosse meu corpo. Saí lá fora e percebi: está tudo aí, o cenário... está tudo aí, impressionante. [...] É um corpo tão absurdo que se constrói! É tudo, não é paradoxal, não tem uma forma maniqueísta, porque é prazer, é com dor, é desconfortável, é alegre, é tudo ao mesmo tempo.²³

Eu olho para uma manchinha e parece que meu corpo está em relação com isso, eu olho a paisagem e meu corpo quer dançar essa paisagem, parece que olhar não é mais olhar, é olhar com o corpo todo. Você vê o movimento das folhas e parece que você entende de dentro como as folhas estão se movimentando, é uma sensação meio louca. Não é que você enxerga mais, é um olhar com o corpo, é um escutar com o corpo.²⁴

A partir desses depoimentos, fica claro que o treinamento do corpo no espaço pode cumprir diversos objetivos. Ele ajuda a construir um estado criativo, semelhante ao que foi descrito na Seção 3.1, unido a uma percepção ampliada do corpo e dos sentidos. Nesse estado extracotidiano, é possível estabelecer novas relações com elementos do cotidiano — o espaço, os outros, os sons, etc. — de maneira muito próxima ao que se descreveu sobre a percepção com o lado direito do cérebro, intuitivo, global, espacial, não-verbal. Sair para a pesquisa de campo com esse novo estado é uma das possíveis maneiras de pesquisar um conteúdo. No nosso caso, escolhemos esse caminho porque nos propusemos a engajar o corpo na pesquisa de uma maneira mais enfática.

Entretanto, nem sempre pudemos engendrar esse processo de treinamento antes da saída para campo, mas o fato de tê-lo vivido várias vezes e de tê-lo registrado em nossos corpos deu-nos a possibilidade de acessá-lo em outras ocasiões, embora em extensão reduzida, para a realização das entrevistas, visitas a lugares, observação de ações físicas, etc.

Nessa etapa da pesquisa, começaram a serem esboçadas as novas relações entre treinamento corporal e criação do ator. Se, em um primeiro momento, não estávamos preocupados com o conteúdo e com a cena, quando partimos para campo, passamos a investigar possíveis formas de concretizar o tema no corpo, pelo corpo e na relação corpo-espaço.

²³ Kiritane em depoimento oral em novembro de 2009.

²⁴ Meu depoimento oral em novembro de 2009.

3.2.5 Criar a partir do vocabulário corpóreo gerado pelo treinamento

A descrição que aqui se segue compreende três linhas de trabalho que se desenharam durante o processo de criação enquanto formas de pesquisa de materiais diversos, que comporiam mais tarde a obra teatral. Buscarei analisar a investigação corporal e as contribuições do treinamento físico em cada uma delas.

A partir de nossas escolhas iniciais sobre o trabalho do ator, as opções estéticas unidas aos materiais teóricos e documentais com os quais nos deparamos durante a definição do tema, originaram-se três maneiras de pesquisar as ações do espetáculo: ações realistas, oriundas de improvisações em sala; ações dançadas, que tiveram o movimento como base da expressão; ações mimetizadas, coletadas e pesquisadas a partir da observação das ações físicas e vocais das pessoas entrevistadas.

Logo após as primeiras investigações teóricas sobre as memórias e desmemórias da cidade de São Paulo, passamos a introduzir esse conteúdo no nosso treinamento. Após realizarmos as seqüências de exercícios descritas no Capítulo 1, inserimos gradativamente na dança pessoal alguns estímulos e imagens que surgiram das nossas conversas e reflexões sobre o tema.

Dentre essas imagens, a mais forte era a figura dos velhos como símbolos da memória, que permaneceram durante toda a construção da obra. Além do velho enquanto símbolo, elegemos a doença do Alzheimer como uma das metáforas do conflito entre lembrar e esquecer lugares e acontecimentos da cidade. A princípio, não tínhamos nenhuma regra definida de como pesquisar essas idéias. Passamos a trazer esses símbolos para serem corporificados na dança pessoal e na relação com o outro. Entramos aos poucos no território da improvisação enquanto jogo e relação entre aqueles “corpos-velhos” em formação, sem usar ações verbais, a princípio. Fizemos diversas improvisações livres e as ações principais que começaram a surgir eram reconhecer e/ou desconhecer lugares, materializadas por uma série de ações físicas, como por exemplo, cheirar, tocar o outro, o espaço e objetos, bater o pé no chão, subir na janela, entre outras.

A criação dos velhos, enquanto figuras teatrais, deu-se por meio dessa pesquisa da corporificação de sensações, imagens e estímulos vindos do estudo temático. Quando começamos a improvisar, ainda sem fala, houve uma materialização de lugares ficcionais por meio das ações físicas em diálogo contínuo

com a imaginação. Ora as imagens serviam como estímulos para a ação, ora as próprias ações e relações com o outro e o espaço geravam imagens novas, agregadoras de sentido e significado simbólico.

Hoje várias imagens vieram na ação de recordar o passado: uma flor seca e murcha, um chapéu, uma carta de amor, um mal-estar no corpo, um resmungar, o dormir rapidamente numa cadeira. Seguimos o fluxo do jogo estabelecido — num espaço onde os velhos não se reconhecem nem se identificam, buscam elementos que os façam recordar o passado, reviver suas lembranças, alimentar-se da memória para poder estar no presente (DONOSO, Caderno de Registro, outubro de 2008).

Dois velhos

Presos em seus presentes relembram suas histórias, seu passado, sua cidade.

Dois velhos esquecidos e esquecidos.

Hoje tinha humor, prazer e brincadeira.

São eles, com Alzheimer, sem a memória de agora, mas com o passado vivo em suas cabeças (AZEVEDO, Caderno de Registro, outubro de 2008).

A construção das ações dos velhos, enquanto discurso simbólico no espetáculo, desenvolveu-se por meio de inúmeras improvisações que concretizavam o diálogo entre a elaboração intelectual do discurso e a materialidade das ações físicas. De maneira semelhante ao apontado por Fayga Ostrower (2001), que define a imaginação criadora como um pensar sobre um fazer concreto, o ator-criador dessa pesquisa buscou elaborar, ordenar, construir um discurso poético a partir da experimentação do conteúdo no corpo. Treinar, dentro dessa perspectiva, significou investigar as possibilidades de materialização no corpo de um pensamento simbólico acerca de um determinado tema, ao mesmo tempo em que o fazer concreto do corpo-em-ação nutriu o processo imaginativo do ator.

A pergunta que desde o início orientou essa pesquisa foi: Como a investigação corporal pode potencializar o trabalho do ator-criador? Vimos que uma das principais características desse ator é sua interferência na autoria do espetáculo.

Eu e Jorge não apenas interferimos na autoria do espetáculo como fomos protagonistas dessa criação, o que significou pesquisar tanto o conteúdo quanto a forma que este deveria tomar. A investigação corporal engendrada pelo treinamento alimentou a pesquisa da forma, constituindo-se como uma plataforma de experimentação de linguagem e escolhas estéticas.

Nesse sentido, as figuras dos velhos vieram como desdobramentos da investigação corporal. Experimentamos compor essas figuras por meio das

mudanças de tônus muscular, articulações do corpo, especialmente da coluna, bacia e pés, do ritmo e da respiração. A princípio, apenas jogávamos com esses “corpos-velhos”, sem nos preocupar com uma base psicológica ou um contexto definido, o que se constituiu como uma espécie de “treinamento de figuras” que se relacionavam no espaço. Posteriormente, a construção do discurso verbal exigiu uma maior delimitação do contexto e trajetória dos velhos no tempo do espetáculo.

Uma das dificuldades da pesquisa com as figuras dos velhos deu-se no momento em que entrou a fala. Inúmeros diretores, como Stanislavski, Grotowski, Barba, Meyerhold, entre outros, são unânimes em afirmar que o trabalho sobre as ações físicas deve preceder as ações vocais, possibilitando assim a articulação do conteúdo do espetáculo não apenas na fala, mas nas ações físicas, no corpo em movimento e em relação com o outro e o espaço.

No nosso caso, quando passamos a inserir ações vocais, buscamos que elas fossem um prolongamento do trabalho no corpo, e improvisamos livremente, sem pensar muito no discurso *a priori*, focando o trabalho na ação. No entanto, ficou evidente que, na medida em que avançávamos para a elaboração do discurso poético e a organização das ações no espaço e no tempo, a percepção do corpo-em-ação diminuía para poder atender outras necessidades. O treinamento físico passou a ocupar outros lugares no processo de criação — o de gerar um estado de espírito concentrado e criativo; o de acordar o corpo, as articulações e a musculatura para que as ações físicas das figuras dos velhos fossem sustentadas enquanto matriz corporal; o de preparar o corpo-mente do ator para entrar no trabalho de pensar e agir a partir de uma lógica distinta do cotidiano.



Figuras 13 e 14 — Figuras dos “velhos” realizadas no espetáculo (acima) e durante um ensaio (abaixo). Fotos: Alicia Peres.

Enquanto explorávamos a composição das ações dos velhos enquanto figuras realistas que ressignificavam o repertório dos gestos do cotidiano por trazer uma dimensão simbólica e poética em ações físicas e vocais reconhecíveis, passamos também a investigar os conteúdos estudados por meio de ações não-realistas, mais próximas da dança e da composição a partir de movimentos subjetivos.

A princípio, trabalhamos com os verbos que surgiram das improvisações dos velhos — o reconhecer e o desconhecer. O objetivo era dançar esses verbos no corpo, sem pensar em personagens ou ações reconhecíveis. Saíamos do treinamento energético e jogávamos esses verbos dentro da dança pessoal, sem ter nada previamente pensado ou definido. Esse procedimento possibilitou gerar um material poético completamente distinto daquele surgido nas improvisações com as figuras dos velhos, pois levantamos um repertório de ações físicas subjetivas que, posteriormente, seria reelaborado em forma de partituras corporais.

Essas ações dançadas nos permitiram explorar o tema por uma outra via, uma lógica distinta do pensar cotidiano, no qual a mente discursiva é predominante, como apontou Thomas Richards (1995) e Betty Edwards (2005). A opção por investigar dessa maneira os verbos aglutinadores do discurso partiu da premissa de que o corpo tem uma outra maneira de compreender os estímulos, materiais e conteúdos desejados. Esse foi um dos procedimentos utilizados para possibilitar, conforme afirmou Nunes (1998), a ação direta no corpo, sem a mediação da mente ou da racionalidade, desencadeando processos de criação e conhecimento na experiência teatral.

Mais tarde, além dos verbos mencionados, exploramos ações dançadas a partir de outros estímulos e materiais. Por exemplo, havíamos trazido para o trabalho uma frase que vimos grafitada debaixo de um viaduto, que tinha relação com a cidade hoje: “A cidade só existe pra quem pode se movimentar por ela”. Fomos para o território da investigação corporal pessoal e a relação com o outro e o espaço, deixando nascer os impulsos e movimentos livremente, sem buscar previamente uma forma específica. Diversas ações subjetivas emergiram da relação com o outro e o espaço tendo essa frase como contexto. Após dançar essas ações, selecionamos as mais significativas e simbólicas daquele conteúdo e as retomamos, posteriormente, no sentido de elaborar uma partitura.

O trabalho do ator-criador dinamizou-se nessa fase, pois, além de gerar um material corpóreo oriundo da fricção entre o tema estudado e o treinamento físico, passamos a treinar não somente um pensar-em-ação, mas um pensar-em-criação. O pensar-em-ação, fruto da experiência da ação direta no corpo, permitiu um posterior pensar sobre esse material vivido no corpo e as possíveis maneiras de ordená-lo, selecioná-lo e reelaborá-lo, ou seja, de dar forma ou de criar a partir do corpo.

A imaginação criativa levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto. [...] Quando desconhecemos a materialidade e não a vivenciamos torna-se impossível ter noção do processo de criação, porque ele é um problema de linguagem (OSTROWER, 2001, p. 32-35).

No exemplo que descrevi anteriormente sobre as ações dançadas a partir da frase grafitada no viaduto, o pensar-em-criação significou um aprofundamento do material previamente levantado. Quais ações eram mais significativas para nós por

serem agregadoras de sentido simbólico e por nos tocarem pessoalmente? Tínhamos uma ação pré-definida: deslocar-se em linha reta, cortando o espaço sempre com o mesmo desenho, ao mesmo tempo em que mantínhamos uma relação com o outro de competitividade que aos poucos se delineava no tempo e no espaço, o que ocasionava uma aceleração do movimento até o seu máximo. Nessa aceleração, passamos a inserir ações vocais, que tinham o objetivo de desafiar o outro a partir de frases improvisadas daquela inicial: “A cidade só existe pra quem pode se movimentar por ela”. O final dessa partitura era uma ruptura brusca com o movimento e com a relação antes estabelecida, passando a um estado de neutralidade, seguida da ação vocal: “A cidade só existe pra quem pode pagar por ela”.

Estabelecemos, assim, uma primeira partitura de ações dançadas, que na seleção e ordenação de materiais passava a adquirir um sentido simbólico. Por um bom tempo, essa composição permaneceu com esse desenho, até que, em um segundo momento de aprofundamento, nós a reelaboramos tendo em vista qual era seu discurso enquanto cena dentro do todo do espetáculo. O que estava sendo dito ali enquanto discurso simbólico? A forma que a composição adquiriu expressava, de maneira significativa, esse discurso?

Essas perguntas geraram um segundo momento de recriação dessas ações que, a princípio, tinham surgido sem um propósito e forma definidos. Desdobraram-se novas ações além do deslocamento em linha reta, formando uma nova sequência de ações: figuras corporais que se deslocavam pelo espaço em desenho de ruas e quadras de cidade em ritmo cada vez mais veloz, depois o deslocamento em linha reta com intenção de competitividade e desafio, e por fim, o encontro de duas figuras que atacavam os bolsos uma da outra, ação realizada em câmera lenta e no nível máximo de tensão. Descartamos as falas, mas o discurso da aceleração das ações permaneceu, bem como a competitividade e a idéia de que “vale tudo por dinheiro”.

Descrevi aqui o percurso da criação de uma cena para tornar mais palpável o sentido do treinamento enquanto pensar-em-criação. Nesse exemplo, partimos de ações dançadas no corpo sem uma forma pré-definida, passamos a uma primeira elaboração em forma de partitura ou sequência de ações no espaço, passando por diversas reordenações, até ganhar uma forma “final”. Fica evidente que esse processo de criação exigiu um diálogo constante entre o material gerado pelo corpo-

em-ação e o pensamento enquanto imaginação criadora, que aprofunda um discurso poético na materialidade das ações do ator.

Esse processo passou por fases de aprofundamento, elaboração e reordenação, sendo que, nas últimas etapas, foi necessário, cada vez mais, o pensar sobre o discurso simbólico do espetáculo em detrimento do treinamento físico. No entanto, só foi possível esse pensar-em-criação sobre a criação por termos experimentado a ação direta do corpo na fricção com o conteúdo que estávamos articulando.

Tivemos aqui o desafio de redefinir e ampliar a concepção de treinamento de ator dentro de um processo de criação em que ele exerce autoria e autonomia de elaboração. Partimos do treinamento físico e, quando adentramos a criação, esse treinamento passou por transformações para atender novas necessidades, tornando-se plataforma de linguagem e de pesquisa estética, ou seja, da pesquisa prática sobre as relações entre forma e conteúdo.

A essa altura, já não realizávamos mais seqüências de exercícios como fizemos na primeira etapa, mas os objetivos que estiveram presentes no início da pesquisa, como fugir dos estereótipos, romper com a inércia do pensar e agir, investigar ações de maneira distinta do comportamento cotidiano, entre outros, permaneceram durante o processo de criação. Da mesma maneira, a dança pessoal, a escuta dos impulsos do corpo, o domínio da técnica foram carregados para a etapa da criação, contribuindo para a pesquisa estética e dramatúrgica. O treinamento, então, passou a perguntar sobre como criar, ou seja, como dar forma a conteúdos escolhidos partindo do vocabulário gerado por ele próprio.

Tanto nas composições com ações dançadas, como nas ações realistas e nas mimetizadas, foi realizado esse processo de aprofundamento do pensar-em-criação por fases de elaboração e reordenação do material. Não descreverei aqui a construção de todas as cenas para não tornar esse relato cansativo. O importante é ter em vista que muito do material pesquisado foi descartado ao longo das fases do processo ou transformado pelas constantes reelaborações.

As ações mimetizadas tiveram procedimentos próprios para serem investigadas. Como foi dito anteriormente, a primeira fase da *mímesis corpórea* de pessoas é a observação de suas ações cotidianas. Essa observação compreende informações de diversas ordens. Segundo Ferracini (2006), o ator pode desenvolver um olhar apurado para determinados elementos da pessoa com quem está em

relação, como as macro e micro-tensões de sua corporeidade, as projeções e retrações das partes do corpo, os vetores de peso, o olhar, o desenho da coluna, a dinâmica muscular e rítmica das ações, as qualidades da voz e os ressonadores vocais mais utilizados, entre outros.

Deve-se ter em vista que o objetivo da observação desses elementos é auxiliar o ator no trabalho da recriação deles em seu corpo por meio de equivalências, ou seja, pela busca de qualidades correspondentes. Dessa forma, após a observação e registro dessa diversidade de informações, que pode ser realizado por meio de suportes concretos como anotações, fotografia, áudio, vídeo, bem como pelas memórias, sensações e percepções oriundas do contato direto com a pessoa escolhida, o ator trabalha na direção de recriar esses elementos em seu corpo.

Assim, a mimese corpórea, como a entendemos no Lume, não se encerra no que, a priori, alimenta: na observação, ou em suposta tentativa de cópia da *fisicidade* das ações físicas e vocais dessa observação, mas busca ir além: recriar a *corporeidade* percebida no cotidiano, criando um corpo-subjétil e uma zona de turbulência através das ações observadas e também recriadas no corpo do ator. Em outras palavras, podemos dizer que, mesmo que a *fisicidade* — a mecanicidade dessas ações, seu quadro atual, a formalização espaço-temporal das ações físicas e vocais observadas — possa ser anotada e mesmo arquivada em suporte durável, a *corporeidade*, ou seja, os aspectos in-corpóreos, energéticos, invisíveis, virtuais, intensivos dessas observações somente poderão ser sentidos, percebidos pelo observador (FERRACINI, 2006, p. 226-227).

Nesse sentido, a observação das ações cotidianas de pessoas abarca tanto a precisão e objetividade dos elementos anteriormente mencionados, quanto os aspectos impalpáveis, invisíveis e virtuais que afetam a percepção do ator, constituindo valioso material no momento da recriação das ações.

Mencionei, anteriormente, nossa dificuldade em coletar todos esses dados ao mesmo tempo, pelo fato de estarmos envolvidos afetivamente com a pessoa entrevistada e por termos que pré-selecionar elementos importantes do seu discurso, e não apenas informações de sua corporeidade. No caso da Vila Itororó, somente o contato contínuo com as pessoas por meio de diversas visitas possibilitou a reunião de uma maior diversidade de informações de suas ações físicas e vocais.

Transcrevo aqui exemplo de registro escrito realizado durante a entrevista com Dona Lurdes, moradora da Vila Itororó, e o trabalho posterior de decodificação das ações vocais a partir da transcrição do material em áudio:

- Mão levemente virada para dentro
- Uma mão segura a outra entrelaçando os dedos
- Corpo se inclina para frente e para trás no encosto da cadeira, deslocando o peso
- Voz grave (no peito predominantemente)
- Mão aberta com dedo indicador para esticado para fora
- Joga as mãos para trás
- bate a mão no peito com as pontas dos dedos
- Sobrancelhas levantam-se e franzem em alguns momentos
- Coça a própria unha com o dedo
- Possui certa agilidade nos movimentos
- Bate a mão no sofá com dedo indicador
- Alisa o sofá com os dedos de forma leve
- Coluna côncava
- Pés retos para frente
- Arruma o cabelo para tirar do rosto
- Abre os braços, expansiva, quando relembra o tempo em que dançava
- Fecha as mãos com dedo indicador e polegar para fora
- Repete sempre as mesmas frases com pequenas mudanças na ordem das palavras, nas entonações e coloridos da voz (DONOSO, Caderno de Registro, novembro de 2009).

Olavo Setubal II
aperta o lábio!

rapido
 aquele homem me segurava até às dez horas da noite. Oh...
ATACA NO TE *lento* *→* *ralentando* *ch...*
leve *Dr. Olavo, eu tenho compromisso! Compromisso fica pra* *+ AGUDO E NASAL*
amanhã! Eu: ah é? Amanhã? Mas tinha que fica ali... *+ RÁPIDO E + GRAVE* *ATENÇÃO P/AS PAUSAS!*

EU MORO AQUI MUITOS ANOS...

bern rapido e ritmado
 (31'04") Eu moro aqui muitos anos, né bem? Muitos anos! Eu não quero mora em lugar distante. Puque eu fui criada aqui, né? (...) Quero mora pur aqui! Distante eu num vô! Cresci aqui! Comé qui o senhô qué mi tirá daqui agora?
+ leve *rapido* *+ grave* *+ agudo*
+ FORTE *ATAcando*
ainda forte *+ agudo*
 Ninguém mandô vira bagunça a vila! (38'05") Foi muito gostoso essa vila. Foi muito gostosa essa vila! Era espetacular! Depois num é os outro qui faz a maloca? Cabô bem!
bern rapido *prol.* *bern rapido*
RÁPIDO E RITMADO
 bem! Si ocê num toma conta, ela num toma, nós num toma, você num toma... quem vai tomá? (1°02'10") E assim... si foi! →

MUITO RÁPIDO
 (45'38") Eu quando morei na Vila naquela que vira assim, num tem uma que vira ali? Todos os sábados eu lavava aquela escadaria de ponta a ponta. (48'28") Foi muito bonita, foi maravilhosa a vila, o clube foi espetacular... além dos bailes, tinha churrascos... Agora eu pergunto pra
+ lento e marcando as sílabas *+ rapido* *+ agudo* *25"* *+ agudo* *+ grave* *+ rouca*

ÚLTIMA PARTE

Figura 15 — Transcrição de trecho da entrevista com Dona Lurdes, moradora da Vila Itororó, e estudo das dinâmicas e qualidades de suas ações vocais.

Os registros aqui apresentados constituem procedimentos envolvidos na *mimesis corpórea*, no qual servem como fontes para posterior retomada no trabalho de decodificação e recriação das ações físicas e vocais observadas. No entanto, em virtude de termos tido um contato contínuo e prolongado com pessoas da Vila Itororó, percebi que, depois de um tempo, não era mais necessário se ater, exclusivamente, aos registros das ações observadas. O meu corpo já tinha compreendido certas informações de determinada pessoa pelo próprio convívio. Era apenas necessário tornar-se consciente dessas informações já registradas pelo corpo.

No momento da recriação das ações, buscamos encontrar suas equivalências em nosso corpo, não apenas no que diz respeito à *fisicidade*, ou seja, ao desenho destas na musculatura, como também à sua *corporeidade*, dos aspectos orgânicos, as inter-relações entre partes do corpo, entre retrações e projeções. Procuramos dançar as tensões observadas e ativá-las em nossa musculatura, escutando os impulsos gerados por esse novo desenho do nosso corpo no espaço e a respiração dentro dessa *corporeidade*.

O treinamento voltado para a *mimesis corpórea* abarcou as etapas de observação e registro das ações físicas e vocais, a recriação destas no nosso corpo e uma posterior seleção e organização desse material para a constituição da cena. Na etapa da recriação, retomamos as ações registradas, reproduzindo-as, aleatoriamente, em um primeiro momento, depois aumentando seu tamanho no espaço, alterando ritmo, direções, até estabelecer uma dança com essas ações, pela qual procurávamos acessar sua organicidade, ou seja, a relação entre todos os elementos dinamizados que geravam uma qualidade de energia particular, condizente com aquilo que “captamos” da pessoa observada. Construída essa corporeidade, retomamos as ações físicas buscando realizá-las com precisão, da maneira mais fiel possível à forma como elas foram registradas, verificando a velocidade, a tensão, o desenho no espaço, o impulso, entre outras qualidades.

O mesmo fizemos com as ações vocais. Primeiramente transcrevemos alguns trechos da entrevista, realizando um trabalho de audição minucioso, no qual anotamos as dinâmicas da voz, o desenho das frases, a acentuação, os ressonadores mais usados. Posteriormente, reproduzimos essas ações vocais a partir da dilatação corpórea construída no treinamento, explorando a voz enquanto prolongamento do corpo na procura das regiões em que a pessoa entrevistada

articulou seu discurso. A etapa da seleção e organização das ações físicas e vocais para a construção da cena será descrita na Seção 3.2.6.

3.2.6 Pesquisa e estrutura das cenas e a criação dramatúrgica

Como descrevi na Seção anterior, realizamos a pesquisa das ações do espetáculo por meio de três linhas de trabalho: ações realistas, ações dançadas e ações mimetizadas.

Pelo fato de termos elencado materiais muito diversos para compor esse espetáculo que, desde o início da definição do tema, já se apresentava como objeto plural, definimos que as figuras dos velhos poderiam costurar as cenas oriundas da *mimesis corpórea* e da pesquisa de movimento, constituindo uma trajetória particular ao longo do espetáculo. Assim definido, passamos a improvisar com os velhos a partir do repertório de ações gerado pelo “treinamento de figuras”, inserindo ações vocais para materializar o discurso sobre a perda da memória coletiva e dos referenciais de identidade dentro do espaço urbano de São Paulo. O processo de constantes improvisações gerou diversas cenas que passaram por repetidas elaborações e reordenações.

Quando começamos a unir ações físicas a ações vocais, um dos obstáculos que surgiu nessa etapa foi uma perda relativa de percepção corpórea da figura-velho no momento em que nossa preocupação focalizou-se no que dizer, ou seja, no discurso verbal. Apenas com a repetição das improvisações e a cristalização de algumas ações e cenas é que pudemos retomar a ação física previamente elaborada de maneira mais integrada à voz. Entretanto, se houve a dificuldade em manter o que havia sido conquistado pelo treinamento físico durante a estruturação da ação vocal, ao mesmo tempo, ampliou-se a dimensão do pensar-em-criação, no qual a elaboração do discurso poético do ator-criador dentro da obra apoiou-se nesse corpo-em-ação, gerado por todo o trabalho anterior.

A certa altura da pesquisa, tivemos que reduzir drasticamente o treinamento físico para focalizar nosso trabalho na organização do material gerado. No entanto, cada vez que precisávamos criar e ensaiar, acessávamos, em nossos corpos, o trabalho anteriormente realizado, que funcionava como um corpo-em-arte, conforme descrevemos anteriormente, em que cotidiano e extracotidiano se amalgamavam a

fim de gerar um estado dilatado de percepção. A presença desse corpo gerado anteriormente pelo treinamento é sentido por cada artista-criador de uma maneira própria, mas apresenta indícios muito concretos. No meu caso, por exemplo, o abdômen é o primeiro lugar que é acionado, tanto no nível da musculatura, como nos micro-impulsos que se dinamizam nessa região e na temperatura que se reverbera para o restante do corpo. O nível de tensão do meu corpo como um todo modifica-se, porque nenhuma parte fica totalmente relaxada, já que cada ação e reação exigem uma resposta global. A atenção volta-se para o corpo em relação com todos os elementos presentes no trabalho — o próprio corpo, o outro, o espaço, os objetos, os sons etc., o olhar tem foco, a respiração amplia-se, o estado de espírito é um estado de jogo, não há lugar para a inércia, tudo está em ação constante, mesmo no silêncio e na imobilidade, nunca se está alheio ao que está acontecendo.

Além da redução do treinamento “clássico” no período de ensaios e criação, outra dificuldade com a qual nos deparamos durante a estruturação das cenas foi que nossas ações físicas, a princípio, narravam a mesma coisa que as ações vocais, ou seja, expressávamos verbalmente uma idéia ou imagem e a ilustrávamos com o corpo simultaneamente. Separar esses dois níveis de sentido — o da ação física e o da ação vocal — foi um exercício importante dentro de uma perspectiva ampliada de treinamento. Para tanto, fez-se necessário desenhar isoladamente o percurso das ações físicas e o das vocais, para, em um segundo momento, compor um diálogo entre elas. Aos poucos, tivemos que aguçar nossa percepção para eliminar informações que estavam sendo faladas, que já estavam presentes na ação física, ao mesmo tempo em que limpamos diversas ações corpóreas a fim de potencializar o discurso verbal. Esse trabalho de composição se estendeu até o final do processo de criação e constituiu um dos principais objetivos da pesquisa nessa etapa.

No trabalho com as ações coletadas, selecionadas e reorganizadas a partir da *mímesis corpórea*, os procedimentos de composição ficaram ainda mais evidentes. Havíamos registrado, por escrito, as ações físicas das pessoas com as quais tomamos contato e havíamos escolhido trechos da entrevista para serem recriados enquanto ação vocal. Quando tivemos que organizar ambas as ações em uma seqüência, passamos a nos perguntar em que momentos da fala realizaríamos determinada ação física coletada, e em que momentos faríamos pausa no discurso verbal, tornando mais preponderante a fisicidade da ação. Foi nessas escolhas que

o trabalho da composição e recriação das ações mimetizadas se apoiou, pois ao nos apropriar corporeamente delas e ao colocá-las em diálogo, encontraríamos novos pontos de contato que redimensionariam aquelas ações inicialmente selecionadas, construindo uma rede de sentidos nova dentro da obra artística.

No processo de construção de cenas com as figuras dos velhos, muitas das coisas previamente pesquisadas foram excluídas quando passamos a nos deter sobre o discurso. No entanto, a vivência e memória daquelas ações serviram como base de aprofundamento do material cênico, pois, pelo treinamento com as figuras dos velhos e pela retomada de suas ações físicas e vocais, pudemos acumular informações para a criação, apropriar-nos desse lugar simbólico a partir de ações realistas.

Se, em um primeiro momento, a improvisação a partir do repertório de ações físicas e vocais em diálogo com o conteúdo estudado foi a base do treinamento e pesquisa para a criação das cenas, posteriormente, a necessidade de uma atitude de autoria e reflexão crítica sobre o discurso e estética do espetáculo redimensionou nossa pesquisa enquanto atores-criadores.

Por exemplo, a princípio tínhamos um discurso dos velhos predominantemente saudosista, que se voltava, muitas vezes, para o passado e que não valorizava o presente da cidade, nem expunha suas contradições. Exploramos a idéia do desmemoramento por meio da metáfora concretizada na doença do Alzheimer em um dos velhos, que se esquecia frequentemente de quem ele era e quem era o outro. Pouco a pouco, aprofundamos esse discurso para ele ter uma maior relação com o lugar em que se vive hoje e em que se constrói identidade, diminuindo em grande escala a lembrança aleatória do passado, e fortalecendo o atrito com o presente por meio dos constantes esquecimentos e retomadas de consciência na figura do velho doente.

O processo de síntese e composição por meio de sucessivas reelaborações e reordenações do material gerado, a necessidade de reflexão e de tomada de decisões enquanto atores-criadores fica evidente na transcrição abaixo, em que apresento a cena primeira dos velhos no espetáculo em duas versões — uma escrita no início do processo e a que se transformou na versão final:

Primeira versão da cena 1 dos velhos

Asilo. Virgílio chega procurando por Eliseu. Eliseu está cuidando de um canteiro. Virgílio pergunta a alguém do público se conhece Eliseu e se faz tempo que ela está naquele lugar. Virgílio vê um pé de pimenta de cheiro e reconhece Eliseu.

Virgílio – Eliseu!

Eliseu – Sou eu mesmo.

Virgílio – Você não está me reconhecendo? Sou eu, Virgílio.

Eliseu – Ah, prazer, Eliseu.

Virgílio – Sou eu, Virgílio, pé-de-vento, da Vilinha.

Eliseu – Virgílio?! O pé-de-vento!!! Mas como você ta acabado! Você sumiu! Nunca mais apareceu!

Virgílio – Pois é... não deu!

Eliseu – Não mandou nenhuma carta, nenhum telefonema!

Virgílio – Não deu. Não deu, Eliseu. Você sabe como eu sou...

Eliseu – Senta aí, fica à vontade. O que você me conta?

Virgílio – Ah, andei por esse mundo afora... se eu começar a contar não vou parar mais. Uma hora a gente acaba voltando... mas e você? Eu voltei lá na vilinha, está tudo diferente...

Eliseu – Ah, Virgílio. Aquilo lá tá uma tristeza, tá tudo mudado... mas o meu sonho mesmo era voltar pra lá, pra minha casa.

Virgílio – É mesmo?

(pausa)

Eliseu (cortando) – Mas vamos tomar um chá!

Virgílio – Você continua mexendo com essas plantas!

Eliseu – É o que me faz bem aqui, né?

Vão até a cozinha. Eliseu acende o fogo para preparar o chá. Sentam.

Virgílio – Passei na vila, ainda tem um pedaço daquela escada. Lembra quando a gente era criança, a gente chegava da escola e descia correndo aquela escada, aí quando fazia a curva agente pulava o muro do Seu Antônio pra cata fruta?

Eliseu – Era goiaba, era jabuticaba...

Virgílio – Pitanga, amora...

Eliseu – Cada manga carnuda! E quando ele aparecia, a gente saía correndo...

Virgílio – ia se esconder lá no riozinho!

Eliseu – Lembra que a gente nadava naquele riozinho?

Virgílio – Até peixe a gente pegava lá!

Eliseu – Agora está tudo tapado, está tudo cortado.

Versão final dessa mesma cena que, posteriormente, foi dividida em dois momentos:

Cena 1

Virgílio – Eliseu?

Eliseu – Sou eu, sim Senhor.

Virgílio – Num tá me reconhecendo? ... Virgílio!

Eliseu – Prazer, Eliseu.

Virgílio – Não! Virgílio, o pé de vento!

Eliseu – Virgílio? Pé de vento? Oh Virgílio! Desculpa... é que estou meio confuso. Acho que perdi o rumo de casa... Tô com uma pressão aqui na cabeça, é como se eu estivesse embaixo d'água. O senhor não sente assim uma massa líquida sobre a cabeça?

Cena 2

Eliseu – Virgílio? Pé de vento, né? Meu nome é Eliseu... estou meio confuso. Ando meio cansado... É que às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro cabeça, dobro uma esquina, desço uma ladeira e vou me perdendo... (para alguém do público) Você me entende? Me entende mesmo? Ah! lembrei, seu nome é Virgílio não é? Prazer Virgílio, meu nome é Eliseu. Virgílio – Eu sei que você é o Eliseu. Lembra quando gente jogava bola...

Eliseu (pausa, lembra) - Eu fui goleiro! O melhor goleiro da Vila Atlantida! (explica para o público) O goleiro fica debaixo da trave defendendo aquele espaço como sua própria vida. É, eu fui goleiro, um bom goleiro. (Arma-se a cena)

Virgílio – Bom goleiro né? Então pega essa! (chuta) Chiiihh... essa foi parar lá no riozinho!

Eliseu – Riozinho? Não tem mais riozinho, nem riachinho, nem nascente, nem nada. Nem Itororó, Anhangabaú, Saracura, Pacaembu, acabou. Acabou, está entendendo? (Pausa) Aliás, porque é que eu estou dizendo isso? Quem é você mesmo?

Virgílio – Ué! Virgílio, o pé-de-vento.

Eliseu – Ah!! É... ah claro! Desculpa! Não é nada não. É que às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro da cabeça, dobro uma esquina, desço uma ladeira, parece que entro num labirinto e vou me perdendo...

Nessa perspectiva, o treinamento enquanto ator-criador abarcou mais do que a dimensão corporal das ações do espetáculo, ele integrou o processo de desenvolver, compor e apurar a relação forma-conteúdo na obra artística. Na medida em que o ator torna-se compositor, montador, criador, pesquisador, entre outras tantas terminologias para denominar esse ator que interfere na autoria do espetáculo, ele irá se dedicar a um trabalho muito maior do que interpretar um texto, estudar intenções, compor um personagem ou escolher gestos e ações para uma determinada cena. Esse ator-criador pensará sobre a estrutura dramática, sobre os signos que comporá com seu corpo-voz e sua relação com o espaço e todos os elementos do espetáculo, sobre a forma como o discurso se transforma em ação simbólica e estética. Se falamos de um treinamento que contempla o trabalho do ator-criador, ele é uma ação que prevê um diálogo constante entre pensamento criador e sua materialização enquanto forma artística. No nosso caso específico, esse processo de materialização teve, como base, um levantamento de materiais diversos que foram friccionados com as ações geradas pelo treinamento corporal.

A pesquisa e o processo de estruturação das cenas e da dramaturgia aqui mencionados partiram de improvisações sobre os materiais levantados para, posteriormente, serem aprofundados e reelaborados em um pensar-em-ação. Em um primeiro momento, ocupamo-nos de gerar grande número de ações físicas e vocais relacionadas ao tema para depois poder escolher, sintetizar, ordenar, compor seqüências que potencializassem o sentido simbólico do espetáculo.

Não houve um roteiro inicial, nem a elaboração de uma história, mas a definição de um conteúdo aglutinador de vários materiais. Após a decisão de que as figuras dos velhos seriam as únicas a ter uma trajetória dentro do espetáculo, passamos a organizar melhor esse percurso que, aos poucos, transformou-se em um roteiro de ações. Transcrevo aqui o registro da primeira proposta de improvisação para a relação entre os velhos:

Proposta para improvisação: Num local meio público, meio privado, estranhamente familiar, como uma pequena praça, um beco ou um canto de rua, está um velhinho tentando encontrar sua casa. Passa um segundo velhinho, seu conhecido, que lhe mostra sua casa, mas ele afirma e insiste que não é aquela. O segundo percebe que o amigo está com princípio de Alzheimer e tenta ajuda-lo com memórias do passado, na tentativa de fazê-lo reencontrar o seu espaço novamente (DONOSO, Caderno de Registro, março de 2009).

Essa proposta foi modificada inúmeras vezes. Durante o período da pesquisa, realizamos alguns ensaios abertos, nos quais ouvimos diversas percepções e idéias sobre as imagens que estávamos construindo. No início, fazíamos as cenas dos velhos desenhando espaços realistas e bem definidos: um asilo, a rua, a casa etc. Aos poucos, essa delimitação de espaços não se fez mais necessária e caiu por terra. Tínhamos esboçado dois conflitos importantes para essas figuras: o fato de que o velho “Eliseu” estava com a doença do Alzheimer, que deveria piorar progressivamente ao longo da trajetória do espetáculo, e o fato de que esse velho não conseguia reencontrar a sua casa, mesmo com a ajuda de “Virgílio”, o segundo velho que o reencontra depois de muito tempo e o ajuda a reinventar o seu lugar. Esses conflitos permaneceram até o final do processo de criação, enquanto outros foram limados. O importante foi perceber, enquanto criadores, o que era essencial enquanto discurso simbólico e o que comunicava ao público.

A dramaturgia do espetáculo foi se delineando a partir do discurso principal presente nas figuras dos velhos. Passamos a pensar como agregar os outros materiais gerados na pesquisa por meio da *mímesis* e das ações dançadas a fim de gerar uma rede de sentidos em que seus pontos de intersecção pudessem apresentar diferentes prismas do tema escolhido.

Passamos a improvisar seqüências de cenas, em que alternávamos partes da trajetória dos velhos com partituras de movimento e depoimentos de figuras construídas por meio da *mímesis corpórea*. Realizamos, durante o último ano da pesquisa, ensaios abertos em que testávamos essas seqüências de cenas, que se

reorganizavam a partir da nossa percepção e das pessoas que as assistiam a partir daquilo que “funcionava e não funcionava”, ou seja, daquilo que fazia sentido para nós enquanto artistas e para boa parte das pessoas que apreciaram o trabalho. Nesse percurso de ordenações e reelaborações de seqüências de cenas, grande parte das ações dançadas que havíamos explorado não fizeram mais sentido dentro desse espetáculo. Muitos materiais foram descartados, como as partituras geradas a partir dos verbos reconhecer e desconhecer, e outras foram transformadas, como a cena das corridas, descrita na Seção 3.2.5. Por caracterizar-se como um espetáculo híbrido, oriundo de materiais distintos, muitas das ligações e passagens de uma cena para outra tiveram que ser cuidadosamente pensadas para que, apesar da dramaturgia não-linear e múltipla, todas compusessem, de maneira potente, uma rede de discurso simbólico e teatral. A cada ensaio aberto que fazíamos, voltávamos com uma série de indicações de mudança e necessidades de escolha. A necessidade de escolha constituiu, ao mesmo tempo, uma dificuldade e um desafio dentro do processo de criação.

Quando descrevi o trabalho sobre as ações mimetizadas, relatei que, durante a observação e recriação das ações físicas e vocais, deparamo-nos com o desafio de escolher o que iríamos transcrever e trazer para a composição do espetáculo. Esse processo de escolha das ações que mais se relacionavam com o tema se iniciou desde o primeiro contato com as pessoas entrevistadas. Perceber os momentos do discurso que faziam vibrar a rede de significados e sentidos da obra que estávamos construindo fez parte do treinamento enquanto atores-criadores.

Anne Bogart (2009, p. 31) apresentou, na sua concepção sobre o treinamento de atores, a necessidade da escuta dos elementos e forças que interagem no acontecimento das coisas durante os ensaios. Ela define essa escuta como um estado de atenção, ou seja, uma relação de tensão entre um objeto e um observador ou entre pessoas. O momento da observação das ações das pessoas entrevistadas teve esse estado de escuta e atenção. Um estado não apenas voltado para a observação das ações físicas e vocais e dos elementos impalpáveis presentes no encontro direto entre as pessoas, mas uma escuta relacional à experiência e à vivência das ações que já haviam sido geradas pelo processo de criação. Nesse estado de atenção, ao mesmo tempo em que se observa, realizam-se ligações e associações com a memória das ações que foram anteriormente engendradas, constituindo, desde esse momento, o processo criador.

Na etapa de seleção dos trechos das falas que seriam transcritos para compor o espetáculo, partiu-se, então, dessas conexões que já se realizaram previamente. Durante o processo de audição do material da entrevista, esse estado de escuta e atenção em diálogo com as linhas de força presentes na obra em construção repetiu-se e recriou-se no ato da seleção. No momento seguinte, quando os trechos transcritos se materializaram em ações vocais integradas a ações físicas, novamente essa escuta esteve em ação, pois o ato criativo e poético dependeu dela para se concretizar. Portanto, o treinamento do ator, que antes não se focalizava na construção da obra artística, nesse momento, reconfigurou-se para viabilizar a materialização do pensar-criador, agregando as dimensões corporal e simbólica na relação com a estrutura do espetáculo.

Anne Bogart (2009, p. 31-32) apontou também a necessidade de violência em um ato criativo. Segundo ela, tomar uma decisão é um ato violento, que deve integrar o treinamento do ator. Pela experiência vivida nessa pesquisa, concordo com Anne Bogart, pois reconheço que a capacidade de decidir é um dos momentos mais importantes e difíceis para a conclusão de um processo de criação.

Durante a estruturação das seqüências de cenas, tivemos que pensar na dramaturgia do espetáculo como um todo, retomando a concepção de Pavis (2001, p. 113): “nesta acepção, a dramaturgia abrange tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação”. Esse processo de estruturar, organizar, selecionar os textos e os elementos de encenação que devem fazer parte da obra teatral exige muitas tomadas de decisão.

Imersos no processo de criação, sentimos a dificuldade de nos distanciarmos dos materiais gerados para realizar escolhas sobre o que deveria ser eliminado e o que necessitava ser aprofundado. Por esse motivo, solicitamos o auxílio de um dramaturgo, que organizou o material textual, propôs cortes e novas inserções de discurso e reelaborou novas seqüências de cenas, conforme testávamos essas interferências na encenação. O fato de termos convidado um dramaturgo para nos auxiliar na organização do material cênico não diminuiu nossa necessidade de tomar decisões, fazer escolhas e refletir sobre elas, pois, ao mesmo tempo em que tivemos a ajuda de um olhar externo, esse olhar não tinha a mesma propriedade sobre o conteúdo e as formas de materializá-lo que nós tínhamos, nem realizou o mesmo mergulho na pesquisa de criação que nós, atores-criadores, havíamos feito. No

entanto, esse diálogo entre dramaturgista e atores foi muito rico e importante para as tomadas de decisão sobre a finalização da dramaturgia do espetáculo.

3.2.7 A estrutura final do espetáculo — contribuições e influências da investigação corporal

Na estrutura final do espetáculo, encontraram-se, amalgamados, signos e narrativas oriundos de fontes distintas: depoimentos de habitantes da metrópole paulistana, seqüências de ações físicas vindas de pesquisas de movimento e textos não-dramáticos, como foi o caso da cena gerada a partir de frase grafitada em viaduto, ações vocais criadas por meio de improvisações com as figuras dos velhos.

As definições sobre o encadeamento das cenas tiveram, como base, a experiência trazida dos ensaios abertos, unida ao pensamento sobre o desenho rítmico e as tensões presentes no desenvolvimento do espetáculo. Nesse sentido, percebo que a vivência do treinamento contribuiu para que tivéssemos a percepção das qualidades de cada cena, de maneira a poder compor uma seqüência no tempo e no espaço, alternando e equilibrando essas qualidades. As cenas mais introspectas foram alternadas com cenas mais expansivas, cenas mais tensas foram intercaladas com cenas mais cômicas e ágeis, as mais lentas revezaram-se com as dinâmicas. Compreender essas diferenças de qualidade de cada cena e trabalhar sobre elas integrou a etapa de finalização da estrutura do espetáculo.

Aos poucos, fomos percebendo que as cenas geradas a partir da *mímesis corpórea* tinham uma qualidade mais introspectiva e concêntrica, elas chamavam o público para dentro do espaço. Tivemos ao todo quatro cenas oriundas do trabalho com a *mímesis*: Dona Lurdes, Dona Edna, Seu Dedé e Dona Antonia. A primeira e a última eram mais expansivas das que as outras, pois tinham ações vocais de maior tensão e ataque, ao mesmo tempo em que necessitavam um foco no olhar em diálogo constante com o público. Dona Edna e Seu Dedé tinham ações vocais com menor volume e menor tensão, suas ações físicas eram mais comedidas e fluidas. A distinção dessas qualidades determinou escolhas de encenação posteriormente. Por exemplo, as cenas de Dona Edna e Seu Dedé teriam uma luz caseira e de pequena extensão, funcionando como um foco no meio do espaço escuro. As cenas de Dona

Lurdes e Dona Antonia teriam uma luz mais aberta, iluminando todo o espaço, o que permitiria também maior jogo com o público.

Nessa mesma perspectiva, diversas cenas tiveram suas propostas de encenação baseadas em qualidades de movimento, tensão, ritmo, volume, etc. Por exemplo, os figurinos definidos para cada figura da *mímesis* tiveram, como ponto de partida, palavras vindas do treinamento, que expressavam sensações experimentadas no corpo. Dona Lurdes, por exemplo, foi definida por nós com as seguintes imagens: “amassado, velho, elegante decadente, cores amenas, pesado, não é delicado, aparência de ‘vovó’”. Os elementos escolhidos para sua caracterização em cena foram um óculos antigo e um taller de manga curta azul claro, que foram os que melhor traduziram nossas percepções anteriores.



Figuras 16 e 17 — Foto de Dona Lurdes, moradora da Vila Itororó (acima), e foto da recriação das ações de Dona Lurdes no espetáculo (abaixo).
Fotos: Alicia Peres.

No momento em que fechamos a versão final do espetáculo, retomamos elementos do treinamento físico a fim de obter maior precisão e clareza nas qualidades de cada cena, sobretudo nas passagens de uma para outra. Como tínhamos várias cenas distintas executadas por dois atores, tínhamos inúmeras mudanças de ação. Essas ligações tiveram que ser estudadas e realizadas de formas diversas — algumas vezes a transformação de uma figura para outra era realizada de maneira lenta, outras vezes de forma brusca e rápida, algumas tinham

um ponto neutro entre a conformação de uma figura e a próxima, outras passagens eram feitas convertendo a ação anterior em uma nova ação sem ponto neutro.

Percebemos que, com o passar do tempo, muitas das qualidades que haviam originado figuras, ações físicas e vocais, composições, tinham se perdido. Voltamos ao treinamento físico inserindo nele as figuras do espetáculo a fim de retomar os impulsos que sustentavam cada uma delas, o ritmo, o desenho das partes do corpo acionadas, a dinâmica dos movimentos e gestos, os níveis de tensão, o volume, o peso, os coloridos das ações físicas e vocais.

Acredito que, no resultado final dessa pesquisa — o espetáculo —, boa parte das contribuições da investigação corporal realizada durante o processo não está evidente ao público em geral. Algumas cenas apresentaram uma maior ênfase na composição a partir do corpo, como é o caso das cenas do bloco “Cidades” (ver texto do espetáculo em anexo), em que elas acontecem em cima de cadeiras e exigem um maior domínio muscular e do corpo como um todo. Em boa parte das cenas, a investigação corporal está na base do desenvolvimento das ações, ora de forma mais explícita, ora mais escondida. Mais do que um aspecto visual, ela se apresentou como uma forma de pesquisar ações, constituída por um vocabulário próprio que auxiliou o ator a potencializar sua criação.

De qualquer forma, o treinamento do ator, descrito ao longo desta dissertação, deu-nos elementos concretos de trabalho que guiaram as composições cênicas, possibilitaram o estabelecimento de um estado aguçado de percepção para a criação, viabilizaram um pensar-em-ação, no qual se estabeleceram conexões múltiplas entre conteúdos simbólicos e possibilidades de materialização.

No caso desta pesquisa especificamente, o treinamento do ator permitiu que estabelecêssemos diversas relações com o espaço cênico, preenchendo-o com ritmos e desenhos diferentes. Possibilitou a composição de figuras a partir de improvisações nas quais friccionamos conteúdos estudados, dinâmicas corpóreas e imaginação, gerando os velhos “Eliseu” e “Virgílio”, que possuem ações físicas e vocais específicas. Deu lugar a uma observação atenta de ações físicas e vocais na pesquisa de campo e a um trabalho de codificação e recriação desses materiais, tornando possível o surgimento de novos sentidos e conexões simbólicas dentro do todo da obra artística. Possibilitou realizar estudos de partituras corporais, desenhos de cena apenas com movimento, sem texto falado. Permitiu que desenvolvêssemos um pensar-em-criação próprio, no qual tínhamos elementos de linguagem

apropriados no corpo para articular nosso discurso estético. Seríamos criadores sem treinamento corporal? Sim, possivelmente, pois como descrevi no Capítulo 2 sobre o ator-criador, a atitude e a escolha por tornar-se criador independem da linguagem e da estética elegidas para o trabalho.

O que é necessário ter-se em vista é que essas escolhas sempre existem, tendo-se consciência delas ou não, e elas formarão o arcabouço em que estará apoiado o treinamento do ator. Também é possível que não o chamemos de treinamento, uns dirão “preparação”, outros “pesquisa de ações”, outros “processo criativo”, “workshops”, entre outras inúmeras terminologias, e ainda haverá outros que nem o distinguirão dentro da amálgama de ações existentes em um período de criação e montagem. Entretanto, a necessidade de um trabalho de ator desvinculado dos conteúdos e ensaios de um espetáculo específico tornou-se cada vez mais evidente e foi registrada nos escritos de inúmeros diretores, atores e pesquisadores da área teatral.

Retomando os objetivos elencados na Seção 1.3, veremos muitos diretores apoiarem suas pesquisas no trabalho do ator, a fim de desenvolver um maior engajamento do corpo todo na ação, capacidade de reação, estado de prontidão, eliminação de resistências e obstáculos, maior integração do corpo e mente, fuga dos clichês e estereótipos, dinamização do fluxo de impulsos no corpo do ator, entre outros. Todos esses objetivos visam romper com a inércia e mecanicidade do comportamento do corpo cotidiano, recriando-o como um corpo extracotidiano, dilatado, que dialoga de uma forma diferente com os elementos da ação física e vocal.

Nesse sentido, para a criação do espetáculo aqui descrito, foi uma escolha que os objetivos acima estivessem presentes. A investigação corporal foi acionada, nesse projeto, para que a criação tivesse outros repertórios que não apenas os clichês e estereótipos que nosso comportamento cotidiano carrega, para que a criação, no sentido da capacidade de gerar formas cênicas simbólicas, se realizasse sobre uma maior integração entre corpo e mente, entre imaginação e ação física/vocal, e para que nossa atitude enquanto atores-criadores pudesse concretizar-se em elementos palpáveis e precisos de trabalho.

O treinamento físico deu-nos esses elementos concretos em nossos corpos, como descrito na Seção 1.4, os quais carregamos para a criação de cenas e figuras. A ampliação da noção de treinamento do ator permitiu o reconhecimento de que

diversas ações presentes no processo de pesquisa e ensaios constituem experiências de preparação e exercício de uma maneira de se fazer, ou seja, de um modo próprio de realizar as ações dentro do espetáculo e do trabalho individual e coletivo como um todo.

O espetáculo final gerado nesta pesquisa possui um texto, um roteiro de ações, o que permite ser montado por outro grupo que assim o queira. O que o torna próprio não está no texto em si, mas no modo como o criamos e o realizamos em cena. Aí ficaram evidentes as contribuições da investigação corporal e do treinamento do ator.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A premissa inicial para desenvolver esta pesquisa foi de que a construção de um percurso de treinamento do ator poderia potencializar seu trabalho na criação de uma obra. Na idéia de tornar o trabalho do ator mais potente estava implícita uma necessidade: a de que sua ação, tanto na performance do espetáculo, como no processo de criação, pudesse estar imbuída de organicidade, presença, vida e atitude, ou seja, que o ator fosse constantemente capaz de atualizar em seu corpo, nas diferentes etapas do processo, memórias, desejos, inquietações, intenções que fomentaram sua trajetória até aquele momento.

No princípio da pesquisa, trazia comigo a idéia de que, com a prática do treinamento físico, o ator poderia tornar-se criador, pois teria maior domínio técnico de sua arte, poderia construir estados corpóreos dilatados e uma percepção mais global entre corpo, mente, espaço e tempo, assim como poderia pesquisar, com maior profundidade, as qualidades de sua própria expressão. Em realidade, essas intenções foram concretizadas em alguma extensão durante a pesquisa, no entanto, acabei por vivenciar, pela experiência pessoal, algo similar com o que já havia sido apontado por Eugenio Barba:

Por um longo período, este 'mito da técnica' alimentou o nosso trabalho. Depois, lentamente, isso me levou a uma situação de dúvida. [...] Assim, o treinamento se transformou num processo de autodefinição, longe de qualquer motivação utilitária, guiado pela subjetividade individual. Cada um decide o seu sentido. Mais uma vez, as formas exteriores não têm muita importância. Mas a autodisciplina se mantém (BARBA, 1991, p. 63).

Percebi, então, que tornar-se ator-criador havia sido uma decisão inicial, e não uma meta final do projeto, e que isto determinava uma forma de pesquisar e gerar a obra artística. A pergunta inicial — Como o treinamento corporal pode potencializar o trabalho do ator como criador da obra cênica? — passou a levar em consideração estas duas escolhas: a de realizar um processo de auto-investigação por meio de um treinamento baseado na metodologia de trabalho do Grupo Lume e a de protagonizar a trajetória de criação de um espetáculo. Nesse sentido, a pergunta permaneceu a mesma que a realizada no início do percurso, apenas buscando focalizar, cada vez mais, as especificidades dessas escolhas: partir do

corpo para buscar uma poética própria do ator que se encontra em constante processo de preparação e pesquisa para a autoria de um espetáculo.

No Capítulo 1, descrevi a constituição e o desenvolvimento do treinamento corporal, ao mesmo tempo em que apresentei conceitos que permearam e sustentaram aquela prática, procurando localizar noções como pré-expressividade, organicidade, comportamento extracotidiano, entre outros, na perspectiva do cabedal teórico da Antropologia Teatral. Sobretudo, tornou-se importante expor as limitações e ambigüidades que esses conceitos apresentam quando são transpostos para outros contextos que não consideram as bases que lhes deram origem. Por exemplo, ao pensarmos a noção de pré-expressividade fora da proposição apresentada por Eugenio Barba, que prevê um trabalho do ator em diferentes níveis de organização antes da cena, ela torna-se incompleta e questionável, pois o corpo do ator sempre estará expressando alguma coisa.

Verifiquei que, algumas décadas após a difusão das pesquisas de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, a noção de treinamento do ator apresenta-se, por vezes, envolvida em uma nebulosa aura mística, considerada como acesso a um possível renascimento artístico e a um processo de auto-investigação capaz de revelar uma suposta “essência”, atrelada a uma imagem de trabalho majoritariamente físico e exaustivo. Procurei contribuir para desmistificar o treinamento do ator, o que fez desenvolver minha reflexão no mesmo sentido de outros pesquisadores contemporâneos, buscando ampliá-lo enquanto conceito, de maneira que pudesse abarcar múltiplas esferas de ação, não se limitando a um único espaço e tempo definidos.

Além disso, quando busquei, na historiografia do ator, os objetivos que estiveram presentes no trabalho de diferentes pesquisadores teatrais, ficou claro que o conceito de “treinamento do ator” não define um único campo de pesquisa, mas muitos, pois ele pode abarcar inúmeros propósitos e práticas conforme as necessidades e os anseios de cada artista. Tornou-se necessário delimitar os objetivos e especificidades do treinamento que foi desenvolvido nesta pesquisa, que se transformou em um espaço de investigação que definiria uma forma de pesquisar a criação artística, de materializar simbolicamente determinados conteúdos e aprofundar uma maneira de realizar uma obra coletiva.

Para que foi útil então o treinamento corporal descrito no Capítulo 1? Na parte final desse mesmo capítulo, apresentei os “resultados” daquela primeira etapa

de investigação que considerei importantes para o projeto, tendo em vista a necessidade de delimitar quais linhas de força se conformaram no treinamento e que fomentariam o processo de criação. Desses “resultados” primeiros, destaquei como o mais importante o desenvolvimento de um significado pessoal para o treinamento por nós denominado “atitude”, definido-a como uma postura que dava sentido aos exercícios realizados, constituindo-se como um agente ressignificador dos conceitos envolvidos naquela prática e um elemento que materializava a necessidade de potencializar o trabalho do ator.

Quando passamos à etapa da criação do espetáculo, um dos elementos definidores e fomentadores da rede de ações em que se constituiu o treinamento do ator foi o fato de ele ser criador da obra artística. Novas ambigüidades e incertezas pairaram sobre o conceito de ator-criador quando tentei defini-lo no Capítulo 2 desta dissertação. Verifiquei que, na literatura contemporânea sobre a arte do ator, especialmente na acadêmica, proliferam termos como “ator-criador”, “ator-autor”, “ator-montador”, “ator-encenador”, “ator-compositor”, entre outros, que abarcam tendências no teatro de pesquisa que se diferenciam de uma prática mais tradicional envolvendo procedimentos de criação e possibilidades de inserção do ator dentro de um grupo.

Foi em uma perspectiva histórica sobre teatro de grupo e processos colaborativos que pude delimitar, conceitualmente, as interfaces do ator-criador, que se manifestam na possibilidade de interferência no processo de autoria da encenação e do texto teatral, na participação na gestão do trabalho coletivo e na sua autonomia como pesquisador, fatores estes que contribuíram para refletir sobre a ampliação da noção de treinamento do ator nesta pesquisa.

No Capítulo 3, tratei de fazer essa reflexão no diálogo com a descrição do processo de criação do espetáculo teatral. As dificuldades para redefinir o treinamento do ator apresentaram-se a partir do momento em que considerei a diluição das fronteiras que antes delimitavam o treinamento como um período e um lugar específicos — pré-ensaio, pré-cena, pré-apresentação, pré-expressivo. Com quais novas fronteiras se depara o ator que treina dentro e fora da sala de trabalho, antes, durante e depois da cena? Alguns parâmetros foram levantados para redimensionar ações que podem integrar o treinamento do ator, como: a busca da transformação do estado de espírito cotidiano do ator em estado de espírito criador, um modo de engajar-se conjuntamente e de forma intensiva em um percurso de

criação, uma postura ética que permita alavancar grandes doses de esforços, o que define a qualidade de uma experiência, a busca por estabelecer um estado de atenção e percepção aguçadas, a necessidade da violência no ato criativo, na tomada de decisões e no comprometimento persistente com um projeto.

As ações que fizeram parte do processo de criação e que se constituíram como treinamento, ou seja, como preparação do ator para o ato criativo, foram descritas e pensadas tendo como perspectiva os parâmetros acima levantados. Se, na primeira etapa da pesquisa, realizávamos uma seqüência de exercícios previamente definida dentro de uma sala fechada, a partir do momento em que começamos a nos dedicar à criação, novas necessidades surgiram dentro do trabalho do ator transformando as ações do nosso treinamento. A necessidade de observar e escutar, atentamente, as informações durante a pesquisa de campo e de se permitir afetar por elas, pois mais tarde iríamos recriar essas percepções em cena; a fricção entre o material gerado pelo treinamento corporal com materiais temáticos a fim de dar forma a uma expressão cênica; a necessidade de sustentar a “atitude” gerada na primeira etapa da pesquisa para tomar decisões e fazer escolhas dentro de um processo em que o discurso poético e o roteiro de ações não está previamente definido; a constante investigação das relações entre corpo do ator e diferentes espaços carregados de elementos simbólicos, históricos e sociais; a busca por aprofundar uma linguagem por meio de improvisações e pesquisa de ações mimetizadas, dançadas, imaginadas; todas essas novas demandas trazidas pelo processo criativo redimensionaram o treinamento do ator, que não se restringia mais a uma seqüência de exercícios pré-expressivos, mas englobava uma maior diversidade de tempos, espaços e ações, em que o exercício de preparar-se para criar formas expressivas esteve presente transversalmente em todas as etapas do processo.

O que ficou evidente ao final da pesquisa é que o treinamento do ator possibilitou que materializássemos uma *forma* de pesquisar, aprofundar e concretizar a expressão do espetáculo, influenciando a dramaturgia e a encenação do espetáculo. Como não havíamos partido de um texto dramático, mas de um tema gerador, a dramaturgia desenvolveu-se a partir da montagem entre os materiais pesquisados, abarcando ações mimetizadas, dançadas e imaginadas. Devido a isso, no processo de composição dramatúrgica esteve presente o exercício de enredar ações distintas em constantes ordenações e reelaborações de maneira a constituir

uma rede de sentidos em que as cenas alimentassem-se mutuamente. Da mesma forma, a encenação tornou-se palpável na medida em que estas ações se materializavam, possibilitando aos artistas envolvidos no projeto contribuir para potencializar as qualidades, as cores, o ritmo de cada cena. Neste sentido, o treinamento do ator-criador abarcou, além da investigação corporal, o estudo sobre os signos que compõe com seu corpo-voz, o aprofundamento de um discurso simbólico e estético, a apuração das relações entre forma e conteúdo na obra artística.

Percebi que a maneira de investigar o processo de criação, assim como as escolhas e intenções realizadas no início do projeto, determinou a forma final do espetáculo, a dramaturgia e a encenação. Poderíamos ter pré-visualizado uma forma final e ter trabalhado em sua direção, no entanto, escolhemos e permitimos que as formas indicadas pelas ações pesquisadas durante o processo consolidassem a expressão final, o que era completamente impalpável no começo da pesquisa. A evidência disso pode ser observada na dramaturgia, por exemplo, que se apresenta de forma fragmentada e híbrida devido à maneira como pesquisamos diferentes materiais e ações durante o processo.

Nesta pesquisa, o treinamento do ator determinou a forma final do espetáculo teatral, pois permitiu o aprofundamento da linguagem, o desenvolvimento de uma maneira de articular um discurso simbólico e de gerar uma expressão própria dos atores-criadores, envolvendo múltiplas ações que possibilitaram investigar um corpo-em-arte em relação com diversos elementos e fontes de pesquisa para a criação. É nesse sentido que é possível pensar e afirmar o treinamento como um fator potencializador do trabalho do ator enquanto criador da obra artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Trad. Luís Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Unicamp, 1991.
- _____. *La canoa de papel*: tratado de antropología teatral. 2. ed. Buenos Aires: Catalogos, 1999.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor*: as ações físicas como eixo — de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, Alfredo (Org). *Cultura brasileira*: temas e situações. São Paulo: Ática, 2004.
- BOSI, Eclea. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator*: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.
- CHAVES, Yedda Carvalho. *A biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo...* : relato de uma trajetória pessoa de pesquisa no Lume. São Paulo: Hucitec, 2006.
- COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. *Ator*: um olhar poético para a imagem. *Revista do Lume* (UNICAMP), Campinas, v. 6, p. 17-23, 2005.
- DERRIDA, Jacques & Lena Bergstein. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Unesp, 1998.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais*: anos 70. Campinas: Unicamp, 2000.
- EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *Café com queijo*. São Paulo: Hucitec, 2005.

_____. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Preparação do ator: limite, virtual, memória e vivência*. VI Reunião Científica da Abrace, 2007, Belo Horizonte. IV Reunião Científica da Abrace. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 522-525.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FLASZEN; Ludwik; POLLASTRELLI; Carla, MOLINARI, Renata (Org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959–1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Edições SESCSP/ Perspectiva, 2007.

GARCÍA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. 2. ed. Trad. Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo: Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekkind. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MALDONADO, Luis Eduardo Cesar. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) —Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Os paradoxos da memória. MIRANDA, Danilo. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: SESCSP, 2007.

MIRANDA, Danilo. *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: SESCSP, 2007.

NUNES, Sandra Meyer. *O corpo que pensa: o treinamento corporal na formação do ator* (Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba, Antunes Filho). 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda — Meyerhold e a cena contemporânea*. Trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto — Letra e Imagem, 2006.

_____. *A cena em ensaios*. Trad. Cláudia Fares, Fátima Saadi e Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMÍREZ, José Manuel Lázaro Ortecho. *Fábulas mutantes na Floresta Pós-Moderna: perspectivas da narratividade dramática na contemporaneidade*. 2004. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London: Routledge, 2001.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Edusp, 2007.

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

TOPORKOV, Vasili. *Stanislavski in rehearsal*. London: Methuen, 2001.

TREVISAN, Maria Christina. *Stanislavski — Laban: do texto à encenação*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2004.

TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge, 2004.

Documentos eletrônicos

ABREU, Luis Alberto. *Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação*. 2006. Disponível em: <<http://escolalivredeteatro.blogspot.com/2006/01/processo-colaborativo-relato-e-reflexo.html>>. Acesso em: 23 abr. 2009.

BARBA, Eugenio. O quarto fantasma. Trad. Deise Farias Nunes. *Revista Urdimento* (UDESC), Florianópolis, v. 9, p. 29-42, 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/urdimento_9.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2010.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Trad. Carolina Paganine. *Revista Urdimento* (UDESC), Florianópolis, v. 12, p. 29-40, 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/urdimento_12.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2010.

CARREIRA, André; SILVA, Daniel. Ator-criador, ator-autor, ator-encenador... Aspectos da autonomia do ator nas criações do teatro de grupo. *Revista DAPesquisa*, Santa Catarina, vol. 2, n. 2, ago. 2006/jul. 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas> Acesso em: 07 mai. 2009.

CARREIRA, André; CARVALHO, Ana Luiza. Apontamentos para uma nova perspectiva sobre o treinamento no teatro de grupo. *Revista DAPesquisa*, Santa Catarina, vol. 3, n. 1, ago. 2007/jul. 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/analuiza_andre.pdf>. Acesso em: 09 fev. 2010.

FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

FORNO, Adriana. *A organicidade do ator*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

GRUPO XIX DE TEATRO. Linguagem. Disponível em: <<http://www.grupoxixdeteatro.ato.br/>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

OKAMOTO, Eduardo. *O ator-montador*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/>>. Acesso em: 23 ago. 2009.

SIGNORELI, Vinicius. *Energia...*. 2003. Disponível em: <http://educarede.org.br/educa/index.cfm?pg=oassuntoe.interna&id_tema=6&id_subtema=9>. Acesso em: 26 fev. 2009.

Filmografia

SÃO PAULO. Centro Cultural. Seção de Multimeios. História dos Bairros de São Paulo. (filme). Projeto História dos Bairros de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 2007. Coleção de 26 DVD's (26 min.), son., color.

Cadernos de Registro

2008-2010: Jorge Peloso Azevedo (não publicado).
2008-2010: Marília Gabriela Amorim Donoso (não publicado).
2008-2010: Alicia Peres (não publicado).

Entrevistas

2009: Antonia Candido (não publicado).
2009: Edécio Pereira Pinto (não publicado).
2009: Renato Ferracini (não publicado).

Depoimento Oral

2009: Daniel Carezzato de Almeida, Gabriela Leite de Almeida Prado, Jorge Peloso Azevedo, Marília Gabriela Amorim Donoso, Viviane Kiritane (não publicado).

ANEXOS

Anexo 1 — Texto do espetáculo “Cidade Submersa”, criado durante esta pesquisa pelos atores Jorge Peloso e Marília Amorim, com a colaboração do dramaturgista Dorberto Carvalho.

CIDADE SUBMERSA

CENA 1 — Apresentação

Os atores começam cantando:

*Eu vim de longe pra encontrar o meu caminho
Tinha um sorriso e o sorriso ainda valia.
Achei difícil a viagem até aqui,
mas eu cheguei, mas eu cheguei.*

Cantam duas vezes e depois se perguntam um ao outro:

Marília

Jorge, que lugar mora em você?

Jorge

Mogi das Cruzes. Minha primeira lembrança: dois cavalos e um terreno baldio. E você, Marília, que lugar mora em você?

Marília

Pirituba. Pirituba era como o quintal da minha casa.

Perguntam às pessoas do público: Que lugar mora em você? Voltam a cantar, depois finalizam a música diminuindo o volume e se encaminham para extremidades opostas.

CENA 2 — Os velhos

Eliseu

Meu nome é Eliseu, tenho... 76 anos

Vivi quase toda minha vida no mesmo lugar... na mesma casa...

Era um lugar familiar, todo mundo se conhecia... aí começou a mudar...

Depois dos filhos crescidos, fui morar num apartamento com a minha mulher. As coisas da gente não cabiam lá; foram se amontoando em caixas, um pouco foi deixado em casa de parente. As coisas até que resistiram... minha mulher não resistiu.

Virgílio (Noutro extremo)

Meu nome é Virgílio, me chamam de pé de vento. Levei a vida inteira andando por esse mundão. Não tenho filhos nem família. Não tenho gato nem cachorro. Vivo solto no mundo. Mas, todo mundo sempre volta pra espiar o lugar onde nasceu, por isso eu voltei. *(pausa, reconhecendo)* Eliseu?

Eliseu

Sou eu, sim Senhor.

Virgílio

Num tá me reconhecendo? ... Virgílio!

Eliseu

Prazer, Eliseu.

Virgílio

Não tá lembrado? Virgílio, o pé de vento!

Eliseu

Virgílio? Pé de vento? *(Saindo)* Meu nome é Eliseu... estou meio confuso. Acho que perdi o rumo de casa... Tô com uma pressão aqui na cabeça, é como eu estivesse embaixo d'agua. O senhor não sente assim uma massa líquida sobre a cabeça?

(Eliseu sai de foco, falando de costas, enquanto Marília vai se transformando em Dona Lurdes)

CENA 3 — Dona Lurdes**Dona Lurdes**

Cê tá gravando, né?. Não é melhor eu falar mais de perto? Assim tá bom? Vim de Laranjal Paulista. Quem morava aqui era minha tia, depois minha tia arrumo pra nós ali na... na vila. Qui num tem uma qui vira assim? Morei muito anos ali. Descendo aqui a primeira que vira ali. Eu lavava aquela escadaria todo sábado, de ponta a ponta. Hoje ninguém varre...

Minha irmã era diretor do clube. Dava cada baile com orquestra...filha! Churrascos... cada mês um tipo de churrasco, foi muito gostoso... então, mas tudo acaba, né? Ganhei cinco concurso de bolero. Ai, como eu gostava de dançá, gente! Ah! Eu só usava roupa justa, eu era boazuda, né bem? Barbaridade! Ganhei diversos concursos de dança... (...) Aaaah! Eu me sentia feliz, né, meu filho! Era muito gostoso! Namorei pá dá cum pau! Num quis fica com ninguém... hein?

Trabalhei... oooo... muitos anos cum o... Olavo Setuba(l). Muitos anos. Esse homem me torrava o saco, gente. Entrava às oito e saía às deiz. Puque o barão, fazia reunião depois do expediente, bem! Quem tinha que fica? Era eu, né! Perdia todos meu compromisso. (ri) E assim foi a vida, bem! Eu morei na vila, num tem uma que vira assim, logo no começo ali? Eu lavava aquela escadaria todos os sábados. Varria as calçada... hoje ninguém faz nada.

Eu adorava isso aqui. Mas tudo acaba, né bem? Cabô! A vila era muito bonita. Era bonita, bem conservada! O clube era maravilhoso, aí minha irmã passou a sê diretora. Cada baile com orquestra que cêis babavam, gente! Mas... era muito

gostoso, tinha churrasco... namorado eu tinha di istoque, filha. Eu era boazuda, qui qui ocê qué qui eu faça?

Eu sempre trabalhei em banco com Olavo Setuba(l), né? Qui mi torro o saco, desculpa a expressão. Oh, aquele homem me segurava até às dez horas da noite. Oh... Dr. Olavo, eu tenho compromisso! Compromisso fica pra amanhã! Eu: ah é? Amanhã? Mas tinha que fica ali...

Eu moro aqui muitos anos, né bem? Muitos anos! Eu não quero mora em lugar distante. Puque eu fui criada aqui, né? Quero mora pur aqui! Distante eu num vô! Cresci aqui! Comé qui o senhô qué mi tirá daqui agora? Ninguém mando vira bagunça a vila! Foi muito gostoso essa vila. Foi muito gostosa essa vila! Era espetacular. Depois num é os outro qui faz a maloca? Cabô bem! Si ocê num toma conta, ela num toma, nós num toma, você num toma... quem vai tomá?

Eu quando morei na Vila naquela que vira assim, num tem uma que vira ali? Todos os sábados eu lavava aquela escadaria de ponta a ponta. Foi muito bonita, foi maravilhosa a vila, o clube foi espetacular... além dos bailes, tinha churrascos... Agora eu pergunto pra vocês: porque num deixô o clube ao menos pra turma daqui frequentá? Num querem toma conta, né bem? Cabô! Se eu não tomo conta, ocê não toma, aquele num toma, quem vai tomá?

CENA 4 — Lembranças

Eliseu

Virgílio? Pé de vento, né? Meu nome é Eliseu... estou meio confuso. Ando meio cansado... É que às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro cabeça, dobro uma esquina, desço uma ladeira e vou me perdendo... *(para alguém do público)* Você me entende? Me entende mesmo? Ah! lembrei, seu nome é Virgílio, não é? Prazer Virgílio meu nome é Eliseu.

Virgílio

Eu sei que você é o Eliseu. Você não lembra quando a gente jogava bola?

Eliseu

Eu fui goleiro! O melhor goleiro da Vila Atlântida! *(explicando para o público)* O goleiro fica debaixo da trave defendendo aquele espaço como sua própria vida. É. Eu fui goleiro, um bom goleiro. *(Arma-se a cena)*

Virgílio

Bom goleiro, né? Então pega essa! *(chuta)* Chiiihh! Essa foi parar lá no riozinho!

Eliseu

Riozinho? Não tem mais riozinho, nem riachinho, nem nascente, nem nada. Nem Itororó, Anhangabaú, Saracura, Pacaembu, acabou. *(Pausa)* Aliás, porque é que eu estou dizendo isso? Quem é você mesmo?

Virgílio

Ué! Virgílio, o pé-de-vento.

Eliseu (reconhecendo)

Ah!! É... ah claro! Desculpa! Não é nada não. É que às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro da cabeça, dobro uma esquina, desço uma ladeira, parece que entro num labirinto e vou me perdendo...

Juntam-se e vão saindo lado a lado. Depois se separam. Jorge começa a tocar uma cadeira-violão, fazendo a sonoplastia para a próxima cena. Marília deixa Virgílio e se transforma em Dona Edna.

CENA 5 — Dona Edna

(Por) que quando eu mudei pra cá, a gente pagava aluguel, tudo direitinho...água, luz. Depois que virou essa bagunça! (...) Agora ssim ó: um chega invadi, o outro chega, invadi. Uns vem, faz o qui qué...aí...fica assim!

Aqui é muito difícil...aaaa...minha filha tem...o filho dela tem bicicleta i tudo! Mas ele não anda aqui. Ela não deixa ele desce aqui: “Encosta, encosta, encosta!” E aí? Todo mundo aqui é bandido pra eles?

Minha filha então ficou doenti por aqui. Ela ficou di quase três méis na UTI. Quando a polícia chego...invadiu a porta ca’arma, abre, abre, abre, abre, aí ela...já tava cum depressão, pronto. I desse dia, (por)qui falaram qui tinha sido meu neto di...vinte e um ano que tinha feito. Num foi! Aí eles chegaram invadindo, a gente ficou tudo tremeno dentro de casa...um fala foi seu neto, num foi, foi seu neto, num foi. Aí minha filha...ficou na UTI três...quase três méis, faltano poucos dias. I até hoje, cê pode, si ela aparece aí você vai vê cumo ela é debilitada. Nunca mais saiu de de casa, não trabalho mais, não sai mais, o...agora, em maio, ta fazendo um ano, ela não sai.

Agora, xô fala uma coisa pra vocês: si eu tivesse condições, tivesse condições, num tivesse, num tivesse a... a idade que eu tenho...(por)que meu veio é aposentado...num tava mais aqui! Já tinha ido embora. Num importa o tan... os anos qui eu tenho aqui, qui eu moro aqui. Num posso faze nada pela casa, puquê “Não! Não arruma isso não puque eles vão pó no chão! Não! A... mo... chove, não! Não faça isso não puque eles vão pó no chão!” Isso é vida? Isso é lugar di si morar? Não é! Eu to aqui, não puquê eu val... eu tenho direito, mas é... “Cê tem direito! Fica aí qui você tem direito!” Num é não, é qui eu não tenho condição di pagá um aluguel lá fora. Entendeu? Mas não qui eu...eu não espero muita coisa daqui não! Agora, meus filhos, cês entenderam, né? Mais ou menos...

CENA 6 — A briga

Jorge termina a música na cadeira-violão e retoma Eliseu.

Eliseu

Ah!! É... ah claro! Desculpa! Não é nada não seu Virgilio. É que às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro da cabeça, dobro uma esquina, e aí parece que passaram uma tinta branca em tudo e aí eu me perco...

Virgílio

Caso você esqueça, eu sou o Virgílio pé-de-vento e você é o Eliseu, cabeça de vento. *(pausa)* Então não tem mais o riozinho.

Eliseu

Tem não.

Virgílio

E o campinho?

Eliseu

Também não

Virgílio

E o armazém da Cida?

Eliseu

Também não tem

Virgílio

E o clube?

Eliseu

Derrubaram e fizeram um estacionamento.

Virgílio

Não tem mais nada!!?

Eliseu

Também, o que você quer? Já sei! Você quer tudo. É tudo seu. Quer riozinho, Armazém, Campinho, Clube, quem você pensa que é? Você é um desses que quer tudo! Compra, destrói e faz condomínio fechado, estacionamento, shopping Center, arrasa com as nossas histórias e ainda quer se vender de bom moço! Quem o sr. pensa que é?

Virgílio

Eu sou o...

Eliseu *(interrompendo)*

Não precisa responder! O senhor deve ser um desses laranjas, que vem na frente pra pesquisar o terreno, não é? E depois...depois vem as britadeiras, os bate-estacas, as maquinas de terra planagem... gentinha sem mãe, sem passado... sem lembrança... gente sem alma.

Virgílio

Mas...

Eliseu

Não tem mas nem meio mas... Vocês pensam que o dinheiro pode comprar até a alma da gente... Vocês... Vocês são uns...

Virgílio (*interrompendo*)

Eliseu, Eliseu... sou eu o Virgílio, o pé de vento, calma, calma.

Eliseu (*acalmado-se*) Eu já ouvi falar esse nome em algum lugar. O Senhor tá querendo me confundir? (*reconhecendo Virgílio*) Ah! Desculpa! Desculpa, é que às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro da cabeça, dobro uma esquina, desço uma ladeira e vou me perdendo... Bem, eu tenho que ir embora pra casa... (*pausa*) Mas onde é que eu moro mesmo?

CENA 7 — Cidade

Os atores quebram a cena anterior e iniciam a montagem de uma cidade com objetos de cena no espaço. Toda a cena acontece sem fala.

Os atores deslocam-se pelo espaço em desenho de ruas e quadras, em forma de figuras corporais, alternando o caminhar com gestos de pagar (som de moedas). O ritmo do deslocamento vai acelerando e ganha clima de competitividade. Atingem o máximo da aceleração e retornam ao desenho das figuras em câmera lenta. Encontram-se e atacam os bolsos um do outro.

Em seguida, deslocam-se para cima das cadeiras cenográficas. Jorge vai impedindo Marília de se deslocar progressivamente, empilhando uma cadeira em cima da outra, até que Marília fica impedida de se mover. Marília compartilha com o público sua indignação pelo olhar. Jorge fiscaliza tudo o que conquistou.

CENA 8 — Suicídio

Os atores desconstroem a cena anterior transformando-se em duas figuras, que estão sentadas de costas uma pra outra. Ouve-se um barulho forte.

Figura 1

São eles!

Figura 2

Não, não é. (*pausa*) E você?

Figura 1

Eu o quê?

Figura 2

Você nunca teve vontade de sair daqui?

Figura 1

Que sair? Como é que eu vou sair, esse aqui é o meu lugar! E os caras podem aparecer a qualquer momento.

Figura 2

Deixa eles aparecerem, eu num tenho medo de sair daqui.

Figura 1

Ah, você num tem medo? Então sai fora!

Figura 2

Saio mesmo. Qualquer dia eu saio daqui.

Figura 1

Fala baixo!

Pausa. Barulho externo e os dois se olham.

Figura 1

Acho que são eles!

Figura 2

Isso aí deve ser barulho de rato no encanamento!

(Pausa)

Figura 2

Sabe o que eu tinha vontade? De um dia subir lá no último andar pra poder ver o céu!

Figura 1

Que subir lá no alto?! Se os caras chegam aí...

(Pausa. Barulho externo)

Figura 1

São eles! São vários!

Figura 2

Dessa vez é mesmo. Tô saindo fora.

Figura 1

Você não pode sair! Aqui é o seu lugar.

Figura 2

Que meu lugar? Meu lugar é qualquer lugar! *(sai.)*

Figura 1

Você vai me deixar sozinho? *(levanta-se como quem vai se jogar.)* Também vou sair fora.

Figura 2

Calma, calma, espera aí!

Figura 1

Não, já decidi.

Figura 2

Você está com a cabeça quente! Pensa um pouco! Olha pra baixo! Você pode machucar alguém lá embaixo! Vai parar o trânsito! *(pequena pausa)* Não, espera!

Figura 1 se joga para trás. Figura 2 tenta segurar. Congelam nesta ação, em seguida desmontam a cena. Cantam a canção:

Marília — *Eu pra te ver, corro esse mar. Atravesso um rio.*

Jorge — *Vejo pés que atravessam a cidade como pequenos barcos carregando corpos pesados e inúteis. Um mar se abre em sertões indiferentes sob trilhos soterrados por camadas de asfalto e rios subterrâneos.*

Marília — *Sumaré, Pacaembu, rio e cadê? Como um rio corre pro mar, vou rio correr.*

Jorge — *Moro nos lugares, mas os lugares também moram em mim construindo possibilidades de ser o que sou ou o que eu poderia ter sido.*

Marília — *Tamanduateí, Tietê, Ipiranga. Anhangabaú, Saracura, Itororó.*

Jorge — *Há uma cidade submersa sob as camadas de concreto e ações cotidianas que apagam as memórias como fossem lápides gravadas a carvão.*

Marília — *Sumaré, Pacaembu, rio e cadê? Tamanduateí, Tietê, Ipiranga. Anhangabaú, Saracura, Itororó!*

CENA 9 — O apartamento

Mulher *(Tapando os olhos do homem com as mãos)*
Tá preparado?

Homem

Não sei, acho que sim...

Mulher

Então lá vai! *(Destampando os olhos dele, em tom de surpresa)*

Homem

Nossa! É lindo! É muito bom!

Mulher

E dá uma olhada na vista que tem para o Parque Ecológico! *(Homem olha por uma micro-janela)* Tá vendo?

Homem *(constrangido)*

É... Não... Tô vendo um prédio!

Mulher

Um prédio? Deixa eu ver! *(olha pela micro-janela)* Nossa! Eu fiquei uma semana fora e já levantaram esse prédio do meu lado?! *(pausa)* Ah, mas é bom também!

Homem

É... é bom, dá mais movimento, novos vizinhos.

Mulher

Vou preparar um jantar. Você gosta de hot pocket?

Homem

Adoro!

Mulher

Eu ainda não te contei o melhor: sabe quanto o aluguel?

Homem

Quanto?

Mulher

2.500!

Homem

(surpreso, indignado) 2.500? *(disfarçando)* Só isso?

Mulher

Sem condomínio, claro! Mas o condomínio só 1.000 reais, vem tanta coisa! Além do básico: salão de festas, playground, piscina; tem espaço gourmet, sauna seca e a vapor, fitness com vista panorâmica, espaço zen...

Homem

Espaço zen? Você pode meditar?

Mulher

E lavar roupa? Você acha que eu lavo roupa? Tem serviço de lavanderia coletiva!

Homem

Ah, isso é ótimo! Dá aquela sensação de comunidade.

Homem

Mas esse prédio é antigo?

Mulher

Ah, é antigo! Já tem um ano e meio! Mas por quê?

Homem

É que tem umas colunas...

Mulher

Ah! As colunas neoclássicas? É estilo! Bom, tá quase pronto!

Homem

Tá, deixa só eu ir no banheiro primeiro...

Mulher

Pra abrir a do banheiro, você precisa fechar a do quarto, não é que esteja bagunçado, mas senão você não consegue entrar.

Homem entra no banheiro.

Mulher *(da cozinha)* – Você viu que a banheira tem hidromassagem e design de eufurô?

Homem

Banheira? Ah! Isso aqui é uma banheira!

Mulher

Nossa! O cheiro ta bom aí hein?

Homem

O cheiro da comida? Está ótimo!

Mulher

Não! Liga a ventilação, por favor.

Homem *(constrangido)*

Ah! Desculpa.

Homem sai do banheiro e mulher serve o jantar.

Homem

O teto é baixo aqui, né?

Mulher *(despeitada)*

Ah, mas para trocar lâmpada é ótimo! *(comendo rápido)* Eu preciso dar uma agilizada, que eu tenho compromisso.

Homem

Tudo bem, eu também.

Mulher

Mas e você? Você nem falou de você, o que anda fazendo?

Homem

Eu estou terminando minha 5ª faculdade!

Mulher

Ah, que legal!!! Está trabalhando?

Homem

Estou fazendo uns free-la! *(pausa)* Então, queria te fazer uma proposta.

Mulher

O quê?

Homem

Tava pensando se você não queria dividir o apartamento....

Mulher

Dividir o apartamento? *(pausa)* Eu vou achar ótimo! Vai ficar mais barato, não que esteja caro, e a gente pode economizar pras baladas. Meu quarto tem aquelas paredes reversíveis.

Homem

Ótimo, dá pra transformar o apartamento em dois dormitórios!

Mulher

Você vai adorar morar aqui! Está super perto do centro, só duas horas daqui! E a localização é privilegiada: aqui tem os melhores shoppings, as melhores escolas, as melhores faculdades, os melhores hipermercados, e ainda tem o Museu da Porcelana Inglesa!

Homem

Fantástico! *(pausa)* Mas o que tinha aqui antes?

Pausa. Desmancham a cena. Marília passa a percutir uma cadeira-reco-reco, sonorizando a cena seguinte.

Cena 10 — Seu Dedé

A grande maioria dos operário que veio mora aqui veio muito estrangeiro né mas veio muito brasileiro tamem O que existia pra mora era só cortiço Então você mora hoje morava mais 10 família junto com a tua família O tanque, num existia máquina de lava roupa, o tanque era pra todo mundo junto.

Quando as vezes os carcamano, que recebia a chave, que entrava na casa dele, que tinha 3 quarto, sala, cozinha – aí meu vô falava: o banheiro pra família dele só e o tanque pra lava roupa, eles ajoelhava no chão e agradecia a Deus.

A Vila Maria Zélia era uma extensão da fábrica. E... eu durmo no quarto que eu nasci, eu tenho muito orgulho da minha vila A vila toda é minha casa. Então é como falavam qui a vila era uma extensão da fábrica, hoje a vila é uma extensão da minha casa.

Eu falo que nem seu Raul que era meu amigo parceiro sempre falo dele – Seu Raul Deus levo ele- Ele brincava comigo que ele queria que ele ia morre e depois ele ia volta. Eu também. Como vai volta? Ele ele falou que ele queria a cinza naquela árvore, bem em frente a igreja, pra ficar olhando quando a, a esposa dele chama Gilda, pra mim ficar olhando quando a Gilda entrar na igreja.

E aí ele falou pra mim assim: Dércio, eu não vou ver o restauro. Aí eu fiquei nervoso. Aí eu falei: Qué isso vô para com isso. Ele Falo: Dércio, te adotei agora, cê Tami contradizendo. Eu falei: Então tá bom. Aí ele olho bem n minha cara e faolo: Dércio, eu nu m vou ver o restauro com meus olhos, porque eu vou ver com os teus.

Isso aqui é como se fosse no fundo é a essência da vida da gente.

E ver isso tão tão assim judiado Ma deus é pai que eu vou ver isso restaurado O que o tempo e o homem destruiu. É um disleixo cum a história cum patrimônio nosso né nunca tem dinheiro pa nada. Então foi largando foi largando foi ficando e ó aí ó o estado que ficô. Por falta de interesse mesmo público.

Então eu falo: Se te assusta uma casa aqui, é erro, e concordo com ele imagina o casarão da família Lafer que tinha na Avenida Paulista, que era coisa maravi...

Cadê? Casa dos Matarazzo lá, aquilo aquilo tudo feito com mármore carrara tudo feito com o melhor material que existia cadê? Num é verdade?

A avenida paulista é um cartão postal da visita de São Paulo, mas seria muito mais se tivesse aquelas casa. Mas num teria sentido hoje tê aquelas casa também. Cada época é uma época. Algumas coisas devia ser preservada, deve, mas não todas, num tem sentido. Cada época é uma época.

CENA 11 — Bêbados

Virgílio e Eliseu bêbados cantam um bolero:

*Estás perdendo tempo
Pensando, pensando.
Por tudo o que tu queiras
Até quando, até quando?
Talvez, talvez, talvez!*

Eliseu

Minha mulher nunca deixou que eu bebesse, ela dizia que a bebida faz a gente perder a memória, e aí é como se a gente fosse desaparecendo. *(pausa, estranhando Virgílio)* Ela dizia também que eu não devia andar com estranhos.

Virgílio

Mas Eliseu, sou eu Virgílio, o pé de vento! Estou falando isso desde o começo do espetáculo, você não consegue se lembrar!

Eliseu

Pé de vento? Acho que você está mais pra “Pé-de-cana”! Prazer seu pé de vento, meu nome é Eliseu. *(pausa)* Eu tenho a impressão que já nos vimos antes... sabe que é... às vezes eu pego uma rua errada aqui dentro da cabeça...

Virgílio *(interrompendo)*

... aí você dobra uma esquina, desce uma ladeira e vai se perdendo... Já ouvi isso antes.

Eliseu

É isso aí, é desse jeito, muito bom, mas agora eu tenho que voltar pra casa. *(pausa) (para si)* Onde é que eu moro mesmo? *(Enfia a mão no bolso desesperado procurando o endereço.)* Atlântida! Moro em Atlântida.

Virgílio *(corrigindo)*

Vila Atlântida! Você sempre morou aqui. Ouvi dizer que você foi despejado, depois mudou pra um desses apartamentos, e então sua mulher morreu, não é verdade?

Eliseu

Sim. Foi então que eu mudei para Atlântida, a cidade engolida pelas águas.

Virgílio

Pelas águas? Acaso você não se perdeu aí pelos caminhos da sua cabeça?

CENA 12 — Dona Antonia

Ambos os atores transformam-se na mesma figura, discursando como se estivessem dialogando com seu próprio eu:

Dona Antonia

(*Marília-Antonia*) Ééé eu acho qui, qui todo ser humano, né? O que você sonha? A sua casa própria, um espaço seu. Então quando você vê a probabilidade di você te, por mais remota qui ela seja, di você tê sua casa própria, é logicamente...então foi isso o qui aconteceu quando veio essas propostas, né, ilusórias di cartas di crédito, porque nunca houve uma verba destinada à moradia pra Vila Itororó, ta?

O qui eles quiriam era agrega os moradores nessas bolsas-aluguéis, porque eles tinham pressa de esvazia a vila, né? Porque ela tando vazia, então o processo de desapropriação seria muito mais rápido, porque enquanto tivé um cachorro aqui dentro eles não podem desapropriar, fica muito mais difícil, né? Então, é é é, eles vieram com essas propositinhas de carta de crédito e muita gente abraçou a idéia sim, qui a possibilidade de você te uma...uma casa sua... é muito bom, é muito bom, né?

(*Jorge-Antonia*) Quem ainda se atreveu a falar algumas vezes comigo foi o secretário de cultura: Não Antonia. Nós vamos sentar, nós vamos conversar, nós vamos resolver isso da melhor forma possível. O que a senhora num tá entendendo é que esse projeto todo é um presente para São Paulo. Eu falei: o que seu QI baixo não conseguiu entender ainda é que eu sou uma cidadã paulistana... eu vou desenrolar esse presente. Esse presente qué dá pra São Paulo é a minha vida, a minha história. (*Marília*) Agora, se você me pergunta o qui qui eu quero para a Vila Itororó... ? Eu quero que ela volte sê o qui ela era antes. (...) Eeeee eu gostaria que as pessoas olhassem para a Vila Itororó e enxergassem o que a Vila Itororó é. Sabe? Qui voltassem as janelas enormes qui tinha, qui as pessoas...éé... foram trocando, foram mudando...então qui ela voltasse sê. O que eu quero pra Vila Itororó é que se devolva ela pra ela mesma. O que eu quero é olhar na cara deles e perguntar: Por que que eu não posso ficar na minha casa? Por que que eu não posso ficar na minha casa?

(*Jorge-Antonia*) Eu falei: mi mi mi mi mi admira dimais pessoas tão inteligentes como vocês... fazem tanta questão di citar tanto a carta de Veneza nesse processo: Que é o poder da preservação, que é o poder disso e daquilo. I eu falei assim: pois preservação não existe sem história e sem vida. A minha história eu vou preservar. A minha história de vida está dentro daquela Vila Itororó. I eu não quero acreditar que num país como o Brasil o patrimônio histórico sobrepõe ao patrimônio humano. O que eu queria era olhar na cara deles e perguntar: Por que é que eu não posso ficar na minha casa?

(*Marília-Antonia*) Por que é que eu não posso ficar na minha casa?

CENA 13 — Reencontrar o seu lugar

Eliseu e Virgílio estão tentando procurando a antiga casa de Eliseu, tentando se localizar em meio às transformações do espaço.

Virgílio

A torre da igreja!

Eliseu *(reconhecendo)*

É a igreja do meu casamento!

Virgílio

Então sua casa deveria ser bem aqui...

Os dois olham para cima, como que observando um enorme prédio.

Eliseu

Não! Aqui era a casa do Seu Manoel e da Francisquinha!

Virgílio

Eliseu! Não é essa daqui? *(Mostrando uma cadeira do cenário).*

Eliseu

É... parece, mas o teto... as janelas quebradas... Não é essa não! *(pausa)*
Desculpa, quem é o senhor mesmo?

Virgílio

Virgílio, o pé-de-vento.

Eliseu *(apresentando-se)*

Eliseu. *(cumprimenta Virgílio)*. O senhor sabia que eu moro aqui na Atlantida desde antes das águas cobrirem as casas? O senhor pode me ajudar a encontrar a minha?

Virgílio

Por que a gente não tenta enxergar ela lá de cima? Eu sempre quis ver a cidade de outros pontos.

Eliseu

Que porcaria é essa de enxergar lá de cima? Os que estão em cima sempre têm o ponto de vista dos de cima! Ah deixa pra lá, vamos lá, vamos subir *(inicia a subida)*
Acho que eu consigo, mas você tome cuidado, que você está mais acabado que eu.

Sobem na estrutura do espaço.

Virgílio

Você tá vendo a sua casa?

Eliseu

Não. Tô vendo uma cidade submersa em camadas de concreto, vidros espelhados e paredes brancas. *(pausa)* Essa é a única frase lúcida que eu disse hoje.

Virgílio

Não! Olha as pessoas em suas casas.

Eliseu

(casmurro) Tem muita gente morando na rua.

Virgílio

Olha lá... estou vendo a casa... *(lugares apontados pelo público na primeira cena)*

Eliseu

É mesmo! E eu estou vendo a casa... *(lugares apontados pelo público na primeira cena)*

Mas e a Atlântida?

Virgílio

Eliseu, nas minhas andanças por aí encontrei muitas Atlântidas... mas teve uma que não consigo esquecer! Ela era uma mistura de tudo o que eu já vi! Tinha colunas gregas como as de um antigo teatro, uma escadaria lavada por uma senhora todos os sábados, janelas enormes... Ficava numa vila que era a extensão das casas. Tinha quintal, terrenos vazios...

Eliseu

É ela mesma! Você lembra onde era?

Virgílio

Não sei bem, mas a gente pode tentar reencontrar pelo caminho...

CENA 14 — Final

Os atores cantam:

*Desde o tempo de criança não parei de caminhar
Sem perder a esperança de encontrar o meu lugar.*

*Laia, laia,
Acabamos de encontrar!
Laia, laia,
Se não vamos inventar,
Laia, laia,
Pirituba abraçar,
Laia, laia,
Em Mogi já vou chegar,
Laia, laia,
Agora vamos improvisar,
Laia, laia,
Quem quiser pode contar!
(improvisam versos com os lugares apontados pelo público.)*

*Desde o tempo de criança não parei de caminhar
Sem perder a esperança de encontrar o meu lugar.*

*Laia, laia,
Olha onde eu vim parar,
Laia, laia,
Eis aqui o meu lugar,*

*Laia, laia,
Vim aqui pra te encontrar,
Laia, laia,
Onde estou é meu lugar!*

FIM

Anexo 2 — Material gráfico do espetáculo “Cidade Submersa”, que realizou temporada no Espaço Cultural Casa das Caldeiras no período de 23 de maio a 14 de junho de 2010.

Anexo 3 — DVD com registro audiovisual na íntegra do espetáculo “Cidade Submersa” e fotos da pesquisa prática.