

Corpo fora do lugar

Movimento, fluxo e desordem entre treinamento psicofísico e construção cênica

Leonel Henckes



Coleção **E-Livro**



Corpo fora do lugar
Movimento, fluxo e desordem entre
treinamento psicofísico e construção cênica

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Leonel Henckes

Corpo fora do lugar
Movimento, fluxo e desordem entre
treinamento psicofísico e construção cênica

Salvador
EDUFBA
2015

2015, Autor

Direitos para esta edição cedidos à **EDUFBA**.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico

Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.

Capa e Editoração

Josias Almeida Jr.

Revisão

Larissa Lacerda Nakamura

Normalização

Daniele Santos Santana do Nascimento

Sistema de Bibliotecas - UFBA

H513 Henckes, Leonel. Corpo fora do lugar: movimento, fluxo e desordem entre treinamento psicofísico e construção cênica / Leonel Henckes. - Salvador : EDUFBA, 2015. 178p. (Coleção E-Livro)

Originalmente apresentada como dissertação do autor (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, 2011.

Modo de acesso: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18031>

ISBN - 978-85-232-1393-0

1. Artes cênicas - corpo. 2. Movimento - Dança. 3. Psicofísica - Dança. I. Anunciação, Aldri. II. Grotowski, Jerzi 1933 - 1999. III. Título. IV. Série.

CDD - 792

Editora filiada à



A palavra pesquisa significa que abordamos nossa profissão mais ou menos como o entalhador medieval, que procurava recriar no seu pedaço de madeira uma forma já existente. Não trabalhamos como o artista e o cientista, mas antes como o sapateiro, que procura o lugar exato no sapato para bater o prego.

Jerzy Grotowski

Agradecimentos

À minha mãe Lucila, de quem herdei a curiosidade e a garra de perseguir meus sonhos.

Ao meu irmão Rafael, pela amizade e incentivo.

Ao meu orientador do mestrado Prof^o Dr. Luiz Cesar Alves Marfuz, por sua generosidade, competência e paciência para guiar-me nessa jornada. Fui muito sortudo em encontrar no caminho um coração tão grande, belo e sábio.

Ao Aldri, pelo companheirismo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de mestrado.

À Prof^a Tatiana por sua amizade, estímulo e por ter-me apresentado o Grotowski além do mito.

Aos meus mestres e mestras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) que me conduziram nos primeiros passos da pesquisa e do ofício de ator.

Ao Prof. Paulo Márcio da Silva Pereira pela fantástica experiência do *Vagabundos do Infinito*.

Ao Prof. Cesário Augusto Pimentel de Alencar pela amizade e paixão pelo ofício.

À Prof^a Adriana Dal Forno por sua luz e conversas por telefone em momentos de angústia.

À Gabriela Amado, Marcia Chiamulera e Graciane Pires, amigas-irmãs que amo muito e com quem compartilhei a jornada “Vagabunda”.

À minha amiga-irmã Lilih Curi, obrigado.

Ao elenco de *As Velhas* (Andréa Elia, Jefferson Oliveira, Cláudia Di Moura, Anderson Dy Souza, Jussara Mathias e Fernando Santana) por tão rica experiência e por compartilharem seus processos comigo.

À Editora da Universidade Federal da Bahia – Edufba, por esta publicação.

À Bahia, que me recebeu tão bem e me apresentou o Tempo.

Sumário

Prefácio	11
O chamado da aventura	13
Primeiro Movimento: cartografias poéticas	29
Segundo movimento - resíduos em trânsito	75
Terceiro movimento – corpo fora do lugar	113
Último movimento ou primeira tentativa	149
Referências	153
Apêndices	157

Prefácio

Se aventurar a desvendar os caminhos mais intrínsecos que levam o ator àquele resultado complexo de humanidades que assistimos nos palcos do teatro é uma jornada espetacular. O pesquisador em princípio se coloca em um lugar que não é a do espectador comum. É uma “poltrona” especial onde a visibilidade da cena mostra mais do que o aparente e o sensorial aos quais o público tem acesso. Visualizar os procedimentos que deram consequência àqueles momentos cenicamente dramáticos se constitui uma jornada também corajosa, e com dificuldades similares ao próprio processo de construção da cena. O pesquisador se compactua com a instrumentalização (muitas vezes secreta) da arte de atuar, às vezes por meios oniscientes. Eles são invisíveis (aos atores e espectadores), e devem sê-los, pois tal e qual passarinhos em uma varanda, qualquer pequeno barulho pode fazer com que os mesmos voem e nunca mais retornem ao seu pátio.

Admiro bastante essa pesquisa de instrumentalização do ofício do ator realizada por pesquisadores como Leonel Henckes, que nos apresenta com este trabalho uma série de procedimentos percebidos e expressados nesse livro de forma acessível a um segmento bastante amplo de leitores, desde ao ator que muitas vezes precisa de uma narrativa externa do seu processo de trabalho para o autoconhecimento, até para aqueles menos experimentados na arte da atuação, mas que desejam mergulhar nos entendimentos e análises teóricas originadas de práticas.

Ao ler o estudo de Leonel Henckes, percebemos que ele se utiliza do encontro e do reencontro para fomentar um material de leitura com bastante riqueza para aqueles que veem na arte de atuar um meio de se confrontar com realidades. Neste livro, Henckes reencontra mestres como Jerzy Grotowsky e encontra presencialmente novos e experimentados atores, discípulos e estudiosos do mestre polonês. Tudo partindo de uma tentativa de encontro consigo mesmo na experiência de um solo-performance que Leonel se propunha fazer. Essas quatro camadas de encontro, o levaram a novos resultados-respostas, aos quais ele se deixou encaminhar, gerando o material que agora temos em mãos.

Leonel Henckes transcreve, através do seu texto, os movimentos provocados pelo contato dos atores com os procedimentos de construção da cena, e não por acaso o pesquisador sumariza seus capítulos com a denominação de movimentos. O livro é dividido em quatro movimentos (capítulos), com uma transposição dos eventos que compõe um conjunto harmonioso de artigos, e contemplam, através das palavras, uma sequência orgânica de imagens que ensinam.

No primeiro movimento (capítulo), Henckes retorna a sua experiência com três estratégias de treinamento psicofísico e do relato extrai possibilidades e entendimentos, agora distanciados, que levam à noção de fluxo como uma qualidade de atenção no movimento que é desenvolvida no treinamento. No segundo movimento (capítulo), ele mostra possíveis caminhos que possam direcionar a desordem criativa e o fluxo para o nascedouro de imagens (cenas) objetivas.

Já no terceiro movimento (capítulo), Leonel Henckes revisita os primeiro e segundo movimentos (capítulos), dando justamente maior atenção ao entre-lugar existente entre o treinamento (primeiro movimento) e a construção objetiva da cena (segundo movimento): a preparação corporal. Ali, dialoga, ainda, com o processo criativo do espetáculo *As Velhas*, dirigido pelo diretor baiano Luiz Marfuz, no qual Leonel exerceu a função de preparador corporal.

No quarto movimento (capítulo), Henckes escreve justamente sobre as tentativas-resultados originadas pela relação de sintaxe dos movimentos anteriores, o que configuramos como cena em acontecimento.

Esse conjunto de movimentos acaba por nos levar para a experimentação, através da leitura, de procedimentos recortados pelo pesquisador, e revelando ao longo os caminhos trilhados em direção à construção da cena no palco.

Aldri Anunciação¹

1 Ator e dramaturgo. Bacharel em Teoria Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e vencedor em primeiro lugar do Prêmio Jabuti de Literatura 2013 na categoria Ficção para Jovens por sua obra dramaturgica *Namibia, Não!*

O chamado da aventura

Este livro é mais um desfecho parcial de uma jornada que está longe de chegar a um final definitivo. É assim que gosto de pensar no processo criativo do ator, como uma jornada infinita e contínua cheia de aventuras, encontros e desencontros e muitas descobertas. Uma verdadeira batalha que exige uma atitude de guerreiro e que não visa apenas um melhor desempenho na cena, mas, o encontro do humano ator com ele mesmo e com o outro. A exploração dos limites pessoais e a resposta às perguntas que muitas vezes são desconhecidas, porém que existem e estimulam a trajetória.

Ao longo do percurso, nos apoiamos em diversos mestres que nos inspiram, que nos lançam os desafios ou que nos ajudam a compreender o próprio processo. Alguns através de suas obras escritas e outros através de relações diretas, vivas, humanas. O encenador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) é um destes guias e um dos seus principais estímulos está na passagem que segue.

Nossa vida consiste nas relações com os outros, e os outros são precisamente o seu campo de ação. [...] Em todo caso, a experiência da vida é a pergunta, enquanto a criação verdadeira é simplesmente a resposta. Começa no esforço de não se esconder nem mentir. Então o método – no sentido de sistema – não existe. Não pode existir de outra maneira do que como desafio ou chamado. E não se pode jamais prever qual será a resposta de outra pessoa. É muito importante estar preparado para o fato de que a resposta dos outros será diversa da nossa. Se a resposta é a mesma, então é quase certo que esta resposta é falsa. É necessário compreender isso, é o ponto decisivo. (GROTOWSKI, 1993, p. 19)

No intuito de encontrar a minha resposta, dei início a um percurso investigativo e criativo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Ufba). O objetivo inicial de pesquisa foi articular a experiência pessoal em um processo de criação cênica visando à construção de um espetáculo solo. Este era o desafio, o chamado que procurei seguir e através do qual fui descobrindo meu processo, minhas experiências e as questões que o ofício de ator apontava.

Durante o percurso, encontrei no conto do escritor amazonense Milton Hatoum (2009, p. 29-35), “Um oriental na vastidão”, uma metáfora que me ajudou a clarificar este momento e sugeriu um modo de ajustar as lentes para olhar sobre uma experiência já realizada de maneira empírica e/ou teórica. No referido conto, Hatoum traz a imagem de um estrangeiro personificado em um japonês que visita Manaus. Trata-se de um pesquisador – biólogo de água doce – que tem interesse em conhecer o rio Negro. O conto estabelece uma paisagem que vai sendo gradativamente colorida e, assim, revelada em suas enigmáticas lacunas. O personagem principal, grande conhecedor dos rios do planeta, quer realizar seu sonho de infância: viajar pelo rio Negro. Desde o início declara que tem pouco tempo e lança um intrigante ideograma: “No lugar do desconhecido habita o desejo”. Por uma “via negativa”,¹ o autor revela aos poucos o sentido do ideograma e no trajeto deixa transparecer metáforas de grande significado no desenvolvimento desse trabalho.

Hatoum apresenta no conto a diferença entre o olhar do turista (marcado pela ideia de consumo) e o olhar do estrangeiro (que procura interação, recriação e transfiguração no encontro com o novo). Além disso, o personagem principal da história conhece muito bem o lugar onde está e sabe o que irá encontrar, afinal é um estudioso de rios, conhece o assunto, analisou mapas e fotos de satélite, conhece outros rios etc. Sua meta nessa viagem, portanto, em um primeiro momento, é reconhecer o conhecido, ou seja, identificar aspectos esperados na expedição. Uma vez cumprida a primeira etapa, aluga um barco e sozinho sai em viagem em um passeio que duraria meses e ao final do qual retorna ao Japão, seu país de origem. Alguns anos depois, a pesquisadora que recebeu o japonês no início do conto e a quem ele entregou o ideograma, é procurada pelo cônsul do Japão que comunica a morte do professor e traz consigo uma carta na qual o viajante, estrangeiro, pede que suas cinzas sejam jogadas nas águas do rio Negro em um local específico por ele indicado. O grupo, incluindo a pesquisadora, empreende uma viagem

1 Termo cunhado pelo encenador e pesquisador polonês Jerzy Grotowski para falar do seu método de trabalho desenvolvido no Teatro Laboratório de Wrocław na Polônia. Grotowski sugere duas técnicas para o treinamento do ator. Uma que seria uma técnica positiva e estaria baseada na aquisição de habilidades e outra, a via negativa que está pautada na erradicação dos bloqueios que impedem os impulsos verdadeiros, uma atitude integral e orgânica, sincera, no trato com a artesanaria do ofício teatral e da arte do ator.

a um lugar desconhecido. Entra por afluentes do rio até chegar em um “[...] remanso grande, quase um lago, ou belo como um lago de águas espelhadas. Um círculo de águas calmas.” (HATOUM, 2009, p. 34) Ali, em gesto solene, a pesquisadora é convidada a realizar o desejo do pesquisador japonês expresso em carta-testamento. Enquanto despeja as cinzas do professor nas águas do rio, a narrativa informa que ela ouve o ideograma ressoar em sua memória: “No lugar do desconhecido, habita o desejo”.

Acredito que a metáfora expressa por este conto, ajuda a explicar a lógica que percorre esta investigação. Ademais, vai ao encontro do encenador Jerzy Grotowski, quando ele diz que: “Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método.” (GROTOWSKI, 1992, p. 105) Nesse sentido, o desejo que me moveu nesta pesquisa foi o de fazer uma imersão nos meandros da “minha arte” para reconhecer os lugares conhecidos e conhecer lugares desconhecidos da experiência a fim de estabelecer diferentes rumos de pesquisa e criação. Desse modo, através do direcionamento de foco para o corpo em movimento no espaço, retornei às referências que dão sustentação ao meu pensar/fazer artístico e, deste lugar, procurei reconhecer o conhecido para então acessar camadas desconhecidas.

Tal opção estratégica e metodológica se justifica na medida em que está inserida em um contexto artístico caracterizado pela multiplicidade de formas e experimentos na área de Artes Cênicas. Nesse sentido, é perceptível um fluxo de tendências que emergem configurando o teatro como um território livre e aberto de metamorfoses, no qual as fronteiras se dissolvem em um reverberar contínuo de formas e manifestações que buscam um lugar na cena. Isto me leva a crer que para melhor percorrer estes territórios amorfos, seja importante ter claras as especificidades que configuram uma poética pessoal e, também, que apontam caminhos como resposta à pergunta: qual é a minha arte? Desse modo, meu olhar se volta para as experiências registradas no meu corpo para, deste lugar, chegar aos mestres do passado em busca de um alicerce orgânico que me permita percorrer este território com maior propriedade, consciência e propósito artístico. É importante salientar que não estou

buscando uma resposta definitiva, mas dar mais um passo em minha “vida na arte”.²

Assim, dentre os vários reformadores do teatro no início do século XX, elenco Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Jerzy Grotowski (1933-1999) – cujas experiências particularmente me inspiram – e me foco principalmente no trabalho deste último para balizar o curso desta investigação. É importante salientar que não me volto apenas às suas poéticas, às estratégias, princípios e métodos utilizados, no entanto, chamo a atenção para as suas atitudes inquietas e ativas frente às questões levantadas por suas “vidas na arte” e na relação com o contexto de seu tempo.

Uma vez que o foco da pesquisa não é a poética e/ou biografia dos mestres citados, não irei me ater à contextualização biográfica de nenhum deles. Contudo, as informações que for julgando indispensáveis à compreensão dos contextos necessários ao embasamento de determinado conceito, ideia ou prática, serão inseridas no decorrer do trabalho. Dessa forma, estarei, gradativamente, revelando aspectos do percurso investigativo e criativo de cada um deles sem, no entanto, me ater em demasia na precisão de suas diferentes fases. Faço isso por entender que se trata de um conteúdo já bastante abordado nos meios acadêmicos e teatrais e cuja complexidade e vastidão demandariam um estudo focado apenas nas obras deixadas pelos dois artistas, nas noções por eles cunhadas e em ulteriores contribuições feitas por pesquisadores em todo o mundo.

Todavia, é necessário destacar uma característica comum a ambos. Trata-se do longo período em que se debruçaram sobre questões referentes ao ofício de ator e ao fazer teatral. Isto os define como referências fundamentais na construção de um léxico e de um campo de princípios e estratégias de criação que retorna em muitas das experiências teatrais contemporâneas. Peter Brook irá dizer no primeiro parágrafo do prefácio que abre o livro *Em busca de um teatro pobre*, de Jerzy Grotowski (1992, p. 9), que “[...] ninguém mais no mundo, ninguém desde Stanislávski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus

2 Esta noção dá título à autobiografia do mestre russo K. Stanislávski. A obra está publicada em versão traduzida para o inglês, português e outros idiomas, porém sugiro a leitura da versão em espanhol por sua fidelidade e rigor na tradução da língua russa: STANISLAVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.

processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski.”

Nesse sentido, saliento a característica de um trabalho contínuo, sistemático e artístico sobre a encenação e o trabalho do ator. É importante perceber que seus percursos não tinham *a priori*, como foco central, sistematizar algo. Contudo, seus percursos criativos foram realizados de maneira sistemática, o que deixou um legado extremamente rico em léxico, procedimentos, princípios e estratégias no campo das Artes Cênicas tanto na criação teatral profissional, quanto na pedagogia do ator.³

Dessa forma, destaco as seguintes características dos mestres citados que inspiram meu pensar/fazer teatro em suas noções éticas, técnicas e artesanais: 1) realização de treinamento sistemático com enfoque no trabalho do humano ator sobre si mesmo e seu organismo psicofísico, sendo o teatro o campo para investigar, na prática, a experiência humana; 2) sua autopesquisa constante e uma perspectiva de teatro fundada no ator; 3) o desenvolvimento e singularização do sistema das ações físicas em seus elementos ou leis orgânicas e, principalmente, 4) o processo artístico como espaço de pesquisa, experimentação de linguagem e singularização poética.

Assim, ao entrar em sala de ensaio e observar o contexto cênico registrado em meu organismo psicofísico, me deparo com algumas características que podem ser sintetizadas na ênfase em um teatro corpóreo em virtude do desenvolvimento das qualidades da ação presentes na psicotécnica de K. Stanislávski e em sua abordagem desenvolvida por Grotowski. Sem considerar questões de ordem estética, o movimento explorado com uma determinada qualidade de atenção é estabelecido como modo de atuação e ponto de partida para a pesquisa e a criação de linguagens. Além disso, o processo criativo é visto como uma jornada de autoconhecimento, um percurso a ser vivenciado pelo ator em ação como um ato de conhecimento. Sendo assim, a noção de trabalho do

3 Expressão cunhada por Meyerhold (apud DE MARINIS, 2004)

ator sobre si mesmo⁴ através do treinamento sistemático aparece como uma atitude inerente ao atuante que persegue determinada qualidade de atenção no movimento, o que estou chamando de estado de fluxo, conforme se verá na primeira seção deste livro.

A sucessão contínua e dinâmica de estados psicofísicos em constante transformação introduz as noções de atenção e fluxo como um modo de compreender corpo. Desse modo, é possível dizer que um dos aspectos perseguidos no treinamento é uma qualidade de atenção em fluxo que aliada às singularidades do atuante produz sentido, pensamento em ação como se verá nas seções que seguem.

Assim, o contexto descoberto reforçou o chamado da aventura que sugeria a procura de um caminho pessoal em terras distantes. Esta ideia veio ao encontro de uma convicção como pesquisador, de que o processo criativo do ator passa por um território de desordem ocasionado por um choque de sistemas simbólicos ou paradigmas de percepção corporal, temporal e espacial, de lógica de movimento e ação. Por esta motivação, cheguei a Salvador não sabendo ao certo o que buscava, não obstante, tendo a certeza de que minha busca exigia um confronto, um choque de culturas e uma atitude distanciada em relação ao meu mito de origem. Metaforicamente, empreendi o salto no desconhecido através de uma grande travessia em terras de mesma fronteira, de mesma língua, mas, outros valores, princípios e outro teatro. Parafraseando Grotowski, quando fala da estética como algo diferente da técnica em Stanislávski, a estética é um produto do seu tempo, do seu país e da sua singularidade como indivíduo. “Todos somos o produto da associação de nossas tradições e nossas necessidades.” (GROTOWSKI, 1992, 1993, p. 18)

No decorrer do trabalho, verdades foram sendo depostas e noções que antes me pareciam seguras tornaram-se maleáveis e abertas. Precisamente por me encontrar neste pântano de traços corporeamente registrados agora remexidos, problematizados, tornados “carne viva”,

4 Este conceito dá nome a dois livros da obra de Stanislavki intitulados, em sua tradução para o espanhol, como *El trabajo del actor sobre si mismo*. Cada tomo recebe um subtítulo: *En el proceso creador de las vivencias* e *En el proceso creador de la encarnación*, que correspondem às versões em português denominadas *A criação de um papel* e *A criação da personagem*. Contudo, com este conceito, Stanislávski faz referência ao processo de preparação, autopesquisa e treinamento que o ator realiza antes da criação propriamente dita. Também, está ligada ao entendimento do mestre russo de que o ator não representa, contudo age em seu nome nas circunstâncias da personagem oferecidas pela obra do autor.

tratei de conduzir a investigação para o dilaceramento de conceitos, verdades, crenças, mistificações para desvelar a experiência vivida e, a partir dela, articular um campo de possibilidades de experimentação futura. Assim, realizar a pesquisa em terras distantes do território no qual fui formado possibilitou um choque e consequente ruptura de paradigmas que me obrigaram a olhar de maneira crítica e distanciada aos processos vivenciados. Isso possibilitou um espaço para que diferentes perspectivas fossem absorvidas e singularizadas. O choque de culturas fez desestabilizar códigos enrijecidos pelo hábito e me levou a um lugar de devir donde pude articular e tecer discursos em uma atitude dinâmica e, também mágica, por transformar o meu entorno perceptivo e possibilitar o surgimento do novo. O olhar estrangeiro, nesse caso, possibilitou a transfiguração deste sujeito em pesquisa e consequentemente trouxe uma visão ampliada e transformada do processo vivido.

É importante esclarecer que quando me refiro à noção de hábito, o termo aparece em associação a uma passagem do ensaio de Samuel Beckett sobre Proust (1986). No trecho em questão, Proust acaba de chegar de uma longa viagem de trem. Está no quarto onde ficará hospedado e observa os móveis, o teto e discorre a cerca do hábito que em situações como aquela sofre uma profunda desordem e precisa se acomodar novamente. “O hábito, então, é um termo genérico para os incontáveis compromissos travados entre os incontáveis sujeitos que constituem o indivíduo e seus incontáveis objetos correspondentes.” (BECKETT, 1986, p. 14) Para o autor, haveria períodos de transição, espaços “entre”, zonas de risco na vida de um indivíduo, que separam “adaptações consecutivas” e que são ao mesmo tempo perigosas, dolorosas e férteis. Desse modo, aproveito a inspiração beckettiana e proustiana para trabalhar a noção de desordem que percorre todo o livro.

A desordem, portanto, aparece quase como um procedimento no decorrer deste percurso investigativo. De acordo com Merleau-Ponty citando Bergson, não haveria sentido na ideia de desordem visto que se trata de uma percepção originada diante de uma ordem distinta da qual estamos habituados. A solução, dessa forma, para que haja desordem, seria o encontro de ordens contraditórias, contudo, “a ausência de ordem reconduz à presença da ordem, visto que a negação de uma das duas ordens é uma forma de designar a presença de outra ordem.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 106) Tem-se, assim, uma sucessão

dinâmica de ordem e desordem, de ascensão e queda, ou seja, de um processo dinâmico, em movimento.

No caso deste trabalho, a noção de desordem está ligada, ainda, ao choque de culturas abordado anteriormente, está ligada à desestabilização dos hábitos de ação e de percepção, à desestabilização dos lugares seguros no intuito de encontrar novas direções a seguir. Nesse sentido, o mesmo procedimento aparece na prática em sala de ensaio onde me refiro a uma “desordem psicofísica” provocada pelo choque entre padrões distintos de movimento, pelo contato com sistemas dotados de lógicas de abordagem, percepção e articulação corporal diferentes dos habituais e direcionamentos de atenção. Tudo isto para colocar em movimento padrões corporais estratificados, padrões de pensamento e criar um espaço ventilado para que novos paradigmas possam operar.

É necessário ainda, nesta introdução, me ater ao termo psicofísico, que também aparece com recorrência no decorrer do texto. Trata-se, de acordo com Dal Forno (2002, p. 38), de uma das maneiras encontradas por Stanislávski para nomear sua preocupação primordial no que tange o trabalho do ator, ou seja, a relação corpo-mente. A noção pressupõe a ausência da dicotomia que estabelece um corpo que abriga a mente ou uma mente que controla um corpo e, parafraseando Dal Forno (2002), sugere um domínio orgânico, em que corpo e mente, aparecem um estando com o outro em interdependência recíproca. Assim, seria possível fugir dos automatismos ao criar espaço para um deslocamento fluido e harmônico entre “espiritual e físico”, “corpo e alma”, “interno e externo” que caracteriza o “estado criador” sugerido por Stanislávski (1985, p. 327). Essa compreensão forma um sistema complexo que se opõe – como analisa a pesquisadora Sandra Meyer Nunes em seu livro *As metáforas do corpo em cena* (2009), a noção cartesiana de um automatismo mecânico em alusão às ideias mecanicistas do final do século XIX. Nesse sentido, de acordo com a autora, tal abordagem é “[...] transformada através da noção de sensibilidade e reflexibilidade, evidenciando-se, cada vez mais, o processo orgânico vitalista e as teorias psicofísicas”. (ROACH, 1985 apud NUNES, 2009, p. 69)

Nunes apresenta em seu livro um breve traçado histórico acerca do surgimento e desdobramento de tais ideias e sua influência na obra de reformadores do teatro como Stanislávski, Meyerhold e Grotowski. Defende que a “teoria dos condicionamentos reflexos” criada pelo

fisiologista, crítico e dramaturgo inglês George Henry Lewes (1817-1878) foi de suma importância à abertura de caminhos para novas teorias sobre o problema corpo e mente no final do século XIX. Lewes sugeria que sensação e consciência não se limitavam ao cérebro, sendo corpo e mente uma só entidade unificada.

O corpo era o aspecto objetivo do processo subjetivo da mente, sendo que toda alteração mental teria uma correspondência física e todo ato era fruto do organismo como um todo. Stanislávski considerará esta hipótese no seu sistema e afirmará que todo físico está relacionado a um estado psíquico. (NUNES, 2009, p. 70)

A citação acima permite inferir que o entendimento stanislavskiano do “estado criador” estaria relacionado ao avanço das teorias do comportamento que expandiram o entendimento sobre estados de consciência e relação do corpo com o cérebro. Nunes segue seu traçado com novas pesquisas feitas por Lewes e outros empiristas com animais, que levam à conclusão de que o corpo todo pensa. Uma das premissas para esta hipótese, segundo Roach (apud NUNES, 2009, p. 71) era que “a) toda ação é baseada num ‘arco reflexo’ no qual o cérebro e a espinha formam um eixo de reflexão”. Dessa forma, reverberando também para o teatro, as teorias de Lewes desdobram, segundo Nunes (2009, p. 72), um paradigma que se funda na liberação das potencialidades produtivas do corpo que passa a ser percebido, “[...] em movimento e visto como agente transformador”. O corpo, assim, teria autonomia para gerir o fluxo de ajustamentos em relação ao entorno sensível perceptivo.

É, pois, dentro de tal contexto, que surgem no início do século XX, as noções pedagógicas para o trabalho do ator, os estúdios para formação e os laboratórios de treinamento, “[...] tendo o corpo, e com ele as relações com a mente, como agente transformador das técnicas e linguagens artísticas.” (NUNES, 2009, p. 73) Desse modo, adquire importância a busca por um rigor técnico aliado a uma espontaneidade e organicidade do corpo. A própria noção de organicidade aparece no léxico teatral em diálogo com as teorias psicofísicas, opondo-se aos preceitos mecanicistas que imperavam até então.

Todavia, a herança mecanicista, nas palavras de Nunes, permanece nas teorias e mesmo nas práticas de artistas da primeira metade do século XX. O rompimento com as metáforas mecanicistas em prol

da complexidade do organismo vivo apenas ocorre a partir da segunda metade do mesmo século, ou seja, trata-se de uma dobra recente que encontra nas pesquisas de Jerzy Grotowski um significativo avanço na compreensão prática e teórica da questão. Também, a discussão se amplia entorno da organicidade no trabalho do ator que é vista de maneira distinta na experiência de Grotowski e Stanislavski, por exemplo, porém, que é de notável importância na abordagem das ações físicas e da arte do ator no século XX.

Nunes, ao tratar das ações físicas na obra de Stanislávski e Grotowski à luz da neurociência, defende que ambos buscavam um afastamento da consciência analítica no ator que se manifesta numa mente discursiva e fria que bloqueia a faculdade de adaptação e invenção própria do corpo em ação.

Fazer calar a mente discursiva implica em criar condições de ‘silêncio’, em que não há que se pensar para agir. Pode-se pensar não na ausência de consciência, mas num tipo de consciência ‘pré-reflexiva’, mais imediata e menos mediada por verbalizações internas, e distribuída no organismo como um todo. O corpo, neste sentido, não é um objeto técnico, mas um estar no mundo. (NUNES, 2009, p. 177)

Esta noção de corpo aparece como um ponto fundamental na discussão proposta neste trabalho e que, do ponto de vista prático, abre caminho para uma nova abordagem do treinamento e da criação. De certa forma, ela desvia a discussão do problema corpo e mente e se aproxima do entendimento grotowskiano de um “corpo-vida”, ou seja, um corpo vivido, como sinônimo de fluxo, de movimento e, de acordo com pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (1908-1961), não temos um corpo, contudo, somos um corpo. Dessa forma, o horizonte é expandido para além do corpo como instrumento e se aproxima do corpo como relação e transformação pela via do sensível. Tal entendimento possibilitou, neste trabalho, acessar outras camadas de exploração das estratégias de treinamento que revelaram uma abordagem mais dinâmica, leve e aberta do processo, mesmo com procedimentos tão duros como as práticas marciais, por exemplo.

No que diz respeito ao psicofísico, ressalto que Stanislávski entendia o termo como uma das nomenclaturas usadas para o problema do corpo e mente que venho discutindo. Desse modo, importa deixar

claro, a partir de Nunes e Dal Forno, que a noção de psicofísico refere-se à organicidade do ator na ação e que consiste no principal foco do treinamento, na busca pelo estado de fluxo e no que caracteriza o “estado criador” em Stanislávski. O psicofísico, nesse contexto, se relaciona com a ação física por ser esta última um substituto laico estratégico para abordar o assunto sem grandes elucubrações filosóficas e teóricas. Kedrov, que foi responsável por organizar o material de Stanislávski sobre a montagem de Tartufo, último trabalho do encenador russo, declarou a respeito da noção de psicofísico:

Na preparação deste espetáculo, adotamos o método de ações físicas. Em que consiste a essência deste método? Stanislávski dizia que quando falamos de ação física, nós enganamos o ator. É a ação psicofísica que nós denominamos simplesmente física, para evitar inúteis complicações filosóficas, porque as ações físicas são extremamente simples e facilmente compreensíveis. A precisão da ação, a concretude de sua execução em um dado espetáculo, constitui-se no fundamento e nossa arte. Quando o ator conhece exatamente a ação e a sua lógica, esta é para ele a partitura a ser seguida; o modo como segue a ação hoje, aqui, diante deste público, é criação. (KEDROV apud TOPORKOV, 2003, p. 142)

Portanto, ação física compreenderia uma definição operativa para referir-se a um processo de maior complexidade. De outro modo, defini-la como física apenas, fortalece seu caráter de princípio, ou seja, via de acesso ao estado criador, o que a coloca como constituinte de uma poética. É importante salientar que estas questões apresentam uma infinidade de dobras que poderiam ser abordadas e desdobradas. Contudo, seria material para um trabalho cujo recorte estivesse centrado apenas nestas problemáticas e, nesse caso, Sandra Meyer Nunes apresenta uma rigorosa, minuciosa e esclarecedora investigação destas noções à luz da neurociência.

Outra noção recorrente na dissertação e que merece ser discutida nesta introdução é poética. O termo aparece como sustentação metodológica desta investigação a partir da abordagem do filósofo Luigi Pareyson sobre dos processos artísticos. O referido autor, em seu livro *Os Problemas da Estética* (1997), problematiza os termos poética e estética procurando uma diferenciação entre os mesmos por seu caráter filosófico e especulativo (estética) ou programático e operativo (poética). No que tange à poética, esta seria definida como um programa de

arte que exprime determinado gosto e determinado ideal traduzido em termos normativos e operativos. Para Pareyson (1997, p. 18), “à atividade artística é indispensável uma poética, explícita ou implícita, já que o artista pode passar sem um conceito de arte, mas, não sem um ideal, expresso ou inexpresso de arte.” Portanto, a poética é inerente à obra de arte e define seu caráter formal em termos de princípios, estratégias utilizadas no percurso, procedimentos, ideologia, referências e assim por diante.

Do ponto de vista da criação poética, evidencia-se a metodologia proposta nesta pesquisa que pressupõe encontrar “O que?” e “Como?” ao longo do processo de feitura da própria coisa. De acordo com Pareyson (1997, p. 26), a obra de arte “[...] é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por que fazer e o modo de fazer.” e complementa que, “Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada.” Esta perspectiva de condução do processo criativo e da pesquisa acadêmica artística, possibilita uma dinâmica do pensamento e da ação que propicia uma interação mais fluida entre sujeito, objeto investigado e referencial teórico.

Nesse sentido, do ponto de vista epistemológico, encontrei na obra da pesquisadora Ciane Fernandes um conceito/imagem que me ajudou estruturar o percurso desta investigação ao aliar a noção de poética apresentada e a ideia de desordem. Trata-se da “Banda de Moébios” ou *Lemniscate*. Em seu livro sobre *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro* (2000), Fernandes (2000, p. 34) utiliza-se da cadeia significante de Jacques Lacan para abordar a busca de Rudolf Laban por uma linguagem “dinâmica” para a dança, apontando que:

Nesta cadeia as binárias oposições de Laban não refletem de volta uma na outra trazendo repouso, numa completude imaginária. No simbólico, ao contrário, elas se desencontram, mas ainda tentando refletir-se. Suas constantes contradições em busca do encontro, provoca recíprocos distúrbio e mudança. A relação entre dois opostos torna-se um transformativo processo num *continuum* de redefinições e buscas.

Neste caso, como sujeito e objeto da investigação, me situo na “relação entre”, acima sugerida, na qual o choque de sistemas simbólicos

culturalmente adquiridos e somaticamente registrados insere-se em um fluxo transformativo no qual surgem novas definições e apontam-se novas rotas de busca.

Fernandes (2000, p. 36) recorre, pois, a figura geométrica da Banda de Moebius,⁵ citada tanto por Lacan quanto por Laban, para ilustrar este processo que corresponde “[...] a queda do indivíduo na Ordem Simbólica e na cadeia significante” e que, ainda segundo a autora, “[...] revela um centro exterior a linguagem e manifesta uma estrutura.” Desse modo, corresponde a uma atitude psicofísica que suspende a camada representada pela linguagem binária (significante-significado) permitindo ao indivíduo relativizar-se e fluir transformativamente em um movimento contínuo pela ordem simbólica. Ademais, marca a localização do indivíduo em um ponto de conexão “presentificado” em um instante dinâmico entre experiência passada e futura (não necessariamente na ordem cronológica) em um fluxo de transmutação contínua pela interação com o espaço. Contudo, evito me estender em teorizações acerca da questão e procuro mostrar como isto contribuiu para o desenvolvimento desta pesquisa do ponto de vista metodológico, mais precisamente para sistematizar e estruturar a dissertação.

Apostei no início da investigação em alguns parâmetros bastante abertos. Primeiro, a desordem como procedimento e a ideia de um choque de culturas como estratégia de desestabilização e criação de um olhar diferenciado para investigar os princípios que regem minha poética (este fator me trouxe à Bahia como local de pesquisa). Depois, a articulação da minha experiência pessoal registrada no organismo psicofísico como ponto de partida para a criação. Nesse sentido foi necessário retornar aos processos vividos junto ao grupo Vagabundos do Infinito, ao treinamento com artes marciais e a vivência com a capoeira. Além disto, elegi como estratégia, a hipótese de que o corpo em movimento no espaço revelaria o caminho do percurso criativo proposto. Nesse sentido, inicialmente empreendi um percurso solo calcado na noção de trabalho do ator sobre si mesmo e, na sequência, recorri

5 “Essa figura, descrita por Rudolf Laban como *Lemniscate* e por Jacques Lacan como ‘forma tridimensional de toro’, é criada pela junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas. Rudolf Laban descreveu a ‘Banda de Moebius’ como dança, em que duas partes do corpo realizam movimentos diferentes e harmônicos em si.” (FERNANDES, 2000, p. 34)

ao encontro com o processo de montagem do espetáculo *As Velhas*,⁶ o qual se configurou como um importante marco na problematização dos elementos levantados na pesquisa solo. Não como teoria ou prática aplicada em um processo coletivo, entretanto, como espaço no qual foi possível olhar para o processo de outros atores e, dessa forma, com as mesmas lentes, voltar para o percurso solo com uma atitude mais distanciada e crítica.

Pela via da desordem, o percurso possibilitou descobrir experiências, identificar tendências e dificuldades, confrontar certezas e incertezas e conseqüentemente o curso da investigação sofreu inúmeras reviravoltas. Avançar me fazia confrontar com elementos de experiências passadas como se as respostas estivessem apenas encobertas. Ao rumar em direção ao desconhecido, me deparava com o conhecido que precisava ser reconhecido, como na “Banda de Moébios” em que as faces passam a ser simultaneamente internas e externas e não é possível chegar ao outro lado sem atravessar uma extremidade. Em um diálogo incessante com o novo ambiente através do corpo, a experiência passada foi sendo reencontrada e transformada no presente enquanto me dirigia ao futuro, o desconhecido.

Assim, este livro é estruturado em três Movimentos que poderiam ser vistos de maneira isolada, mas, que compreendem ciclos que foram necessários para que o processo fosse sendo gradativamente desvelado. Utilizo a ideia de Movimento, em alusão à composição musical de sinfonias, sonatas e concertos. As partes de uma obra se dividem em movimentos, cada um autônomo, com existência individual e um em contraste com o outro, embora mantenham a temática comum da obra musical. Dessa forma, um movimento pode não ter nada a ver com o outro em termos de história, ritmo, melodia, todavia, se liga aos outros movimentos pela temática que aborda. Movimento, também, pois cada um representa um deslocamento real ou metafórico no tempo da ação

6 Espetáculo realizado com apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) através da Lei de Fomento à Cultura com o Edital Manoel Lopes Pontes de Apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro. *As Velhas*, com texto homônimo da dramaturga paraibana Lourdes Ramalho, foi concebido e dirigido por Luiz Marfuz tendo no elenco Anderson Dy Souza, Andréa Elia, Cláudia Di Moura, Fernando Santana, Jefferson Oliveira e Jussara Mathias. A estreia ocorreu em 4 de dezembro de 2010 no teatro do SESC/SENAC Pelourinho na cidade de Salvador/Bahia/Brasil. *As Velhas* obteve quatro indicações ao Prêmio Braskem de Teatro 2010, entre elas está a indicação do espetáculo na categoria adulto, Luiz Marfuz na categoria direção, Andrea Elia e Cláudia di Moura na categoria atriz e que foi conquistado por Andréa Elia. Maiores informações e ficha técnica em anexo a este trabalho. Ver: AS VELHAS, 2011.

teórica ou prática realizada ao longo do percurso investigativo e que resulta em reverberações na minha experiência artística. Dessa forma, as seções serão chamadas Primeiro Movimento, Segundo Movimento e Terceiro Movimento, (grafado com inicial maiúscula para diferenciar do termo movimento no sentido dado no decorrer do texto). As considerações finais, contudo, levam o título de Último Movimento ou Primeira Tentativa em uma perspectiva de continuidade.

O Primeiro Movimento versa sobre a primeira etapa da investigação na qual, ao entrar em sala de ensaio, me deparo com a necessidade de olhar para as experiências que me precediam a fim de identificar o alicerce sobre o qual iria me deslocar. Consiste, portanto, em uma cartografia dos resíduos de processos diversos, registrados no meu corpo, os quais foram reconhecidos durante o percurso. Entendo que em cada processo vivido, as experiências realizadas nos atravessam e nos afetam em maior ou menor escala a depender das condições geradoras e do momento pessoal vivido. No entanto, o contato com determinada prática ou ser atravessado por um processo criativo, deixa marcas profundas as quais se depositam na totalidade do organismo psicofísico, como resíduos, como aquilo que sobra, aquilo que fica. Dessa forma, dentre os vários processos pelos quais fui atravessado, interessa ver que resíduos ficaram, ou seja, o que realmente me afetou. Assim, esta cartografia me levou a pensar no lugar do corpo no meu processo, no modo como esta noção é abordada e me fez descobrir o fluxo no movimento como uma qualidade de atenção perseguida no treinamento. Além disso, encontrei a noção de organicidade como um parâmetro ético e uma diretriz de pesquisa no trabalho do ator.

No Segundo Movimento, após ter me ausentado da sala de ensaio por um curto período, retorno a fim de colocar em confronto os diferentes grupos de procedimentos, princípios e estratégias cartografadas e buscar minha singularidade no trato com elas. Nesta fase, foi muito importante o contato com Françoise Kahn e Fernando Montes, que trabalharam com Jerzy Grotowski em períodos distintos da trajetória do encenador polonês. O primeiro me fez olhar novamente para o princípio das ações físicas ao dizer-me que o ator precisa agir, simplesmente agir. Já o segundo, trouxe-me novas referências para abordar o treinamento psicofísico, que me levaram à noção de contato como elemento fundamental neste trabalho. Também, dois ensaios abertos realizados

com o Prof. Dr. Luiz Marfuz e a Prof^a. Dr^a Tatiana Motta Lima e que me auxiliaram a ver de fora os caminhos que vinha trilhando. Desse modo, no Segundo Movimento, discorro em diálogo constante, principalmente com Grotowski, acerca do processo de singularização dos resíduos encontrados e busco identificar “janelas” que levassem o fluxo à construção cênica. Ademais, procuro, a partir da minha experiência, discutir o princípio das ações físicas como estrutura na construção cênica em fluxo.

Ao chegar ao Terceiro Movimento, opto por abordar um processo criativo de espetáculo, no qual atuei como preparador corporal de elenco e em contato pude olhar para a experiência de outros atores pelas mesmas lentes com as quais o trabalho solo era abordado. Além disso, o encontro com o “outro” converteu-se em pretexto para refletir sobre as descobertas e dificuldades encontradas no percurso solo e identificar diferentes rotas de busca em pesquisas desta natureza.

Finalmente, a estrutura textual segue uma lógica, em cada Movimento, que começa pela descrição de experimentações práticas que revelam noções, princípios, situações-problema e possibilitam diálogos com diferentes autores. A experiência de outros artistas com obras publicadas, filósofos e teóricos do teatro, aparece nesta dissertação como *partners* e elementos de contato que me ajudam a construir o espaço “entre” a estrutura deste trabalho. Portanto, os “movimentos” realizados em sala de ensaio fazem surgir os “movimentos” teóricos que são tecidos e/ou vice-versa às teorias que auxiliam na definição dos rumos da prática.

Primeiro Movimento: cartografias poéticas

Este primeiro Movimento compreende a apresentação de um trabalho de reconhecimento de referências, princípios, procedimentos, ideologias e experiências registradas na memória do meu corpo. Sua relevância está no fato de que, ao iniciar este processo criativo estabeleci por ponto de partida minha experiência pessoal como ator articulada em seus elementos constitutivos. É essencial deixar claro que tive contato com esses saberes por vias já singularizadas e recebidas de outros artistas que, por sua vez, receberam de outros no contato com toda a tradição teatral ocidental da qual sou herdeiro. Pareceu-me necessário, portanto, reconhecer quais experiências efetivamente me atravessaram e me afetaram, sendo apropriadas, arquivadas e singularizadas em um centro de força a partir do qual uma poética artística pode se apoiar ou um caminho pessoal na arte pode se desenvolver.

Desse modo, entrar sozinho na sala de ensaio e iniciar um processo criativo de autopesquisa, em que o ponto de partida à elaboração de um produto artístico estava radicado no corpo em movimento, deu início a um percurso no qual, ao avançar, ia ao encontro de um universo conhecido de experiências vividas. Recebidas de diferentes fontes, emergiam no “aqui e agora” do treinamento, já transformadas e singularizadas.

A ideia de articular a experiência pessoal registrada no corpo como estratégia de criação, veio ao encontro de uma convicção pessoal como pesquisador, de que o processo criativo do ator passa por um território de “desordem psicofísica”, que seria ocasionado por um choque de sistemas simbólicos ou paradigmas de percepção corporal, temporal, espacial, de lógica de movimento e ação. Nesse sentido, alguns fatores foram determinantes na definição da natureza desta investigação.

Primeiramente, o fato de se realizar em terras distantes do contexto no qual fui formado. Este fator provocou uma ruptura de paradigma que me obrigou a olhar de maneira crítica e distanciada os processos vivenciados, além de abrir espaço para que novas perspectivas fossem absorvidas. O olhar estrangeiro, neste caso, possibilitou a transfiguração deste sujeito em pesquisa e trouxe uma visão ampliada e transformada

do processo vivido. Para dialogar com o “outro”, encontrado no novo território, foi necessário olhar para si mesmo, conhecer-se como sujeito singular em suas especificidades poéticas. Em segundo lugar, apostar na hipótese de que o corpo em movimento no espaço revelaria o caminho do percurso criativo proposto, gerou um território com parâmetros bastante abertos de pesquisa e, conseqüentemente, possibilitou maior liberdade na condução deste processo.

Antes de avançar em problematizações teóricas, passo para o relato da primeira fase da pesquisa prática que consiste no treinamento psicofísico para, em seguida, tratar da questão do corpo a partir do diálogo com um processo empírico. É importante pontuar que o treinamento me levou a redescobrir experiências vividas, princípios e procedimentos registrados em meu corpo em um percurso que se desvelou no decorrer dele próprio quando me colocava em movimento na sala de ensaio. Este Movimento, portanto, vem em resposta à primeira questão levantada pela pesquisa em processo, ou seja, qual minha experiência pessoal e a especificidade do meu pensar/fazer teatral? É óbvio que não estava completamente cego neste início, trazia comigo a compreensão de que meu processo tinha como via principal o corpo em sua totalidade psicofísica e que o movimento compreendia minha principal base de pesquisa. Tudo isso ancorado na organicidade como diretriz e ética de trabalho.

Iniciar a experimentação prática e a pesquisa de maneira geral, portanto, levou-me a identificar tendências e dificuldades, procedimentos, princípios e direcionou o curso da investigação. Avançar, no sentido de realizar o experimento atual, me fazia confrontar com experiências passadas como se as respostas estivessem apenas encobertas. Rumando em direção ao desconhecido, me confrontava com o conhecido que carecia ser reconhecido. É, portanto, este movimento de reconhecimento que empreendo a seguir.

O Treinamento – Exercícios/Pretextos para o trabalho sobre si mesmo

A noção de treinamento está ligada a pesquisas que têm o trabalho do ator como fundamento primordial do teatro e cuja fonte está

no trabalho desenvolvido pelos mestres fundadores do teatro moderno no início do século XX. A tradição, indubitavelmente iniciada por K. Stanislávski – o “mestre dos mestres” na acepção de Marinis (2004, p. 14), está relacionada à noção de “diretor pedagogo”, cunhada por Meyerhold e a cuja linha Jerzy Grotowski, assim como Eugênio Barba e Peter Brook também fazem parte.⁷ Se uma das qualidades de Stanislávski foi desenvolver uma busca constante sobre os fundamentos da arte do ator, outra contribuição sua foi a criação dos exercícios. Ao definir como uma das etapas do seu sistema o trabalho do ator sobre si mesmo,⁸ criou um espaço pedagógico e um caminho autônomo ao espetáculo para o ator aprender a aprender, ou seja, buscar em si mesmo, através de um processo de autopesquisa, as vias de acesso à criação e o correto estado criador. O mestre russo sugere, portanto, uma formação continuada ao ator que precisa estar sempre redefinindo suas buscas e redescobrendo seu fazer. Aliás, este ensinamento será levado a cabo pelo próprio Stanislávski, conforme fica evidente na maneira pela qual conduziu sua “vida na arte”, ou seja, como um processo contínuo de descobertas, avaliações, autorreformas, negações, transformações e de inquieta atividade investigativa sobre os meandros e princípios da arte do ator.

Jerzy Grotowski, em conferência proferida na Brooklyn Academy de Nova Iorque no ano de 1980, intitulada *Resposta a Stanislávski*, procura dar sua resposta e alega ser esta atitude de constante busca que o faz ter um profundo respeito por Stanislávski (2008, p. 33, tradução nossa), chegando a dizer que ele foi seu único mestre:

Sinto por Stanislávski um grande, profundo e multiforme respeito. Este respeito está fundado em duas coisas. A primeira foi sua ‘autorreforma’ permanente, seu contínuo submeter à discussão nas primeiras etapas do seu trabalho. Isto não foi uma tendência para parecer moderno. Em efeito tratou de prolongar coerentemente aquela busca mesma da verdade. [...] Se sua busca se deteve no Método de Ações Físicas, isso não ocorreu porque tivesse

7 Esta perspectiva historiográfica é apresentada com mais detalhes por MARINIS (2004, p. 14)

8 K. Stanislavski divide seu sistema em duas partes profundamente inter-relacionadas: “1) o trabalho exterior e interior do artista sobre sua própria pessoa, e 2) o trabalho exterior e interior sobre o personagem. O trabalho interior sobre sua própria pessoa reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar em si mesmo o estado criador, durante o qual a inspiração acode com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do personagem e para a exata transmissão de sua vida interior.” (STANISLÁVSKI, 1985, p. 442)

encontrado a verdade máxima da profissão, mas porque a morte interrompeu sua busca posterior.⁹

Esta atitude que motivava o respeito de Grotowski por Stanislávski também inspirou o encenador polonês no Teatro Laboratório em diversos aspectos. Um deles é, justamente, está atitude em relação ao trabalho do ator. Outro, diz respeito ao sistema de ações físicas que participou do percurso de Grotowski até suas últimas pesquisas na arte como veículo. Além disso, a noção de treinamento, instituída por Stanislávski ao se revoltar com a falta de preparo e disciplina dos atores de seu tempo, marcou profundamente a trajetória do encenador polonês. No Teatro Laboratório, esta noção era compreendida sob duas perspectivas opostas: primeiro a da “técnica positiva”, que busca exercícios ou um método de formação “[...] capaz de dar, objetivamente ao ator, uma técnica criativa [...]” (GROTOWSKI, 1993, p. 107), ou seja, procedimentos que buscavam conferir habilidades aos atuantes. Esta abordagem é abandonada e substituída por outra denominada “técnica negativa” ou “via negativa”, noção que define o modo de trabalho desenvolvido no Teatro Laboratório de Grotowski (1993, p. 107), “Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios”. Na “via negativa”, ao contrário da positiva, nada é ensinado e ao ator cabe descobrir as resistências e obstáculos que dificultam seu desenvolvimento criativo. Os exercícios não estavam mais focados em mostrar o “como”, todavia, “[...] tornaram-se um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento”.

Esta ideia de exercícios como pretextos se torna um mote fundamental para se pensar a noção de treinamento neste trabalho. Os exercícios são tornados pontos de partida e vias para as buscas pessoais do ator e, assim, podem ser considerados princípios operativos potenciais nos processos de criação pautados no trabalho do ator sobre si mesmo. O espaço de treinamento, portanto, se torna lugar de pesquisa e criação em estruturas que conduzem à ação, sempre em relação ao processo pessoal de cada atuante. Demanda disciplina, aceitação e humildade

9 I have a gear, deep, manifold respect for Stanislavsky. This respect is based on two things, first his permanent self-reform, his constant questioning of the previous periods in his work. It was not a tendency to remain modern. It was the consistente prolongation of what was essencilly the same secr. for truth. (...) If his secr. stopped at the method of physical actions, it wasn't because he had found in it the highest truth of the profession, but because death interrupted his further exploration.

para superação de limites e, acima de tudo, é uma opção que parte de uma necessidade e vontade individual. Todavia, para Grotowski, a questão aparece de maneira mais complexa e envolve uma forma de compreender corpo, processo criativo e, também, o objetivo artístico proposto que, no seu caso estava radicado no “ato total” do ator.

Para Stanislávski, o treinamento enquanto trabalho sobre si mesmo, ou seja, uma preparação permanente do ator, em um espaço anterior a ação cênica, se dá no sentido de aprimorar as demandas técnicas corporais e vocais do ator. Ademais, associa-se ao exercício da psicotécnica que envolve a ação física em seus elementos operativos (plasticidade, ritmo, atenção, precisão etc.) O mestre russo propunha aos seus atores trabalhar com objetos imaginários e realização de ações simples. Também, buscava encontrar o centro de tensão e contração para fins de resolver tensões excessivas e, ao mesmo tempo, evitar o relaxamento exagerado.

Grotowski, ao tratar da questão do treinamento em Stanislávski em uma fala proferida aos estagiários do Teatro Laboratório em 1969, aponta esses processos e chama a atenção para os perigos do treinamento quando entendido de maneira equivocada. Primeiramente, ressalta que a intenção de Stanislávski (2007, p. 166), ao trabalhar com objetos imaginários, não era buscar a sensação do objeto, mas, desenvolver a precisão dos pequenos detalhes das ações cotidianas. “Stanislavski estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão e, por meio da precisão, um terreno fértil.” A atitude de Grotowski, nesse caso, em relação às escolas que insistem em uma abordagem distinta é de quase revolta. “Procuram a ‘sensação’ do tocar um objeto e toda a essência do duro trabalho de Stanislávski, um trabalho que realmente obrigava o ator a dominar as pequenas ações, é perdida, caída no plasma psíquico, nas sensações ou ‘emoções do objeto’”.

Para Grotowski, as pesquisas de Stanislavski (2007, p. 166), “foram sempre muito precisas e orientadas em direção ao lugar no qual se inicia o problema. Está, aqui, o ponto nevrálgico que direciona as práticas de treinamento a lugares nada ortodoxos e estéreis do ponto de vista do trabalho do ator. É o caso do que se refere à tensão e ao relaxamento, outro perigo das abordagens superficiais do treinamento. Ao invés de buscar o centro onde a tensão se origina e encontrar a tensão real necessária para determinada postura, gesto, movimento ou ação,

para, só então eliminar as tensões desnecessárias, trabalha-se na perspectiva do relaxamento. Para Grotowski, esta estratégia bloqueia a expressão e gera uma atuação histérica ou astênica. Ademais, o encenador traz um exemplo que ajuda a compreender modos de trabalhar sobre os exercícios que me parece coerente em inúmeras estratégias existentes. “Existem exercícios frequentemente denominados ‘plásticos’ ou ‘exercícios do gesto’. Aqui os atores não repetem sempre os mesmos detalhes (se ao menos repetissem os detalhes talvez desenvolvessem uma certa disciplina) mas repetem uma estética do gesto.”

Dessa forma, mais importante que executar plenamente o exercício em sua constituição estética, é trabalhar sobre os pontos nos quais determinada prática aparece como obstáculo, como algo que desafia. De outro modo, sair do terreno da superficialidade do movimento e buscar os lugares de conexão com a totalidade do organismo psicofísico. “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.” (2007, p. 172) Isto permite inferir que mais importante que a execução do exercício, é a atitude com a qual eu o realizo, qual meu grau de entrega e de que maneira ele me desafia. Além disso, como estes ciclos de pequenas estruturas passam a pulsar em contato com o fluxo de vida, com as singularidades do atuante e passam, efetivamente, a afetá-lo como humano?

Há, pois, alguns paradoxos no modo de abordar o treinamento, mesmo em Grotowski, que vão desde a noção de “pessoal” na atividade criativa até o treinamento como preparação ou o “ato” em si. Grotowski questiona a filosofia de treinamento que ensina várias disciplinas ao ator. Para ele, tal estratégia é pouco criativa no sentido de que ao ser solicitado a dançar, por exemplo, o ator executará elementos de dança aprendidos ao invés de desafiar-se e criar sua própria dança ou a dança do personagem. Para Grotowski (2007, p. 169), nesses casos, o ator “[...] usa sempre coisas que não são o resultado do processo criativo, que não são pessoais, que provém de um outro âmbito.” Vale ressaltar que Grotowski está falando de um contexto teatral específico e que para um ator que pretende se dedicar unicamente ao teatro de produção comercial é imprescindível que ele aprenda a cantar muito bem e a dançar diferentes estilos musicais.

É curioso notar, pois, que das práticas citadas, como a pantomima, a dança clássica, a ginástica etc., nenhuma desenvolve a expressão vital, o fluxo no movimento. Todas geram, sim, corpos com movimentos belos e precisos, acrobáticos, fortes, mas, que resultam pesados e duros em processos criativos que deslocam o foco para outros elementos que não os treinados em cada técnica. Antecipo, com isto, minha crítica ao treinamento com as artes marciais que será descrito a seguir e, em alguns aspectos do trabalho com a capoeira, principalmente pelo diálogo com elementos da antropologia teatral. Nesses casos, houve uma negligência de um princípio fundamental trazido por Grotowski: o estudo minucioso e preciso dos detalhes que leva as noções de corpo-vida e corpo-memória.

O segundo aspecto paradoxal, diz respeito à relação do treinamento com a criação. No texto “Os exercícios”, de 1970, Grotowski defende que se deva treinar mesmo nos momentos que não se está fazendo nenhum espetáculo. Para ele, “os exercícios consolidam além do mais valores que, ao mesmo tempo, consolidam a nossa fé e a nossa confiança.” (GROTOWSKI, 2007, p. 179) Ou seja, produzem um tipo de atitude em quem pratica. De outro modo, o encenador é contrário aos exercícios como modo de autoaperfeiçoamento. Nesse caso, para ele, esta forma de abordagem retarda o ato criativo, cria um lugar no qual o ator se esconde, foge. Qual seria, então, o sentido do treinamento para Grotowski?

Creio que no texto de 1970, transcrito do encontro realizado no Festival da América Latina na Colômbia, Grotowski (2007, p. 200, 179) apresenta uma abordagem que, ao menos no meu processo, foi bastante esclarecedora. Em primeiro lugar, ele é taxativo ao afirmar que “[...] é um erro pensar em uma preparação ou introdução à criação, ao ato, e que ela consista em um treinamento.” Em seguida, aponta um detalhe bastante relevante para se pensar neste assunto. Grotowski diz que nenhum treinamento pode se transformar no ato e difere treinamento como improvisação de treinamento “como uma espécie de ginástica criativa”. Nesse sentido, é coerente pensar no treinamento e sua relação com a construção cênica e sua instituição como ação propriamente dita, realizada “aqui e agora”, como defende quando se refere ao treinamento como aperfeiçoamento. “Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização é *hic et nunc* (aqui e agora). Se existe

a realização, ela nos conduz ao testemunho. Porque foi real, plena, sem defesas, sem hesitação [...]”

Dessa forma, o encenador explica –, e aqui retorna a noção de pessoal – que os exercícios tinham utilidade quando cada ator podia treinar em função dos elementos de cada exercício que lhe eram necessários. O que se obtinha deles, portanto, era diferente em cada caso. De qualquer maneira, o treinamento aparece mais como estimulador de uma determinada atitude e no desenvolvimento da capacidade de pesquisar e manter a precisão nos elementos a fim de encontrar a corrente de impulsos, realizar o “ato”. “Não é necessário saber como fazer, mas, como não hesitar frente ao desafio, quando é necessário fazer aquilo que é desconhecido e fazê-lo, deixando o ‘modo’ (tanto quanto possível) para a nossa natureza.” (GROTOWSKI, 2007, p. 201) Finalmente, Grotowski confessa que tudo isso foi descoberto em outra pesquisa, que se deu à margem e que comumente se chama de criativa. Ou seja, os exercícios não poderiam ser vistos como introdução à ação no sentido de um lugar dissociado, porém, como Ato propriamente dito, embora não como construção cênica.

Nesse contexto, o encenador pontua que no espaço do treinamento é indiferente se o que acontece irá servir ou não ao espetáculo. Importa que naquele momento algo aconteceu, um ato em vida foi compartilhado. Talvez, hajam pontos de contato que possam ser montados na estrutura do espetáculo, contudo, isto não é o essencial, pois, para Grotowski (2007, p. 180):

A estrutura pode ser construída, o processo nunca. O ato não pode nunca ser fechado, acabado. A estrutura: sim. A organização do trabalho: sim. Se não temos esta capacidade da coerência, não podemos criar. Mas essa é só a condição, não o essencial. O essencial é a presença da realização, para este dia, e não a eterna preparação para outro dia.

Sendo assim, haveria duas instâncias do treinamento: uma focada no trabalho do ator sobre si mesmo e que instala um espaço de exploração dos elementos da vida orgânica, da experiência do corpo-vida, da pesquisa sobre os pequenos detalhes da ação e sua abordagem sistemática, da busca por registros de presença e possibilidades de articulação de energia, além de diferentes padrões de movimento e ação. Outra instância seria a que demanda a montagem da estrutura do espetáculo.

Por um lado, o treinamento como processo e criação, por outro, o treinamento como construção cênica. Ambas complementares, todavia, não sinônimas. Voltarei a discutir estrutura, montagem e treinamento como construção cênica no Terceiro Movimento. Foco-me agora no treinamento como processo.

No que diz respeito a este último modo de abordagem do treino é possível verificar, ainda, a diferença entre o trabalho individual e o coletivo que estabelece a questão do contato como elemento necessário para impedir uma imersão narcísica no processo. Ao mesmo tempo, Grotowski ressalta a importância do trabalho individual, que se faz necessário como caminho para o contato com o outro.

Até mesmo durante as improvisações de grupo cada um deveria atravessar o próprio terreno, o terreno da própria vida, do próprio encontro com o outro, você com o *partner*, e não reduzir-se à função de algum fantasma coletivo, de uma criatura mais ou menos imaginária. Não é possível entrar em contato com alguém, se não se existe sozinho. (GROTOWSKI, 2007, p. 204)

Dessa forma, é perceptível a diversidade dos modos de entender esta questão no trabalho do ator e, como o próprio Grotowski analisa no início do texto “Os exercícios”, esta noção difere em cada tipo de relação criativa e de arte performativa. Parece-me coerente pensar, pois, no treinamento como uma opção pessoal radicada no fato de que treina quem vê nele um sentido para sua práxis. Contudo, é imprescindível atentar para os princípios do que está sendo trabalhado e agir com honestidade em função de elementos concretos ao ofício. No caso deste trabalho, procurei considerar, inicialmente, o treinamento como lugar de criação e realização do “Ato” em si. Todavia, como ficará evidente nas reflexões que seguem, ignorei a instância do treinamento como construção cênica, ou seja, de estruturação e montagem, um dos fatores que desencadearam as inúmeras dificuldades que inviabilizaram a concretização do espetáculo solo.

Passo, portanto, para o relato da primeira fase dos ensaios que compreendem a parte prática desta pesquisa. O treinamento, neste caso, se deu no sentido de identificar exercícios e maneiras de abordá-los a partir do reconhecimento dos registros e resíduos deixados por um processo de formação que tocou diferentes estratégias metodológicas. Apesar de ter tido como fundamento comum o trabalho do ator

sobre si mesmo a partir do treino sistemático, cada processo desvelado apresentou uma abordagem singular no trato com o treino, pois imprimiu qualidades e instrumentalizou a caixa de ferramentas do atuante de modos distintos e que influenciarão as escolhas poéticas deste.

Sendo assim, inicialmente defini um período de trabalho destinado ao meu condicionamento psicofísico e à experimentação de procedimentos e do corpo como forma de ativar memórias e gerar um território fértil para desenvolver o objetivo proposto. Uma vez que a hipótese inicial de trabalho era a do corpo em movimento no espaço como ponto de partida, estabeleci a corrida como procedimento inicial a partir do qual me encaminharia para outros exercícios. Assim, iniciava o ensaio correndo circularmente pelas arestas da sala e deixava que isto conduzisse a próxima atividade.

Logo nos primeiros ensaios, a corrida acabou me levando para um jogo com exercícios derivados da capoeira.¹⁰ É interessante considerar que meu interesse não estava em desenvolver um treinamento com a capoeira, contudo, aqueles elementos estavam pulsando em meu corpo e, além disso, traziam consigo uma potência que deveria continuar sendo explorada. Não é de se espantar que a capoeira tenha sido o primeiro impulso neste processo, tendo em vista que o mesmo estava sendo realizado na cidade berço deste sistema cultural, Salvador, Bahia.

Capoeira

A capoeira como pretexto no trabalho do ator aparece em minha experiência artística em 2008 ainda no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Conduzidos pela diretora e pesquisadora Gabriela Amado, eu, outras três atrizes (Pricila Genara Padilha, Alessandra Dörr e Valéria Minussi) e um ator (Eduardo Colombo), empreendemos um processo de treinamento e criação a partir da capoeira. Nosso encontro, que acabou convertendo-se num

¹⁰ De acordo com Tavares Lima (2008 p. 27-28), capoeira “[...] é uma prática corporal, jogo/luta de ataque e defesa que utiliza pernas, pés, cabeças e, ocasionalmente, braços e mãos como instrumentos. O *jogador* trabalha, sobretudo no sentido de desequilibrar, levando ao chão e atingindo o adversário, através de golpes em locais desprotegidos de seu corpo. A esquiva é a forma de escapar ao golpe do adversário, e são utilizados movimentos complementares, de modo que a ação de um jogador provoca uma reação no outro, sendo que todo movimento contém uma defesa e um ataque. Está é uma prática corporal que prima pela inter-relação de um conjunto de elementos (música, jogo, luta e dança) simultaneamente.”

projeto de pesquisa¹¹ que confluuiu para a montagem do espetáculo *A Bicicleta do Condenado* com texto do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, se deu como resultado de uma busca comum por um espaço para o desenvolvimento de um treinamento sistemático e contínuo de descoberta e erradicação de dificuldades e bloqueios. Inspirados pelo percurso de Jerzy Grotowski e suas experiências no Teatro Laboratório, nos reuníamos para nos “desnudar”, remover nossas “couraças” e realizar um ato de conhecimento. Para isso, necessitávamos de um pretexto, em outras palavras, precisávamos definir o que fazer e, por sugestão da Gabriela, tomamos contato com um grupo de capoeiristas liderado por “Mestre Boi”, chamado grupo Barravento Capoeira de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

Como nosso interesse não estava em sermos “capoeiristas”, participamos de alguns poucos encontros, ao passo que a diretora passou a integrar assiduamente aos treinos. Desse modo, nosso contato com os movimentos se deu via Gabriela nos encontros da pesquisa, ou seja, por uma via já singularizada. O percurso foi dividido em três fases: o aprendizado dos elementos da capoeira (golpes, saltos, defesas, deslocamentos, cantos etc.); a criação de exercícios a partir do diálogo com mestres do teatro como K. Stanislávski, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba através de sua obra teórica, vídeos e experiências como as do grupo LUME,¹² o treinamento propriamente dito e, finalmente, o processo de criação de um espetáculo totalizando pouco mais de um ano de trabalho.

Quero destacar, pois, dois aspectos que caracterizaram minha atitude dentro do projeto. Em primeiro lugar, o fato de que desde o início eu detestava a ideia de praticar a capoeira, o som do berimbau me provocava calafrios e isto se estendeu por praticamente todo o processo. Minha relação com aquele sistema cultural era de profunda aversão. Certa vez, a Gabriela me indagou sobre o porquê da minha insistência

11 O projeto de pesquisa “Capoeira e Antropologia Teatral: Um diálogo possível!” se trata um projeto de extensão vinculado ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria e ocorreu de 1/4/2008 a 30/11/2008. O referido projeto está registrado na Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão sob o número 022345.

12 Núcleo artístico e pedagógico vinculado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Foi idealizado por Luís Otávio Burnier e fundado por ele junto do ator Carlos Simioni e da musicista Denise Garcia. Trabalha na elaboração de novas possibilidades expressivas corpóreas e vocais de atuação, redimensionando o teatro enquanto ofício e poética. O projeto em questão, que aborda a capoeira, foi orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Okamoto cuja formação está vinculada ao LUME. Ver: LUME TEATRO e EDUARDO OKAMOTO.

em participar se não gostava. Respondi que se eu tinha tamanha resistência em relação àquilo é porque havia algo que, de algum modo, me provocava ou que ao menos estava mexendo em uma camada que eu resistia em acessar. Outro aspecto que chama a atenção é o fato de que minha resistência com a capoeira não estava ligada aos golpes e ao aprendizado destes, mas, a roda. Praticar aquelas figuras (rabo de arraia, cocorinha, martelo etc.) era bastante prazeroso mesmo seguindo o ritmo da ginga, contudo, a roda gerava em mim uma grande repulsa.

Essa atitude de negação da roda, quase medo, merece um instante de atenção, uma vez que aponta para um lugar importante no meu processo pessoal. Meu receio da roda deixa transparecer, como ficava evidente nas reflexões da época realizadas pelo grupo e pela diretora, uma resistência ao enfrentamento da minha dificuldade em jogar com elementos aprendidos e estar efetivamente em contato com o parceiro de jogo e com atenção ao entorno da roda. Em outras palavras, minha dificuldade em admitir que eu não era bom naquele tipo de prática, que solicitava um ajustamento constante dos elementos e das situações criadas na interação com os outros capoeiristas. A roda exigia um “desnudamento”, para usar despreziosamente um termo grotowskiano, ao qual eu não estava preparado naquele momento, mas, que eu estava disposto a trabalhar.

Para minha felicidade, como o foco era articular um treinamento teatral, logo a roda passou a não fazer parte do trabalho. Talvez, naquele momento, a roda devesse ter sido meu foco de ação, tendo em vista que minha dificuldade estava ali localizada, no jogo propriamente dito, no desafio do encontro, do diálogo com os outros jogadores e no paradoxo entre seriedade e leveza presente naquele tipo de improvisação a partir de uma possível gramática corporal. Contudo, para meu espanto, as dificuldades por mim verificadas na roda, estiveram ausentes no processo fora da roda. Talvez, o que me acuava naquela situação era justamente o excesso de exposição a que se submete o jogador que está no centro. Além disso, a circunstância de luta, de confronto, estabelecia uma tensão que, associada à necessidade de seguir um ritmo externamente ditado, bloqueava o fluxo de imagens e removia a precisão obrigando o corpo a se moldar em determinada lógica de composição e ação. Os elementos, na roda, deixavam de se comportar como trampolins para o processo criativo. Acabavam encerrando-se na própria roda como

manifestação popular de determinada cultura. É possível, nesse caso, que minha atitude fosse de resistência em olhar para aquele espaço sem preconceito.

Assim, diversas possibilidades de utilização e transformação das figuras da capoeira passaram a ser exploradas em contextos outros que não o da roda com suas leis e seu cerimonial. Desse modo, gingávamos pelo espaço em um jogo por vezes solitário e, em outras ocasiões, estabelecendo relações, brincando com variações de nível, direção, foco, velocidade e qualidades de energia. A construção de sequências de movimentos e sua execução com variantes diversas era outro procedimento presente. Uma vez testadas inúmeras maneiras de apropriação daqueles códigos e tendo sido criados diversos exercícios com objetivos específicos, como trabalhar foco, movimentos diretos no espaço, relação, resistência e assim por diante, os exercícios foram nomeados de acordo com as imagens que sugeriam, por exemplo: “gafanhoto de bimba” ou “gilete”.

Na última fase, os exercícios criados e agora nomeados, tornaram-se princípios-potência para chegar a uma qualidade de atenção psicofísica identificada pelas seguintes características: ampla mobilização e consciência de todas as partes do corpo, principalmente a coluna vertebral; energias dinamizadas; conexão intensa com o espaço e com os *partners*; resposta rápida, precisa e potencialmente expressiva aos estímulos externos recebidos como sons, instruções, objetos e mesmo ações dos parceiros de jogo e variação de qualidades de energia ou qualidades expressivas, para usar uma definição de Laban (1978). Neste trabalho, vivenciei como ator os instantes mais plenos e intensos que já havia sentido. Era como se o corpo, como estrutura compactada, se fragmentasse e uma consciência diferenciada passasse a operar conduzindo ações, gestos, movimentos e projeções vocais.

Deste breve relato, pois, começo a pontuar o aparecimento de uma noção que adiante buscarei definir com maior precisão. Desde o aprendizado dos elementos da capoeira até a sua utilização no treinamento cênico e a utilização deste como dispositivo de ignição no processo de criação nota-se o movimento com determinada qualidade de atenção como noção mais recorrente. Da capoeira extraímos movimentos que eram transformados e geravam novos movimentos, posturas, registros

de presença e vigor embora, nesta última instância, agregados de uma qualidade de atenção diferente e em fluxo.

De volta ao experimento atual, os elementos da capoeira agora redescobertos me levaram a continuar o percurso investindo nos exercícios acrobáticos como consequência direta dos princípios que começaram a ser trabalhados. Sempre tendo como ponto de partida e base de apoio a corrida, segui investigando cada estrutura e buscando perceber os pontos de apoio, contato com o chão, relação com o espaço, direcionamento de atenção e impulsos gerados. Vale reiterar, pois, o caráter amplamente aberto da investigação proposta e esclarecer que o interesse neste primeiro momento era descobrir resíduos poéticos depositados em meu corpo para, na sequência, articulá-los com enfoque na criação. Assim, a próxima prática à qual recorri, foram as sequências de movimentos, quiques e chutes do *Kalaripayattu*,¹³ o qual fez parte de um período no qual estive em contato com estratégias de treinamento com artes marciais.

Artes marciais

As práticas marciais estiveram presentes ao longo de toda a minha formação, sendo que o contato mais expressivo se deu através de um projeto de pesquisa coordenado pelo professor do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, Cesário Augusto Pimentel de Alencar, no ano de 2005.¹⁴ O projeto se propunha a investigar o uso das artes marciais no treinamento do atuante visando à aquisição do “vigor” psicofísico necessário à ação. Por psicofísico, parafraseando Alencar, entende-se um domínio orgânico no qual o corpo e a mente são o(a) próprio(a) indivíduo atuante se opondo à afirmação cartesiana de uma mente que controla um corpo ou vice-versa. Nesse sentido, é necessário pontuar

13 Será abordado no próximo tópico.

14 Projeto Artes Marciais Aplicadas como Trabalho Pré-Expressivo do Atuante. Projeto de pesquisa desenvolvido no Departamento de Artes Cênicas da UFSM de 2/1/2005 a 31/12/2005. Registrado na Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão sob o número 017900.

que os ensinamentos do mestre e pesquisador Phillip B. Zarrilli¹⁵ e a abordagem conduzida por Alencar estavam ancoradas no que a antropologia teatral define como “nível pré-expressivo”,¹⁶ não influenciando, a priori, questões estéticas. Ou seja, quando da montagem da peça *Ao Vencedor, as Batatas*, como resultante cênica da investigação, havia informações da ordem dos princípios psicofísicos operantes nas práticas treinadas, os quais interferiam na presença, atitude e atenção do atuante, não havendo, portanto, a busca por uma possível “poética do treinamento”. Tínhamos por premissa que o treinamento voltado para aperfeiçoar as demandas técnicas de atuação estava relacionado com a tomada de consciência e domínio de qualidades como a respiração diafragmática, o foco, a atenção e o impulso necessários ao atuante para que este possa operar livremente em suas ações.

Desse modo, o treinamento se deu na prática e repetição de posturas dinâmicas da ioga, do *Tai chi chuan* e do *Kalaripayattu*, executadas de maneira detalhada com vistas a explorar as qualidades listadas acima e que estavam ligadas a obtenção do “vigor” para a cena. Respirar ancorado em posturas dinâmicas revelou outra consciência e atitude corpórea que exigia um estado perceptivo diferente do habitual. Chamava-me a atenção o efeito psicofísico da aquisição de um novo vocabulário corporal, fenômeno recorrente em estratégias de treinamento e que dois anos mais tarde tornou-se muito evidente quando posturas marciais asiáticas estavam bem assimiladas e o treinamento com a capoeira foi iniciado.

O movimento corporal se articula em função de determinada lógica tornada automática e fluida pela repetição. Quando é confrontado com uma lógica distinta, reage com um efeito de desordem que ocasiona

15 Phillip B. Zarrilli foi orientador do doutorado do Prof. Cesário Augusto Pimentel de Alencar no Departamento de Estudos Performáticos da Universidade de Exeter, Inglaterra, onde é professor de graduação e pós-graduação. Desenvolve um trabalho de treinamento de atores fundamentado no processo psicofísico, por meio e através das artes marciais e meditativas asiáticas. Também atua como diretor de teatro. Considerado o primeiro pesquisador ocidental a pesquisar seriamente o *kalaripayattu* – começou seu aprendizado em 1976. Então supervisionado e aluno de Gurukkal Govindankutty, no C.V.N Kalari, em Thiruvananthapuram, viveu em Kerala entre 1976 e 1993. É autor do primeiro estudo autorizado sobre o *kalaripayattu*, o livro intitulado *When the body becomes all eyes* [Quando o corpo se torna todo olhos]: paradigms and practices of power in *kalaripayattu* [paradigmas e práticas de poder em *kalaripayattu*] publicado pela Oxford University Press (1998/2000). Livre-tradução, para fins didáticos, feita por Cesário Augusto. Ver: PHILLIP ZARRILLI, s/d.

16 Ver BARBA, Eugênio (1994).

uma suspensão dos processos perceptivos habituais e abre espaço para uma nova consciência e uma nova lógica perceptiva. Coloco em destaque, aqui, a noção de desordem psicofísica como importante princípio a ser observado no percurso que segue.

A desordem, pois, era induzida pelo esforço exigido na execução dos movimentos e pelo estabelecimento de uma diferenciação entre os focos visuais (onde a vista aponta) e de atenção (atributo de observação sensitiva). Esta qualidade foi principalmente observada na prática das posturas do *hatha* ioga e *tai chi chuan*, sendo que este último possibilitou exercitar uma apreensão levemente diferenciada do foco e da atenção no sentido de que a ioga permitia um trânsito da atenção para dentro (o diafragma, por exemplo) ou fora (um ponto na parede) do organismo psicofísico, para a ponta dos dedos ou para o espaço, sendo que no *tai chi*, a atenção permanecia direcionada para o movimento do diafragma, enquanto o foco visual variava entre pontos precisos no espaço. Detalhe para o paradoxo dos movimentos deste último em que são explorados deslocamentos, intermediados por pausas, dinâmicas lentas e outras amplas e rápidas ao passo que a atenção permanece constante e em um mesmo fluxo.

O treino com ioga e *tai chi* repercutiu muito na sensibilização do centro, esta musculatura localizada a mais ou menos quatro dedos abaixo do umbigo, e sua conexão absoluta com os diversos movimentos executados. Era muito perceptível o trabalho que ali ocorria e sua influência nos deslocamentos de todas as partes do corpo. Aliás, dois centros de força (um localizado na região dos quadris e outro na região do osso do esterno) se evidenciam nas práticas marciais e são marcantes no *kalaripayattu* e, também, no treino com elementos da capoeira. Estar com estas regiões mobilizadas e ter a consciência de que todo movimento tem sua origem, finalização ou ao menos passa por estas regiões, estabelece uma conexão funcional entre as partes do corpo, atenção e o espaço, possibilitando a abertura dos canais necessários ao livre trânsito de impulsos e energia.

Caracterizado por deslocamentos ligeiros acompanhados de saltos, rodopios e chutes, o *kalaripayattu* contribuiu significativamente na percepção do impulso a partir da observação do seu resultado final. Ou seja, o caminho revela a origem e, utilizando um exemplo recorrente na prática, a tensão ou relaxamento das pontas dos dedos, revelam um

sintoma: a ação periférica não motivada por impulsos. Isto fica evidente uma vez que a qualidade que resulta da atitude corpórea sustentada por impulsos compreende um “vigor” sem tensão e ao mesmo tempo não relaxado. A imagem que trago para ilustrar esta característica é a de um barbante metálico verticalizado pela força magnética de um ímã colocado a certa distância acima. No caso da ponta dos dedos, por exemplo, percebo como se uma força magnética ou uma corrente de ondas os tornassem ativos.

Praticar o *kalaripayattu* em sua estrutura original, ou seja, sem uma sistematização que o adaptasse aos interesses inerentes à arte do ator (oposto ao objetivo que moveu o treinamento com a capoeira descrito anteriormente) foi gradativamente tornando-se desinteressante na medida em que não agregava estímulos criativos. Àquelas sequências, que poderia chamar de meditações em movimento, eram de grande valia para o desenvolvimento da atenção, de um vigor psicofísico além de contribuir com a flexibilidade, destreza, agilidade e força. Contudo, faltava o elemento imaginação e a liberdade de apropriação e transformação que fazem parte da natureza criativa do ator. Vale salientar que não havia a preocupação com sua derivação cultural, religiosa e conteúdo simbólico. Interessava o efeito gerado pela prática daquelas séries de exercícios. Mas, havia um respeito para com aquelas estruturas e o cuidado de evitar excessivas alterações nos pequenos detalhes de cada movimento para não descaracterizá-los.

Essa tendência contemporânea que autoriza e provoca um trânsito intenso entre práticas oriundas de sistemas culturais distintos, principalmente orientais, e que marca certamente o teatro no século XX, por certo mereceria um debate mais amplo. Todavia, não problematizarei exaustivamente a questão, uma vez que esta prática está presente no percurso de praticamente todos os grandes nomes do teatro ocidental europeu. Buscar em fontes externas à própria cultura, ou, apropriar-se de sistemas marciais, danças, ritos religiosos da própria cultura como ferramenta de treinamento deslocando a prática do lugar de origem configura-se como praxe comum desde o estabelecimento da arte do ator ocidental ao longo do século XX.

Permiti-me, pois, nessa nova empreitada, reinventar um *kalaripayattu* a partir dos fragmentos de memória que meu corpo trazia. Recordar aquelas sequências e transformá-las no treinamento me fez

descobrir que os movimentos involuntários surgidos a partir dos impulsos gerados pela realização das posturas dinâmicas do *kalaripayattu*, estavam carregados de características também presentes em outras séries já praticadas, principalmente, os passes mágicos,¹⁷ que abordo adiante. De certo modo, ambas as práticas atuavam na plasticidade e qualidade de vigor nos movimentos e estavam apoiadas em elementos semelhantes. Decidi, portanto, que eu deveria explorar algumas destas séries considerando que, nas duas práticas, haveria informações que caracterizavam muito o perfil de movimento por mim executado, a lógica de impulsos, formas e centros de força, entre outros aspectos. Tal constatação levanta indícios para considerar uma possível poética do treinamento que é oriunda das opções feitas ao longo do processo.

Passes mágicos, bastão e qualidades de movimento no grupo Vagabundos do Infinito

A partir do segundo semestre do curso de bacharelado em Artes Cênicas da UFSM em 2004, ingressei em um grupo de pesquisa sobre o trabalho do ator que iria desenvolver o projeto “Uma relação da preparação xamânica com a preparação do ator”.¹⁸ O trabalho se estendeu até 2008 e o grupo era conhecido como Vagabundos do Infinito.¹⁹ Naquela ocasião, o professor Paulo Márcio²⁰ apresentou uma proposta que tinha por exigência única a disponibilidade para “viver a aventura”. Não era preciso acreditar e não houve a exigência de se chegasse a um resultado, mas, também não havia espaço para questionar e duvidar, a ordem era apenas fazer, viver a experiência.

17 Abordo estes exercícios no subtítulo seguinte, em que falo das experiências vividas junto ao grupo Vagabundos do Infinito.

18 Esta pesquisa, embora iniciada em 2004, foi oficialmente registrada como projeto de ensino, pesquisa e extensão do Departamento de Artes Cênicas da UFSM no ano 2005 sob o número 017681. Em 2006 e 2007, a pesquisa foi associada às disciplinas regulares do curso de interpretação resultando em oito projetos individuais sendo quatro trabalhos de conclusão de curso que resultaram em quatro solos e dois espetáculos coletivos. Participaram do trabalho até 2008, além de mim: Gabriela Amado, Márcia Chiamulera e Graciane Pires.

19 VAGABUNDOS DO INFINITO, 2005.

20 Paulo Márcio da Silva Pereira e professor do Departamento de Artes Cênicas da UFSM e criou e coordenou a pesquisa desenvolvida pelo Vagabundos do Infinito que integra sua tese de doutoramento em curso no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

No Vagabundos do Infinito, inspirados nos elementos práticos descritos na obra de Carlos Castañeda²¹ e em procedimentos oriundos de sistemas xamânicos e religiosos antropofagiados de sistemas culturais diversos, seguimos uma estratégia que foi sendo estruturada ao longo do caminho. Guiados por Paulo Márcio, experimentávamos exercícios enquanto definíamos os elementos do treinamento que mais tarde viriam a ser sistematizados.

Nos primeiros meses de trabalho, a abordagem foi bastante sutil. O foco esteve em pequenas e graduais intervenções na rotina cotidiana e no aprendizado de alguns exercícios. A título de exemplo cito que passei semanas empenhado em aprender a ficar “vesgo” e manter o olho relaxado nesta posição ou, ficar observando (com olhos vesgos) dois objetos dispostos um ao lado do outro tentando fixar o olhar no terceiro objeto formado. Às vezes, saíamos para caminhar pelo campus da universidade e percorríamos longos trajetos sem saber para onde estávamos indo. O Paulo Márcio nos conduzia e por vezes parávamos para observar uma flor estranha, um inseto curioso ou formigas trabalhando, chegávamos a segui-las para ver em que direção iam. Apesar de estranhas, as caminhadas pareciam sempre bastante estratégicas. Geralmente na proximidade do crepúsculo parávamos em determinado ponto e fazíamos exercícios de meditação e percepção, tais como: ouvir os sons do ambiente, ouvir os silêncios, olhar para as sombras de árvores e arbustos, entre tantos outros. Estes exercícios constituíam prévias do treinamento propriamente dito. Dessa forma, olhar para objetos inexistentes e sombras era uma estratégia para exercitar o direcionamento de atenção e para trabalhar o silêncio interior, tão necessário às práticas que viriam. Em suma, eram atividades que nos ensinavam a estar no aqui e agora e a interromper gradativamente o pensamento analítico, cartesiano e utilitarista.

21 Carlos Castañeda, antropólogo norte-americano que, guiado pelo *nagual* Don Juan é iniciado no universo cognitivo dos xamãs do México antigo. Em 12 títulos, Castañeda narra sua jornada iniciática e apresenta uma série de princípios e procedimentos passíveis de serem experienciados. Ignoramos questões acerca da veracidade ou não dos fatos apresentados nos atendo aos elementos operativos descritos e considerando tudo como um grande mito que poderia ser vivenciado. Vou convencionar que termos oriundos da obra de Castañeda e utilizados no “Vagabundos” receberão definições em notas de rodapé quando julgar imprescindível à compreensão do trabalho. Maiores esclarecimentos podem ser encontrados na obra bibliográfica do referido autor e na internet, ver: TENSEGRITY, 1995.

Nesta fase, experimentamos alguns dos chamados passes mágicos e trabalhamos sobre a criação de partituras de movimento a partir do bastão.²² Os passes mágicos compreendem longas séries de movimentos associados a um ritmo respiratório e a objetivos precisos. Sua característica principal é operar pela contração e relaxamento de músculos e tendões numa atitude integral, psicofísica.²³ De acordo com Castañeda, os movimentos foram aprendidos em sonhos por xamãs do antigo México e depois trazidos para a vida desperta e adaptados para poderem ser praticados com a mesma potência energética evidenciada no sonho. Assim, os passes mágicos dos xamãs, foram adaptados a uma versão moderna que foi denominada tensegridade (*Tensegrity*). Castañeda (1998, p. 31, grifo do autor) considera esta palavra apropriada

[...] porque é uma mistura de dois termos, *tensão* e *integridade*: termos que significam as duas forças propulsoras dos Passes Mágicos. A atividade criada contraindo e relaxando os tendões e músculos do corpo é tensão. Integridade é o ato de considerar o corpo como uma unidade saudável, completa e perfeita.

Além disso, os passes mágicos têm como característica uma postura inicial de trabalho. Esta postura engloba os elementos pontuados anteriormente como pontos de conexão no corpo e, também, uma atitude que lembra alguém se preparando para saltar. Joelhos flexionados com o peso do corpo direcionado para a ponta dos pés, nos metatarsos, tronco levemente inclinado para frente e braços formando ângulo de 90 graus nas laterais enquanto vetores da mão são projetados para frente. Tal atitude corporal assemelha-se à utilizada na capoeira e sua lógica e estruturação física e energética lembra algumas posturas dinâmicas do *kalaripayattu*. Finalmente, os passes mágicos são sempre executados dentro de uma cadência rítmica pulsante no sentido céu-terra ou acima e abaixo. Esta peculiaridade lembra o movimento da respiração, do músculo do diafragma e remete à imagem de um deslocamento atento, cuidadoso, desperto. A imagem para ilustrar tal percepção seria como a de um caçador no meio da selva espreitando uma caça.

22 Em duplas, segurando um bastão de madeira de mais ou menos dois metros, criam movimentos onde são conduzidos e conduzem buscando chegar ao limite do movimento sem desestabilizar a base.

23 Ver: CASTAÑEDA, 1998.

Após cerca de cinco meses ouvindo sons e silêncios, olhando sombras, conversando com árvores, meditando ao pôr do sol, trabalhando os passes mágicos e a partitura do bastão, comecei a achar aquilo tudo um grande absurdo. Por mais que me esforçasse para realizar os exercícios, nunca alcançava nenhum resultado “fantástico”, talvez não fosse este o objetivo, mas, esperava que “algo acontecesse”, como se houvesse um cronograma a ser cumprido. Aquilo me frustrava profundamente, contudo eu seguia tentando.

É, pois, a partir de 2005 que o treinamento começa a tomar uma forma mais consistente e, também nesse ano, após uma seleção natural, conhecemos as pessoas que permaneceriam no grupo. Mais precisamente de 2006 até final de 2007 são definidos os principais procedimentos práticos que compreenderiam seis estratégias metodológicas profundamente interligadas.²⁴ São elas: a *tensegridade* que engloba os passes mágicos; o sonhar ou sonho lúcido; a espreita, cujo nível inicial é representado pelos exercícios do não fazer; a recapitulação; as práticas de meditação e o treinamento com as qualidades do movimento associadas à técnica do bastão. Cada um desses elementos abre um leque imenso de possibilidades de reflexão e relato de experiências. Impossível seria dar conta, neste trabalho, de analisar cada estratégia isoladamente. Irei, portanto, me focar na *tensegridade* ou passes mágicos por compreenderem estruturas precisas de movimentos executadas observando determinada cadência rítmica com uma intenção específica. Também, por seu caráter extremamente concreto e pragmático que dialoga com os objetivos perseguidos nesta pesquisa e não entra em searas demasiadamente pessoais, místicas e abstratas. Ademais, os passes mágicos apareceram como fortes resíduos no percurso atual e suas características marcam de maneira acentuada os padrões de movimento que realizo em trabalho.

Comecei, juntamente com os outros integrantes do “Vagabundos”, a aprender as chamadas séries longas no ano de 2005. Aprendemos e nos apropriamos de quatro séries organizadas por Carlos Castañeda e

24 Dentre as seis estratégias apresentadas, irei desenvolver muito brevemente apenas o que diz respeito aos exercícios da *tensegridade* e o treino com as qualidades de movimento aplicadas à técnica do bastão. Faço isto, pois, desenvolver as seis seria inviável neste trabalho considerando amplitude do que este conteúdo envolve em termos de relato de experiência, análise e problematização bem como desdobramentos conceituais e filosóficos que obrigariam o trabalho a focar-se apenas nesta questão.

divididas em propósitos específicos. São elas: 1) redistribuindo a energia dispersa, série composta de nove passes; 2) série para preparar o intento, esta série é dividida em quatro partes que moem, agitam, reúnem e redistribuem a energia e que, segundo Castañeda, estão relacionadas aos quatro centros de vitalidade no corpo: o centro de ação imediata, localizado no fígado e vesícula biliar; o centro do sentimento, localizado no lado esquerdo na região do pâncreas e baço; o centro da ação sustentada, localizado perto dos rins e o último que é o centro das decisões e está situado no pescoço; 3) o tigre do intento e 4) 12 movimentos básicos para reunir energia.

Na época, o primeiro passo foi aprender as séries que compreendem longas sequências de movimentos contendo vários detalhes como mudrás, respirações, pequenas pausas, intensidades, ritmos e qualidades de energia. As sequências foram aprendidas através de vídeo-aulas disponibilizadas por discípulos de Castañeda e de descrições presentes em seus livros. Oriundas de um sistema cultural calcado em diferentes paradigmas, sua lógica era distinta da que estávamos acostumados e isto dificultava bastante o aprendizado. Era como aprender outro vocabulário corporal, modificar princípios e padrões de movimento e utilizar outras estruturas musculares. Por outro lado, mais do que meros exercícios técnicos, tinham a característica de exigir grande integridade no fazer. Aprendê-las exigia um estado de atenção muito intenso, era preciso estar com o corpo psicofísico conectado e com a atenção e a percepção ampliadas.

Os passes mágicos, além do intento de redistribuir energia, se alicerçam em dois aspectos: no direcionamento de atenção para garantir a integridade necessária à sua prática e na oposição de momentos de tensão e relaxamento ativando inúmeros feixes de músculos, tendões e abrindo espaços entre as articulações – principalmente na região dos ombros e escápulas, esterno, coluna cervical e quadril. Nesse sentido, ao praticar as séries, sentia que essas regiões se dilatavam tornando-se muito sensíveis. Era como se a “consciência” fosse transferida para esses pontos. A cabeça parecia ser liberada de um peso muito grande como se os processos mentais passassem a acontecer atrás da nuca em profunda conexão com o osso do esterno e a região logo abaixo do umbigo tendo a coluna vertebral como via de comunicação entre os pontos

citados. Por isso, talvez, a sensação de leveza, abertura, extroversão e liberdade proporcionada pela prática dos passes.

Havia, ainda, a posição inicial da prática que é chamada de “ligar o corpo” e que compreende a ativação do centro da vontade (quadril) com um rápido movimento como se preparasse para um salto ou como um animal preparando-se para dar o bote. Esta atitude leva o praticante a uma profunda integralidade gerando a sensação de um organismo uno e total. Na referida postura, a base está bem fixada no chão criando uma oposição com a parte superior (topo da cabeça) que é projetada para cima. Isto gera uma leve tensão que provoca um ritmo ondulado e contínuo, uma musicalidade e um “balanço” que participa de toda a ação dos passes mágicos como se estivessem sendo produzidas séries de pequenas ondas que percorrem toda a coluna vertebral. Ao praticar, era comum sentir todas as articulações e o intervalo entre cada vértebra se abrir como se uma brisa fluísse por essas aberturas e circulasse no entorno do corpo em um fluxo contínuo, como se séries de pequenas ondas percorrendo a coluna vertebral fossem geradas.

Além disso, desde o início notava que aqueles exercícios geravam uma atitude extrovertida, com prontidão e presença. Uma atitude decidida com percepção aguçada e capacidade de conexão com o espaço e com o “outro”, intensificadas. Ademais, a prática me possibilitava experienciar instantes de grande silêncio interior e de consciência corporal a partir da hipersensibilização da estrutura muscular, óssea, dos centros energéticos distribuídos pelo corpo e da coluna vertebral. Havia uma fixação da base que está profundamente enraizada e passa a impulsionar os movimentos. O centro do corpo é ativado e a atenção é dilatada gerando um estado perceptivo ampliado. Nesse sentido, a relação tempo/espaço é modificada, fazendo com que a lógica de ação passe a operar em uma dimensão simbólica e não cartesiana.

Nesse sentido, retomo a imagem da “banda de moébios” quando Fernandes (2000) a utiliza para ilustrar o processo no qual o indivíduo sai do sistema binário de percepção (significado-significante) e relativiza-se em um fluxo transformativo manifesto em um movimento contínuo que opera na ordem simbólica. Esta, por sua vez, corresponde à natureza inerente ao animal homem, ou seja, um ser simbólico que se constrói e constrói o entorno perceptivo a partir de representações criadas. Dessa forma, ao acessar outra camada que não a cartesiana fundada

em uma lógica causal determinista e fixada no sistema de percepção binário, o indivíduo estabelece uma lógica de ação que flui de maneira dinâmica, sem sentido cronológico e que possibilita saltos, redirecionamentos, ajustamentos e adaptações.

É importante, ainda, mostrar o percurso que o trabalho com os passes mágicos seguiu. Ele começou com o aprendizado das estruturas formais, contudo, desde o início intentávamos direcionar a atenção para a redistribuição de uma suposta energia estagnada em determinadas partes do corpo. Do aprendizado das primeiras séries até as últimas, recordo que assimilar aqueles movimentos foi se tornando gradativamente mais simples, o que ocasionou uma mecanização da prática e consequente superficialização desta, apesar de sermos orientados a executar os passes não como meros exercícios físicos, mas como ações detalhadas e com objetivos claros pré-determinados.

Criar um modo de trabalho excessivamente rígido e formal, também foi um fator que prejudicou o trabalho. De acordo com Castañeda, os próprios feiticeiros removeram os passes do caráter ritual alegando ser sim, importante concentrar a atenção dos praticantes em algum ponto específico, entretanto, essa fixação deve ser leve, divertida, destituída de morbidez e severidade. Assim, nossa atitude por demais austera endurecia o trabalho e criava um sintoma evidenciado na dificuldade de criar transições entre estados psicofísicos no jogo com qualidades de energia e/ou na percepção de circunstâncias que alteram o curso de uma ação, por exemplo, quando passamos a trabalhar com cenas propriamente ditas. O propósito maior do treinamento não estava sendo alcançado, ou seja, ao invés de me tornar mais vivo e espontâneo, estava ficando mecânico. Esta percepção se tornou paradoxal na medida em que a sensação gerada pela prática dos exercícios era de liberdade e leveza acompanhada de grande vitalidade. Todavia, a atitude adotada no fazer, criava um estado mental, por assim dizer, duro e frio. Talvez, o peso da ideia de um experimento xamânico, gerasse uma seriedade negativa e um sentimento de autoimportância excessivo. Nesse sentido, Grotowski (1992, 1993, p. 21) ao falar dos exercícios aborda uma questão semelhante:

No treinamento do ator, nos exercícios, pode-se encontrar uma falsa satisfação que impede o ato de sinceridade pessoal. [...] Em nossa época, busca-se nisto uma espécie de prazer perverso. Não quero dizer que os exercícios

deveriam ser desagradáveis, mas, uma coisa é o narcisismo na busca de um prazer extraordinariamente subjetivo e solitário, embora realizado em grupo, e outra algo que não é desagradável porque se fundamenta na autêntica, insensata vocação de nossa natureza.

De certo modo, antecipando uma discussão que deveria vir mais adiante, este equívoco apareceu no trabalho dos Vagabundos do Infinito, assim como também no treino com a capoeira e com as artes marciais. Trata-se da busca por uma sinceridade no trato consigo mesmo e no encontro com o outro que era substituída por uma busca solitária de um virtuosismo corporal, pela tentativa de dominar o exercício ou, em outras ocasiões, em uma espécie de isolamento durante o treino que impedia o contato com os outros colegas. Ou seja, o treinamento, se não conduzido de modo cuidadoso e se não adequadamente motivado pode converter-se em um gerador de couraças e bloqueios. Semelhante a um vício, leva a uma espécie de necrosamento do processo criativo pela dificuldade em estabelecer um contato verdadeiro, vivo na relação humano – humano. No caso do meu processo pessoal, evidencio esta percepção em uma dificuldade percebida após todo o processo e que diz respeito à capacidade de interação lúdica na criação. Isto dificultava o estabelecimento de contato com *partners* e a ação verdadeira, espontânea.

Dentre os pontos positivos que posso salientar desta prática está a desestabilização e desordem de padrões corporais, energéticos e perceptivos pelo choque com um sistema somático distinto da minha experiência corporal habitual. Isto se acentua, também, no trabalho com partituras de movimento a partir de exercícios com o bastão no qual um colega conduz o movimento a ser criado, nesse caso, percorrer trajetórias de movimento que não condizem com um padrão de movimento pessoal e conhecido, em termos de direção, forma, torção, entre outros aspectos, cria uma dificuldade na execução por exigir um esforço bastante grande de adaptação. Ao mesmo tempo, permite ao ator experimentar distintos padrões de movimento que carregam consigo uma potencia de sentidos que estimula positivamente a criação.

No que diz respeito à pesquisa com qualidades de movimento ou energia,²⁵ esta consistiu na parte mais teatral do treinamento realizado pelo grupo Vagabundos do Infinito. O trabalho partiu da seleção dos passes mágicos que viriam a compor mais tarde a partitura de treinamento que, por sua vez, era formada, também, por movimentos oriundos da técnica do bastão.²⁶ Após montada a sequência, o próximo passo consistia em torná-la precisa e neutralizá-la ao máximo para, então, partir para a experimentação das qualidades assim apresentadas: lento/rápido, ataque/defesa, leve/pesado, forte/suave, deslocamento, ondulação, repetição, salto e elástico, além de posições de mãos, máscaras faciais e posições de pés ou formas de andar.

A metodologia utilizada partia da escolha dos elementos e qualidades a serem aplicadas no movimento, sempre buscando o esforço estremo em cada uma delas, e em seguida a execução imediata da ação. Ou seja, é como saltar em um abismo desconhecido para descobrir o que poderia surgir dele. Evidencio neste ponto do trabalho, pois, a atenção dilatada, o silêncio interior e a ampliação perceptiva pela saturação da memória celular.

A grande quantidade de informação lançada sobre o organismo psicofísico provoca um intenso direcionamento de atenção, desarticula a organização habitual do corpo físico e energético, além de obrigar uma rearticulação e consequente ativação de núcleos energéticos pouco utilizados. Na realidade, trata-se da ação de ativar e movimentar energias estagnadas, energizando centros importantes e abrindo caminho para uma consciência expandida. Direcionar a atenção aparece assim,

25 É importante esclarecer que a noção de qualidades de movimento ou energia trabalhada no grupo Vagabundos do Infinito, não segue os preceitos desenvolvidos por Rudolf Laban diferenciando-se, inclusive na terminologia adotada, apesar de estar fundamentada em princípios similares. Reitero o fato de estar trabalhando com procedimentos recebidos por vias singularizadas.

26 A Técnica do Bastão compreende um exercício no qual dois atores posicionam-se um de frente para o outro e seguram um bastão de madeira com as duas mãos na altura da cintura. Ambos estão em posição neutra. Alternadamente um é conduzido pelo outro, através do bastão, a realizar movimentos que moldam formas corporais. As formas são o resultado final de um percurso que tem início na posição neutra e termina no limite do vetor para o qual o participante foi conduzido. A Técnica do Bastão possui diversas fontes e variações. No grupo LUME, por exemplo, é trabalhado na dinâmica de lançamentos nos quais a energia mobilizada no corpo do praticante é lançada e canalizada através do objeto de madeira. Sua utilização é oriunda, possivelmente, de adaptações de práticas orientais à prática cênica. No caso do modo como foi utilizada no Vagabundos do Infinito, não posso afirmar qual é a sua fonte, contudo, considero que seja um exercício já assimilado pela tradição teatral.

como uma estratégia de transformação, ou seja, mudo o foco de atenção e descubro uma nova experiência. Esta atitude parte de um intento, de uma vontade, quer dizer, importa o ato propositado de focar algo de forma desinteressada e aberta.

No que tange ao trabalho do ator precisamente, avalio que a pesquisa realizada no grupo Vagabundos do Infinito contribuiu intensamente na capacidade de direcionamento da atenção, tanto no treinamento quanto na cena ou no momento da atuação propriamente dita, diante de um público. Isto gera uma maior qualidade de presença cênica e estabelece uma prontidão para a ação. Ademais, verifico uma consciência corporal ampliada com precisa capacidade de segmentação e abordagem de registros energéticos em partes dissociadas do corpo, além da facilidade em percorrer e transformar diferentes registros de presença e energia pela mobilização dos centros energéticos do corpo e sua manipulação.

Revelações, combinações e noções em movimento

As práticas, procedimentos, estratégias que integram os processos compartilhados até aqui, formam um mosaico amplo e diversificado de referências que precisam, como um negativo fotográfico, ser reveladas e organizadas a fim de configurarem uma cartografia poética. Dessa forma, procuro inicialmente especificar as características dos elementos levantados para na sequência dar conta das principais noções que percorrem o universo dado, sendo que no próximo Movimento discorro acerca de como estes elementos se transformam a partir dos conflitos e reverberações que seguem na sala de ensaio.

O objetivo desta investigação não é a sistematização de um treinamento pessoal, mas sim a reflexão sobre um modo de treinamento e o desenvolvimento de um processo criativo a partir da articulação de experiências vividas por este ator-pesquisador e entre os diferentes sistemas de treinamento vivenciados que influenciam as opções e encaminhamentos poéticos.

Desse modo, adotar exercícios de outros sistemas foi prática recorrente nos processos por mim vivenciados. Esta atitude antropofágica foi marcadamente utilizada nos trabalhos de encenadores como

Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, Ariane Mnoshkine e, inclusive pelo próprio Stanislávski que, por exemplo, recorreu à ioga como estratégia de treinamento.

Segundo Grotowski (1993, p. 108), no Teatro Laboratório entre 1959-1962, o treinamento consistia em “[...] exercícios elaborados pelos atores e adotados de outros sistemas”. Este procedimento merece um pouco de atenção uma vez que, de certo modo, é prática presente na experiência de diversos artistas que recorrem a elementos de outras culturas como fontes de inspiração e modos de trabalho. Este comportamento pode ser explicado por um dos traços constitutivos do teatro moderno, segundo Marco de Marinis,²⁷ qual seja, o nomadismo.

De acordo com o pesquisador, o século XX viu nascer uma tendência à viagem, ou seja, grupos, artistas (diretores e atores) empreendem viagens para fora de sua cultura, viagens em direção ao “outro”. Há, portanto, um desejo das pessoas de teatro em conhecer outra cultura. Nesse sentido, Marinis aponta uma dificuldade calcada na comunicação através da língua. Tal feita provoca a busca por uma universalidade como forma de estabelecer o encontro buscado. Esta universalidade encontra amparo em estimulações sinestésicas, corporais e consequentemente focadas nas práticas corporais que outras culturas detêm.

Uma característica que percebo como marcante em processos criativos e treinamentos desta natureza está relacionada ao efeito provocado pelo que chamo de choque de culturas, fenômeno evidenciado principalmente no contato com os passes mágicos, porque um de seus focos está radicado na desestabilização de automatismos corporais. O ato de aprender um sistema de ações e padrões de movimentos corporais distintos dos habituais leva a um esforço que desestabiliza automatismos, ativa energias estagnadas e induz uma lógica de percepção corporal e do entorno perceptível distinta. Este conflito é especialmente interessante, porque obriga a um olhar sobre si mesmo acompanhado de uma espécie de estranhamento. Ademais, as impressões, carga simbólica e imagética que acompanham novo sistema geram um território fértil para a descoberta de novas ações, padrões de movimento e registros de presença. Além disso, a sensação de instabilidade provocada

27 Em “A Nova Teatologia e a Antropologia Teatral”, aula proferida por ocasião da abertura do segundo semestre letivo de 2010 do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, no Teatro Martin Gonçalves da Escola de Teatro dia 17 de agosto de 2010.

pela desestabilização do conhecido abre uma brecha na lógica de ação e criação que possibilita acessar diferentes vias para a condução do percurso criativo vivido. Como exemplo, trago o aprendizado dos passes mágicos apresentados anteriormente, porque aprendê-los exigia um esforço e uma atenção muito grandes e executá-los exigia um processo de adaptação e reorganização psicofísica que abrisse espaço para que novas informações pudessem ser incorporadas. Detalhes como postura, cadências rítmicas, jogo de tensões musculares, estabelecimento do equilíbrio, lógica de focos de atenção, fluxo energético pelo corpo e até o pensamento precisam ser alterados. Isto gera, em um primeiro momento, uma resistência em sair do lugar confortável. Em outro momento, uma aceitação e gradual incorporação dos elementos estranhos e desconhecidos. Finalmente, ocorre uma apropriação e consequente singularização a partir da mistura com outros repertórios registrados.

Portanto, um dos aspectos comuns das camadas poéticas descobertas está na noção de treinamento conforme definida anteriormente. De acordo com esta noção, os exercícios aparecem como pretextos, disparadores e vias de acesso no trabalho pessoal do ator. Além disso, encontro presente uma atitude antropofágica e “nômade” no contato com práticas oriundas de sistemas culturais distintos cujo acesso se deu por vias singularizadas nas experiências de outros artistas. Ou seja, não sou um “capoeirista”, nem um “iogui” ou praticante de *Kalaripayattu*, mas, busco me apropriar de elementos contidos nestes sistemas através de um “saber-fazer” que, a partir do treinamento posso transformar, singularizar, articular e misturar visando à descoberta e experimentação de determinadas qualidades de presença e “vigor” psicofísico.

Dentre as práticas cartografadas, destaco determinadas características que ajudam a entender o eixo poético que especifica minha formação artística. Desse modo, esse mapa visto sob uma perspectiva ampliada, revela o treinamento psicofísico e a noção de trabalho do ator sobre si mesmo como território comum. Este aspecto permite caracterizar um modo de pensar/fazer teatro que tem o atuante como elemento central a partir de uma abordagem corpórea.

Um ajuste maior de lentes permite verificar que os processos descritos estão ancorados, embora derivados de universos diferentes, em algumas especificidades: 1) são estruturas de movimentos seriados com formas precisas dentro de determinada cadência rítmica exigindo

do praticante uma qualidade de atenção específica; 2) ênfase na respiração como elemento fundamental; 3) sua prática exige uma atitude de integralidade (orgânica) psicofísica; 4) possuem um direcionamento de foco visual e foco mental preciso direcionado, por vezes, a um ponto externo, no espaço e, por vezes direcionado ao próprio corpo; 5) flexão leve dos joelhos e coluna verticalizada em uma atitude de ataque ou como um caçador ao andar pela floresta atrás de sua caça. Ademais, 6) aparece com recorrência uma organização corporal característica, marcada por uma cadencia pulsante de vibrações no sentido “céu-terra” ou “cima-baixo”. Ou seja, há sempre uma tensão que conecta imaginariamente a extremidade superior da coluna vertebral a algo localizado acima, ao “céu infinito” e outra que parte da extremidade inferior e se dirige ao “centro da terra”. Também, é perceptível 7) a mobilização de dois centros de força, um localizado na região pélvica (quadril) envolvendo, também, a lombar, precisamente os rins (órgãos) e outro situado no plexo solar (osso do esterno). Poderia citar, ainda, a região cervical próximo ao encaixe da coluna com a caixa craniana.

A partir deste “reconhecimento do conhecido”, pontuo alguns possíveis eixos poéticos. Primeiramente, é evidente a expressiva participação do corpo no processo. Depois, há a busca por uma qualidade de atenção específica, psicofísica e fluida. Finalmente, a utilização de estruturas de movimentos seriados organicamente operacionalizados em fluxo a partir de elementos ou princípios (ritmo, foco, níveis, equilíbrio etc.). Diante destas considerações, busco refletir sobre o lugar do corpo no meu processo e como a noção está sendo abordada nesta pesquisa.

O lugar do corpo no meu processo: corpo-vida

De acordo com Franco Ruffini (2000), o século XX do teatro será muitas vezes caracterizado como o século da redescoberta do corpo. O autor estabelece dois pontos de vista para analisar a questão. Um pautado em uma cultura discursiva para a qual a descoberta do corpo está associada à higiene, saúde, beleza etc. Outra seria uma cultura ativa à qual uma redescoberta do corpo só pode significar “ter consciência do corpo”. Todavia, isto implica em uma dificuldade operativa tendo em vista que apenas se percebe o fígado, por exemplo, quando este dói,

logo, “ter consciência do corpo” passa a significar uma prática sistemática e continuada de dificuldades.

O confronto com as dificuldades psicofísicas e os pontos de bloqueio possibilita a tomada de consciência destes espaços na busca pela superação das mesmas. Nesse sentido, o mesmo tema no contexto teatral tem duas significações: a primeira esbarra no aspecto ético trazido por esta arte que busca, ao menos a partir da *Grande Reforma*, “destruir a mentira”, por isso, o teatro penetra na pele, passa a ser feito “sob a pele”. A segunda, para Ruffini, refere-se à consciência do corpo que significa “pensamento em ação”, ou seja, é a luta dos mestres do teatro contra a ação vazia e contra a rejeição da integralidade corpo e mente. Nesse sentido, é coerente ouvir Grotowski (2007, p. 201) quando ele diz que “[...] ao homem não é necessária a consciência do corpo, mas o fato de não ser destacado do corpo.”

Nesse sentido, retomo a discussão apresentada por Nunes (2009), no que diz respeito à demora em se conseguir sair do paradigma mecanicista vigente até o final do século XIX. Nunes defende que apenas na segunda metade do século XX as perspectivas organicistas e das teorias psicofísicas começam a efetivamente se estabelecer. O ponto de tensão desta discussão, portanto, retorna à questão da integração entre o visível e o invisível no teatro, ou seja, entre os impulsos, motivações interiores, a “corrente de vida” e a forma, para utilizar uma expressão grotowskiana, a manifestação visível. Portanto, desdobra-se um novo território de desordem no qual as noções de corpo podem ser constantemente ajustadas em função de cada experiência.

Antes de continuar, ressalto que não vou me debruçar, neste trabalho, sobre o campo dos estudos cognitivos, da educação somática e nem empreender uma abordagem das ontologias do corpo nas Artes Cênicas. Estarei recorrendo apenas às teorias que contribuem para o estabelecimento de uma compreensão operativa de corpo para este trabalho. Para tanto, recorro à obra do encenador polonês Jerzy Grotowski, cujos experimentos compreendem um marco das transformações poéticas e estéticas da cena no século XX, como referência fértil para o desenvolvimento deste debate.

É necessário, porém, trabalhar alguns aspectos que podem tornar esse tema nebuloso. Abordar uma maneira de pensar a cena teatral fundada em uma atitude eminentemente corpórea, na medida em que

articula o acontecimento cênico no corpo e pelo corpo, pode aproximar-se do gênero teatro físico. Dymphna Callery (2002, p. 4) define este gênero como sendo o teatro em que o “[...] primeiro meio de criação ocorre através do corpo mais do que através da mente. Ou seja, o impulso somático é privilegiado no processo de criação.” Seguindo essa definição, o teatro físico – instituído oficialmente como gênero na década de 1980, na Inglaterra, pelo grupo DV8 Physical Theatre – não foge da noção mecanicista que entende o corpo como um instrumento controlado pela mente, mas, não avança na questão uma vez que mantém uma relação hierárquica entre camadas complexamente inter-relacionadas. Portanto, a via do teatro físico não aparece como estratégia adequada tratar da noção de corpo neste trabalho, embora sugira uma definição possível. Dessa forma, me volto para os mestres da tradição teatral, protagonistas da grande reforma da primeira metade do século XX, para deste lugar olhar para a noção de corpo.

Nunes (2009) defende que Grotowski e Stanislávski buscavam afastar o ator da sua consciência analítica que se manifesta em uma mente discursiva e fria que bloqueia a faculdade de adaptação e invenção própria do corpo em ação. Fala em criar condições de “silêncio” de modo que pensar e agir tornam-se a mesma coisa.

Pode-se pensar não na ausência de consciência, mas num tipo de consciência ‘pré-reflexiva’, mais imediata e menos mediada por verbalizações internas, e distribuída no organismo como um todo. O corpo, neste sentido, não é um objeto técnico, mas um estar no mundo. (NUNES, 2009, p. 177)

De certa forma, nesta passagem, a autora desvia a discussão do problema corpo e mente e se aproxima do entendimento grotowskiano de um corpo-vida como sinônimo de fluxo, de movimento, pois, de acordo com o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty (1908-1961), não temos um corpo, mas, somos um corpo. Dessa forma, o horizonte é expandido para além do corpo como instrumento, para além da noção fechada e fixa de sujeito (eu) individual e se aproxima do corpo como relação e transformação pela via do sensível.

Desse modo, a união interativa de fatores pessoais, sociais, emocionais, biológicos, políticos, culturais, arquetípicos, psicológicos, neurofisiológicos e cognitivos que compreendem o humano em sua totalidade, são fatores que levam a pensar em um corpo em processo, ou seja, em

contínua transformação a partir de sua interação com o meio. É, este, pois, o ponto de partida para definir a noção de corpo neste trabalho.

Embora esteja buscando uma via de apreender isto que chamamos corpo, parto do pressuposto de que se trata de uma façanha quase impossível devido à complexidade que envolve sua abordagem e pelo fato de não ser um objeto estático, dissociado do si mesmo.²⁸ Mais coerente seria, talvez, uma abordagem a partir da noção de movimento como um processo de transformações que se dá na relação tempo e espaço. De outra feita, ao nomear este processo, é possível chegar, tão somente, a uma metáfora para uma forma singular de experienciar-se como corpo e que resulta de agenciamentos políticos, sociais e culturais, “[...] se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e sua possibilidade de experimentação.” (GREINER, 2005, p. 122) Nesse sentido, desdubro a questão para as experiências vivenciadas junto ao grupo Vagabundos do Infinito, tendo, no entanto, o cuidado para não adentrar em demasia em território tão delicado.

As práticas exercitadas no “Vagabundos”, inspiradas principalmente nos pressupostos de Carlos Castañeda, traziam em seu âmago a tentativa de expandir a percepção do si mesmo e do modo como o universo é percebido. Esta possibilidade estava ancorada na perspectiva de um entorno perceptivo, sedimentado em uma história pessoal cristalizada e na figura de um sujeito estático, individual, que carecia ser posto em movimento. O objetivo das práticas era, assim, ativar as energias estagnadas que, supostamente, condicionam um modo de ser/estar no mundo. Dessa forma, buscávamos aprender o si mesmo como algo dinâmico, em movimento.

No que diz respeito à noção de si mesmo, o neurocientista Antônio Damásio a define como sendo “[...] a coleção de imagens que representam os aspectos mais constantes do organismo e suas interações com o ambiente e os outros seres vivos.” (apud GREINER, 2005, p. 80) Esta definição do si mesmo associada a um organismo que se forma pelo conjunto de representações oriundas de um processo interativo, vai ao encontro da proposta do “Vagabundos”. A coleção de imagens sugerida aparece como algo passível de sofrer mudanças constantes, sendo que

28 A noção de si mesmo aqui utilizada aparece nas investigações realizadas por K. Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou (TAM), o trabalho do ator sobre si mesmo, faz alusão a um processo psicofísico de autoconhecimento e de treinamento voltado para a superação individual de dificuldades e bloqueios que antecede a criação poética.

uma das funções do trabalho corporal do ator é, justamente, manter tais noções em fluxo.

De volta ao labor cênico do ator, pode-se considerar que a concreitude da estrutura do corpo físico e biológico aparece como âncora no processo de criação e no trabalho sobre o si mesmo. O pesquisador e encenador polonês Jerzy Grotowski diz que devemos, no processo criativo, nos apegar a elementos concretos e tangíveis, que nos permitam distinguir o real do irreal e defende que este campo tangível é a nossa vida. Contudo, para Grotowski, ainda se trata de uma abstração que o leva a definir o corpo como sendo este âmbito nada abstrato.

É necessário dar-se conta, de que nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. (GROTOWSKI, 2007, p. 205)

Esta passagem da obra de Grotowski, que está associada aos experimentos por ele realizados na década de 1960, é importantíssima para se pensar em uma série de questões relativas ao trato com este objeto. A perspectiva apresentada por Grotowski, ao referir-se ao ator, fala de tudo que envolve aquele humano em vida e, assim, destrói-se a ideia de um corpo do ator que separa sujeito e objeto criando uma entidade que possui algo. Ao mesmo tempo, tudo são camadas, ou seja, o corpo não é o sujeito e o sujeito não possui um corpo. No caso de Grotowski, o corpo é uma via tangível por meio da qual outras camadas podem ser acessadas. Além disso, retomando a proposta de Nunes ao falar do corpo como “um estar no mundo”, seria possível pensar no corpo como o espaço “entre” que se constitui por meio dos pontos de contato com o ambiente ao redor e com o si mesmo. Desse modo, aparece uma possibilidade para experienciar-se como corpo em um processo de adaptação contínua a partir do estabelecimento de uma qualidade de atenção dinâmica, em fluxo. Seria o que no “Vagabundos” chamávamos de “percepção total”, ou seja, a capacidade de expandir a atenção no instante presente da prática realizada sem, contudo, perder o contato com o entorno perceptivo.

Estas possibilidades de apreender a noção de corpo no trabalho do ator são interessantes, na medida em que transformam a noção de

treinamento e a própria abordagem do corpo em relação à cena. Nesse sentido, percebo que cartografar os processos de treinamento por mim vivenciados, revelou pontos nebulosos principalmente no que tange ao modo, por vezes equivocado, de abordar o treinamento psicofísico. De maneira alguma questiono a necessidade ou não dele, minha convicção é a de que treina quem sente no treino um sentido, uma necessidade. A questão está na atitude com a qual o treino é abordado, fator que se tornou claro em meu processo, a partir de uma experiência que induziu estas reflexões sobre a noção de corpo e que não posso deixar de mencionar. Trata-se do contato com Fernando Montes,²⁹ no *workshop* “O corpo que sou” ministrado dentro da programação do Seminário Internacional Grotowski 2009 – Uma vida maior do que o mito.³⁰

Montes mostrou-me um caminho no qual o treinamento, sem perder qualidade e intensidade, impulsiona uma ação criativa, leve, de contato “real” e vivo consigo mesmo e com os *partners*. Nesse modo de ação, o treino é realizado pela via do corpo e não sobre ele ou forçando-o a se adequar a determinados formatos. Menos uma atitude hierárquica, impositiva e rígida e mais uma atitude leve, reciprocamente ajustável e em contato. Impulsos conscientes despertados pela vontade do ator, que se adaptam aos impulsos inconscientes que, por sua vez, respondem aos primeiros em contato com o espaço, com o outro que é *partner*, também com o outro que é si mesmo, que é estrutura biológica, fazendo a atenção fluir. A expressão “corpo que sou” traz em seu bojo, portanto, uma força transformadora nos modos de pensar o corpo no trabalho do ator.

Jerzy Grotowski (2007, p. 170), ao falar do tema exercícios, critica procedimentos como a ginástica, a pantomima ou dança. Para ele, estas disciplinas treinam apenas partes específicas do corpo em que os movimentos são aperfeiçoados, sendo que o restante do corpo segue subdesenvolvido. “O corpo não é liberado. O corpo é domesticado.” Ademais, defende que o importante no treino, é que o aparato psicofísico seja liberado, “[...] não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo

29 Ator e diretor colombiano, que estudou em Paris com Ryszard Cieslak, trabalhou entre 1988 e 1992, no Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards em Pontedera, na Itália, com Maud Robart e Jerzy Grotowski, durante a fase de pesquisa da Arte como veículo. A pedido de Grotowski, atuou em um grupo que buscou recriar os exercícios plásticos e físicos do Teatro Laboratório. Atualmente é diretor artístico do Grupo Teatro Varasanta, um centro de treinamento, pesquisa e criação com sede em Bogotá, Colombia. (TEATRO VARASANTA, s/d)

30 Evento realizado entre os dias 30 de novembro e 6 de dezembro de 2009 na UniRio.

uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal.”

No entanto, vale ressaltar que o encenador polonês nem sempre pensou desta forma. Ao longo de grande parte de seu trajeto artístico, seu olhar sobre o corpo era como se dirigido a um inimigo, algo que devesse ser superado, vencido, limado, queimado. Ele dizia que “O corpo deve ser libertado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir” (GROTOWSKI, 1993, p. 31) como caminho para liberar os processos psíquicos do ator.

A mudança em relação a esta perspectiva sobre o corpo do ator se dá a partir da montagem de *O Príncipe Constante* em 1965. Tal hipótese é defendida pela pesquisadora Tatiana Motta Lima, em seu livro que trata da relação terminologia e prática no percurso investigativo de Jerzy Grotowski. Nela, a autora aponta o trabalho desenvolvido pelo ator Ryszard Cieslak, em *O Príncipe Constante*, como o que “[...] fundou o ‘ato total’ e requereu de Grotowski uma nova visão: aquela ligada à consciência orgânica de todos os elementos.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 165) Dentre as diferenças entre espetáculos anteriores e *O Príncipe Constante* levantadas por Motta Lima (2012, p. 165), destaco a que se refere a uma nova maneira de enxergar o corpo.

O corpo passou a ser visto através da lente da organicidade ou da consciência orgânica, ele não era mais inimigo, não era mais o único a bloquear um dito processo psíquico; não era apenas armadura, aquilo que deveria ser anulado, mas ganhava em positividade.

Isto me faz lembrar um momento, vivido durante o processo de criação do espetáculo-solo *Horla* no ano de 2006, dentro do grupo Vagabundos do Infinito. Recordo, pois, de uma passagem registrada em um diário de bordo do processo, na qual menciono que tinha “vontade de rasgar meu corpo, como se ele me impedisse de alçar voo”. Esta percepção, a da relação do ator com seu corpo, estaria mais próxima da visão primeira de Grotowski acerca desse elemento na qual, “Eliminando o corpo, o ‘ator santo’ eliminava justamente os bloqueios e resistências que impediriam que o processo psíquico de desenvolvesse, que impediriam que os impulsos interiores emergissem em uma reação exterior, [...]” (MOTTA LIMA, 2012, p. 182)

O corpo adquire uma nova compreensão a partir do “ato total” de Cieslak onde “[...] a primeira aceitação da natureza-corpo-fisiologia apareceu (no Teatro Laboratório) [...]” (FLASZEN, 1977 apud MOTTA LIMA, 2012, p. 182) Esta perspectiva se liga a apontada anteriormente por Ruffini no que tange ao processo de redescoberta do corpo no século XX, mais do que redescobrir, trata-se de aceitar o aspecto corporal do homem de modo que, nas palavras muito bem empregadas de Flaszen (1977), “Prostituição se transforma em santidade”. (apud MOTTA LIMA, 2012, p. 183)

Trago, pois, duas passagens do trabalho de Motta Lima que me ajudaram a traduzir as sensações descritas e reconhecer, também em experiências passadas, o lugar do corpo no meu processo. Primeiro, que na organicidade o corpo passa a ser visto como uma espécie de pista de decolagem para o “ato total”. Segundo, “[...] sair do peso do corpo, através do corpo, ou seja, sem negar ou abolir o corpo, aceitando-o plenamente nas suas forças biológicas e instintivas, integrando-o, está aí uma outra boa descrição do ‘ato total’”. (MOTTA LIMA, 2012 p. 186)³¹ A direção do treinamento, dessa forma, não entra em choque com as dificuldades, contudo, através delas, encontra um novo território de busca e descobertas. Se eu sou um corpo e este corpo encontra-se no espaço em contato com o ambiente que me cerca e que me estimula e se o aceito plenamente e reconheço suas forças biológicas e instintivas no sentido de algo que não está na ordem lógica e logocêntrica dos acontecimentos, significa que estão dadas as condições para que, em fluxo, a relação “eu-tu”³² na dimensão intersubjetiva da comunicação possa ocorrer. Ao invés de agir ou reagir, me coloco na posição de mediador, aquele que negocia, ajusta e em um processo de entendimento dos fenômenos que lhe afetam, articula sua presença e energia no fluxo orquestrado pelas próprias forças orgânicas que produzem aquele ato.

Ao direcionar, portanto, o foco para a corporeidade como premissa no trabalho do ator e ao considerá-la como fenômeno que compreende a principal descoberta dos reformadores do teatro no século XX, chega-se a Constantin Stanislávski. Ao final de sua vida, o mestre russo constata

31 O objetivo desta pesquisa não está na busca de realizar o ato total, também, não pretende uma elaboração teórica e prática acerca da noção de organicidade. O foco está no transito entre o treinamento, com suas especificidades dentro da minha experiência pessoal que tem no movimento a matriz para a criação da cena.

32 Ver BUBER, 2001.

que a etapa mais importante do trabalho do ator é a incorporação das ações físicas e a abordagem dos impulsos. Dizia:

Para conhecer e definir a lógica e a coerência do estado interno, psíquico, nós não nos dirigimos aos nossos sentimentos, pouco estáveis e mal fixados, nem ao complexo psiquismo, mas ao nosso corpo, com seus movimentos físicos definidos, concretos, que nos são acessíveis. Conhecemos, definimos e fixamos sua lógica e sua coerência não com palavras científicas, nem com termos psicológicos, mas com simples ações físicas. (STANISLÁVSKI, 1983, p. 187)

De certa forma, ambos, Grotowski e Stanislávski, comungam da mesma compreensão de que abordar a complexidade da vida sem cair no plasma, no informe, demanda o direcionamento de foco para o que é tangível e concreto. Contudo, direciono a discussão para a noção de impulso criada por Stanislávski nas pesquisas realizadas nos últimos estúdios por ele coordenados. Esta noção compreende o ponto de partida do trabalho de Grotowski que se coloca como continuador a partir do ponto onde o mestre russo interrompe seu processo em decorrência de sua morte. Desse modo, Grotowski assim define “impulso”:

Isto eu chamo de ‘impulso’. Cada ação física está precedida de um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. O impulso não existe sem o *partner*. Não no sentido do *partner* da representação, mas no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência. [...] O impulso existe sempre em *presença de*. (1992, 1993, p. 24)

Essa compreensão permite entender impulso como uma força que flui no interior do corpo e, portanto, em movimento. Nesse contexto, retorno à Jerzy Grotowski quando apresenta sua teoria do corpo-vida. Para ele, o corpo-vida depende, necessariamente, de que haja outra presença. “O ato do corpo-vida implica na presença de um outro ser humano, a comunhão das pessoas.” (GROTOWSKI, 2007, p. 206) De outra feita, também o corpo-vida está associado ao impulso, tendo em vista o estabelecimento da organicidade ou consciência orgânica, que consiste em um fluxo de impulsos/intensões psicofísicas não interrompido por um mental controlador ou manipulador. Ou seja, opera uma consciência ligada à presença e não à “máquina de pensar”, ou seja, uma consciência “não reflexiva”, mas, ativa. Para Grotowski (2007, p. 235),

[...] tudo deve ter seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que esta ‘sob os nossos pés’ e algo que está ‘acima da cabeça’. Tudo como uma linha vertical, e esta verticalidade deve estar tensionada entre organicidade e *the awareness*. *Awareness* quer dizer a consciência que não é ligada a linguagem (a máquina de pensar), mas, a Presença.

Nesse sentido, tudo está conectado ao corpo-vida e na organicidade, criando um processo em fluxo. O trabalho se volta para os “motores do homem” ou suas “forças vitais” e nesse caso, não há dicotomias, apenas contradições e tensões, uma vez que é um processo vivo. Dessa forma, a estrutura ou codificação formal aparece como estratégia para conduzir este fluxo e torná-lo visível. Para Grotowski, o corpo-vida, consiste em um ato e que só tem a possibilidade de se realizar em comunhão com outras pessoas. O contato é um dos pontos fundamentais deste processo. Contudo, é imprescindível que nesta relação cada um exista de verdade, ou seja, é preciso que o processo atravesse o terreno da própria vida, do si mesmo. “Não é possível entrar em *contato* com alguém, se não se existe sozinho.” (GROTOWSKI, 2007, p. 204, grifo do autor) Dessa forma, o ato do corpo-vida existe no contato com o outro, no encontro, onde há a possibilidade de emergir um impulso. Grotowski exemplifica: “toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...e então aparece aquilo que chamamos de impulsos.” (2007, p. 206) A partir desse encontro, recordações são evocadas, recordações de momentos vividos com outras pessoas também inscritas no corpo-vida. Para Grotowski (1993, p. 187), recordações são reações físicas (impulsos corpóreos), pois,

[...] foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto.

No que tange a questão das recordações, das memórias, é importante trazer a noção de “corpo-memória” que Grotowski aborda como sinônimo de corpo-vida e opta pela utilização desta em face da anterior, uma vez que o processo vai além da memória e esta, terminologicamente, leva ao risco de psicologismos. “O corpo-memória: a totalidade

do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a ‘totalidade do nosso ser’, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões de nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida.” (GROTOWSKI, 2007, p. 174)

Embora haja a ideia de que algo brota do interior e irradia pelo espaço, essa recorrência do contato com o outro leva a um movimento onde não é possível distinguir começo e término do fluxo gerado. A experiência física, obviamente, leva à percepção de pulsações originadas na base da coluna vertebral, na região renal e no centro do corpo mais ou menos quatro dedos abaixo do umbigo. Para Grotowski (2007, p. 172), é nesta região que tem origem os impulsos e é esta região um dos pontos de partida para o corpo-memória-vida. Contudo, ele adverte que é possível estar

[...] relativamente conscientes desse fato para desbloqueá-lo [o corpo-memória], mas não é uma verdade absoluta e não deve ser manipulado durante os exercícios e jamais durante o espetáculo. Nosso corpo inteiro é uma grande memória e em nosso corpo-memória criam-se vários pontos de partida. Mas uma vez que essa base orgânica da reação do corpo é, em um certo sentido, objetiva, se estiver bloqueada durante os exercícios, estará bloqueada durante o espetáculo e bloqueará também todos os outros pontos de partida do ‘corpo-memória.’

Porém, ao se estabelecer o ato do corpo-vida, a relação ação/reação, presente no contato, é dinamizada e ampliada, restando apenas uma corrente de impulsos a percorrer o “entre” e é neste “entre” que aparece a estrutura, que aparece o ato performático e aparece à própria noção de corpo constituída como um processo *continuum* de adaptações, movimento.

Em face da noção nuclear que coloca um conteúdo interno representado em uma forma externa, volto ao estudo da Banda de Moébius, segundo a pesquisadora Ciane Fernandes (2000, p. 122), na qual “[...] duas faces reciprocamente contínuas e simultaneamente internas e externas, oscilam ao redor de um centro oco.” Parece-me que esta imagem de Moébius é bastante esclarecedora para se compreender um processo cuja dinâmica é multitransversal e espiralada e onde a própria noção de tempo/espaço linear é destituída em prol de um tempo/espaço em suspensão. Isto vai ao encontro de Stanislávski (1989, p. 536) quando afirma que a arte verdadeira “[...] deveria ensinar como o ator deve

despertar conscientemente em si mesmo a natureza criadora inconsciente para a criação orgânica supra-consciente.”

No que diz respeito ao que Grotowski (2007, p. 208) define como “problema da estrutura”, que será discutido na segunda seção deste trabalho, aparece a preocupação com o informe. “O problema de não cair no plasma, no informe. O caos anula o ato.” Desse modo, a questão é como manter essa fagulha de vida tão sutil em uma estruturação formal?

Um eixo poético: movimento em fluxo

Diante do que foi apresentado e discutido até agora, é possível pontuar um primeiro eixo poético que aglutina todas as referências e consiste na especificidade deste trabalho a qual caracteriza a escola que me formou: o movimento. Visto como sinônimo de vida e de corpo, este eixo converte-se em um processo que articula uma atitude psicofísica do atuante em relação ao tempo e ao espaço. O movimento, não como forma de expressão ou modo de atuação, mas, como manifestação tangente dos processos internos do atuante a partir de suas camadas de conexão, lógica e coerência, atenção, disponibilidade e integralidade psicofísica. Consiste na base orgânica da ação já em Stanislávski e é um caminho para entender o corpo-vida em Grotowski. Ademais, como sugere Rudolf Laban (1978, p. 29), o mestre do movimento, o “[...] movimento humano com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas é o denominador comum à arte dinâmica do teatro.”

Interessa, pois, abordar o movimento como eixo poético no processo criativo do ator, por sua natureza essencialmente psicofísica. Desse modo, todo movimento está alicerçado no entendimento de um pré-movimento da vida interna do homem em conexão com o ambiente que o cerca. Anterior à sua manifestação exterior como forma, há um impulso e antes ainda, um movimento impulsionador que brota de uma atitude de conexão profunda com o entorno perceptivo e consigo mesmo. Quando Grotowski, conforme discutido anteriormente, afirma que o impulso apenas surge em “presença de”, em relação, ele refere-se, possivelmente, a este movimento que projeta uma atenção e uma intenção capaz de gerar a força necessária para a propagação do movimento. Portanto, o processo consiste na dinamização de energias

potenciais ativas para a geração de movimentos (deslocamentos internos e externos, transformações) no tempo e no espaço independente da forma teatral.

Outro aspecto que a cartografia revela é que este modo de criação, que parte de um treinamento psicofísico, gera um suposto “estado” caracterizado por uma qualidade de atenção dinâmica e em fluxo. O treinamento gera, portanto, uma atitude psicofísica que se caracteriza por um “estado de atenção” que chamo de fluxo em diálogo com os referenciais que seguem.

Laban (1978) irá utilizar a noção de fluxo como um aspecto elementar do fator fluência. O fluxo se divide em: indo, interrompendo e detendo. Contudo, tal definição se aplica ao estudo do movimento em uma técnica específica com objetivo dirigido à expressividade. O fluxo como estado de atenção associado ao “estado criativo” proposto por Konstantin Stanislávski consiste no mesmo estado de atenção perseguido pelo treinamento psicofísico no contexto das experiências relatadas, na antropologia teatral e nas práticas grotowskianas e estaria relacionado à psicologia positivista do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi em uma tentativa que faço de aproximá-la do contexto do processo criativo do ator.

Desse modo, utilizarei inicialmente e como hipótese a ser trabalhada, a noção de fluxo como metáfora para uma possível “qualidade” de atenção presente no movimento e não como uma qualidade de transformação, manipulação e expressividade do movimento, embora a primeira provoque a segunda.

Em linhas gerais, a noção de fluxo assim definida pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi (1999, p. 37), significa o envolvimento pleno com a atividade realizada no “aqui e agora”. De acordo com o autor que elaborou o conceito dentro da teoria homônima, “[...] o fluxo tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle.” Trata-se do sentimento de perder-se (a si mesmo) em uma ação, estando-se somente consciente de cumprir esta ação. Corpo e mente são levados ao limite de sua capacidade de funcionamento obrigando a utilização da energia psíquica total e impedindo o acesso de pensamentos e sentimentos incoerentes e, de acordo com o autor, até o sentido de tempo fica distorcido. Trata-se de uma “[...] experiência harmoniosa na

qual corpo e mente trabalham juntos e sem esforço, deixando a pessoa sentir que algo especial ocorreu.” (CSIKSZENTMIHALYI; JACKSON, 1999, p. 5) Ou seja, no estado de fluxo, não há dissociação entre corpo e mente e, conseqüentemente, entre impulso e ação. O indivíduo acessa um estado cognitivo no qual sua atenção está completamente dirigida à atividade ou ação em curso e aos elementos, personagens e aspectos que a envolvem. O fluxo está associado, também, ao sentimento de prazer experimentado durante o processo em que a ação ocorre e a perda da noção de tempo decorrido, entre outras sensações.

De acordo com Marc Silberschatz, que desenvolve um estudo de doutoramento no Royal Conservatoire of Scotland em que relaciona a teoria do fluxo ao sistema de Stanislávski, tal teoria fora desenvolvida por Csikszentmihalyi com base na observação, inclusive, de atletas e dançarinos tanto no processo de treinamento e criação quanto em apresentações públicas (no caso de artistas) ou campeonatos (no caso de atletas). Ele constatou que em atores a experiência de fluxo era mais rara, mas, não ausente e que sua incidência estava diretamente relacionada à qualidade ou sucesso da performance. Silberschatz, para analisar a relação da teoria do fluxo com o sistema de Stanislávski, utiliza uma citação do psicólogo para dissecar e sistematizar sintomas que permitem identificar com precisão o estado de fluxo e depois procura relacioná-los com passagens da obra do encenador russo em que os mesmos sintomas são trabalhados por Stanislávski ou, ao menos, em que seria possível uma leitura de determinada fala ou exercício na qual identificar sintomas de fluxo seja possível.

Assim, Silberschatz (2013, p. 15) defende que o estado de fluxo pode ser identificado por nove dimensões que são as seguintes:

- 1) Desafios e habilidades são equilibradas, permitindo o estabelecimento de
- 2) metas claras
- 3) com feedback imediato
- 4) mesclagem de ação e de consciência, em um nível de envolvimento que cria
- 5) uma sensação de controle.
- 6) Exclui as distrações da consciência
- 7) e elimina a auto-consciência
- 8) isto geralmente coincide com uma distorção do sentido de tempo.
- 9) Finalmente a experiência é descrita como autotélica, ou seja, agradável em si mesma.

Como se pode notar, as nove dimensões desenham praticamente o que se busca com o treinamento psicofísico e com as práticas relatadas neste capítulo. O treinamento objetiva o acesso do que Stanislávski

definiu como “estado criador” que pode ser relacionado com a experiência de fluxo, de acordo com Silberschatz. Nesse sentido, é possível dizer que para que haja controle e para que os desafios e habilidades estejam equilibradas no caso do trabalho do ator, é preciso que desenvolver a liberdade muscular, resolver questões de encurtamento físico e excesso de tensões. É necessário que o ator tenha sido treinado nos aspectos plásticos do movimento, do domínio da voz, na capacidade de variar qualidades de energia e trabalhar com diferentes ritmos e intensidades. Ademais, é importante desenvolver a habilidade de direcionar sua atenção para o “aqui e agora” onde entra a noção de “silêncio interior” tratada no tópico sobre a experiência no grupo Vagabundos do Infinito. A atenção é importante, ainda, no contexto da imaginação, onde a atenção voltada para um objeto preciso estimula o fluxo imagético e criativo. Ademais, todas as práticas descritas seguem um roteiro que parte do aprendizado de formas que passam a ser repetidas, ou seja, há um completo domínio das sequências para somente então ser iniciado o processo de vivência no qual a autoconsciência reflexiva, durante a execução, pode ser posta de lado para que a mesclagem de ação e de consciência possam ocorrer.

Não obstante, é exatamente este último aspecto, o da mesclagem entre consciência e ação, a chave no processo orgânico de criação e que é tratado por Grotowski como a redução do lapso de tempo entre impulso e ação ou em Stanislávski como consciência dividida, que para o diretor russo não chega a ser um problema e, assim, tem-se uma divergência entre o estado criador em Stanislávski e a experiência de fluxo. “Uma parte de você se move em direção à ‘supertarefa’, a Ação Transversal, ao subtexto, as imagens mentais, o estado criativo, e a outra metade está preocupada com a sua psicotécnica.” (STANISLÁVSKI, 2008, p. 456) Sobre esta questão da consciência dividida, pretendo retornar a ela adiante, neste trabalho, quando falo da janela poética “atenção dividida ou dupla atenção”.

A questão do fluxo como qualidade de atenção, traz ainda consigo a noção de adaptação que se associa a noção de compensação em Grotowski. A compensação é exemplificada por Grotowski com a imagem do mau bailarino que adapta seu corpo ao realizar certos detalhes da dança, ou seja, “compensa”. Nesse caso, não quer dizer tornar o exercício mais fácil, mas, “[...] a ‘compensação’ vital, que poderia ser

chamada também de adaptação do corpo, está ligada a causa do ajuste que tem origem no corpo e flui organicamente do corpo.” (GROTOWSKI, 2007, p. 172) Desse modo, na prática, isto se processou a partir do direcionamento de atenção a diferentes pontos de contato. Também, aos detalhes do que está sendo realizado ou a uma imagem externa trazida pelo imaginário criador. Nesse sentido, o direcionamento de atenção é responsável por desencadear os processos perceptivos e, em resposta a estes processos, o organismo se adapta, ou seja, corpo, espaço, pontos de contato, imagens, tudo é convertido em circunstância no processo de criação em fluxo.

Para ajudar a clarificar esse processo e essas noções no contexto deste processo, opto pela descrição de um exemplo extraído das experiências realizadas no Vagabundos do Infinito. Uma das estratégias de trabalho desenvolvidas pelo ‘Vagabundos’, foi a denominada sonhar ou sonhos lúcidos. Profundamente interligada a esta, estavam os exercícios do não fazer ou espreita. Evito me demorar em explicações e referências para me focar nos fatos. A primeira consistia no exercício da capacidade de ficar lúcido durante os sonhos. O treino, neste caso, acontecia em casa nos horários de sono. Para tanto, havia exercícios para serem feitos quando em estado de lucidez no território onírico. O primeiro exercício consistia em olhar para as mãos como forma de fixar a atenção em algo concreto para logo em seguida lançar o foco de atenção para determinado ponto do espaço e, assim, criar uma dinâmica de mudanças de foco de atenção. O objetivo disto era exercitar o direcionamento de atenção e mudança de foco sem sair do estado de lucidez onírica, sendo que o desafio era manter-se o maior tempo possível naquela camada perceptiva e com a atenção direcionada, conquanto sem fixidez.

Os exercícios do “não fazer” consistiam na realização de ações destituídas de objetivos utilitaristas no espaço cotidiano. Assim, eram solicitadas ações como cumprimentar árvores, criar falsas lesões com curativos gigantes e sustentar a situação, ignorar pessoas, oferecer informações no centro da cidade, seguir alguém, entre muitas outras. Nesse caso, o objetivo estava em sair dos padrões habituais de ação no mundo e percepção de si mesmo e do entorno a partir do direcionamento da atenção para aspectos comumente negligenciados.

Assim, os exemplos descritos apareceram no meu processo como educativos para a exploração dos mesmos princípios (direcionamento

de atenção, dinâmica de mudança de foco, adaptação e percepção) no território da prática cênica. Ou seja, operou uma abertura para aceitar e se entregar ao fluxo no movimento. Dessa forma, o direcionamento de atenção pode contribuir para o desbloqueio dos processos do corpo-vida e possibilitar a experiência de fluxo.

Ainda acerca do movimento, interessa a potência de sentidos que carrega e sua transformação em ação cênica através do princípio das ações físicas. Assiná-lo que neste ponto da pesquisa, a questão central passa a operar, ou seja, fazer o trânsito entre o treinamento psicofísico, cuja especificidade é o movimento em fluxo, e a ação cênica. Para tanto, no Segundo Movimento, relatarei a segunda parte da pesquisa prática na qual realizo improvisações em fluxo buscando caminhos para a construção cênica e introduzirei a noção de ação física.

Segundo movimento - resíduos em trânsito

O treinamento, como criação, revela-se como um espaço de estudo, articulação de qualidades de energia, pesquisa de registros de presença, estados psicofísicos e detalhes da ação. Cada sessão de trabalho compreende ciclos de pequenas estruturas a serem colocadas em fluxo pela ativação do “corpo-memória/corpo-vida”. Assim, estes ciclos revelam janelas possíveis para um segundo modo de treinamento, que está voltado para a construção cênica. Ou seja, criação e construção cênica como complementares no processo criativo do ator, mas, operando em objetivos, sentidos e dinâmicas distintas.

No Movimento anterior, empreendi um trabalho de retorno às bases orgânicas da minha trajetória artística como ator. Também, busquei encontrar parâmetros poéticos através dos resíduos deixados em meu corpo-vida. Saio agora do vórtice do furacão para expandir desordenadamente os horizontes da experiência. Para tanto, recorro à imagem de um labirinto onde o movimento em fluxo aponta inúmeros portais possíveis. Em uma atitude de confronto, entre os procedimentos e princípios cartografados com o corpo que sou hoje, tornou-se possível acessar um território desconhecido da experiência.

Desse modo, estabeleci um plano de trabalho iniciado novamente pela corrida. Ao correr circularmente pela sala, eu criava um jogo de atenção para ativar pontos de conexão comigo e com o espaço. O procedimento corrida se tornou o meio através do qual foi possível (ao menos no meu trajeto pessoal) direcionar a atenção e, assim, ativar os elementos da vida orgânica.

Enquanto corria, me utilizava da imaginação como recurso para sensibilizar e mobilizar determinadas regiões do corpo: o encaixe da caixa craniana (suspensa com o auxílio de uma corda imaginária que se conectava ao “céu infinito”) com a coluna cervical; a outra extremidade da coluna, na ponta do cóccix, onde outra corda me conectava ao centro da terra; a percepção do arco da coluna vertebral que cria uma

leve tensão e confere um “vigor” a percorrer o espaço entre as duas extremidades descritas, entre outros detalhes. Buscava, ainda, perceber a coluna vertebral como um “canal” por onde uma corrente de vibrações mantinha-se em dinâmica contínua, espalhando-se para o restante do corpo. Com o quadril “encaixado”, marcava outro ponto de conexão entre a região logo abaixo dos rins e a pélvis, mantendo ativa a musculatura da base abdominal. Com isto, sentia a coluna vertebral alongar-se, assim como o peito e toda a caixa torácica. Esta última abria espaço entre as escápulas, entre os ombros, orelhas, em uma prontidão vigorosa e sem tensão.

Um terceiro ponto estava localizado na região do plexo solar em relação de atração com o ponto entre pélvis e base renal. Tal organização corporal permitia a dilatação da percepção do próprio corpo e do espaço que contribui para silenciar a mente analítica e discursiva. Além disso, a respiração auxilia neste processo como resultante do treinamento com as artes marciais, que condicionam um modo respiratório mais consciente sustentado pelo diafragma (músculo localizado abaixo dos pulmões). Respirar ancorado em tais princípios ampliava a resistência ao trabalho e oferecia uma percepção mais plena de si mesmo e do entorno. Ombros soltos e mãos em faca além de foco visual direcionado para o horizonte e foco mental voltado para o músculo do diafragma concluem a organização corporal da corrida.

Uma vez estabelecidos esses pontos de conexão, era importante ter consciência do toque do pé no chão pela sensibilização dos metatarsos como alavancas e amortecedores. Nas variantes seguintes, onde a corrida toma o espaço em todas as direções e sentidos, percebi que era necessário estar atento a cada parte que tocava o chão, como se a parte estivesse o tempo todo se prendendo a uma espécie de velcro que forra o piso.

O processo tem início com a corrida pelas arestas da sala no sentido horário ou anti-horário. Bruscamente mudanças de direção são provocadas e podem vir acompanhadas de mudanças de ritmo. Além da corrida circular no entorno da sala de trabalho, exploro variantes desenhando no percurso a figura do “oito” ou “infinito” e a corrida livre pelo espaço. Dentro deste procedimento ou “princípio potência” são inseridas figuras, golpes e movimentos de práticas como da capoeira, do *kalaripayattu*, da ioga, passes mágicos, dentre outros exercícios

possíveis. Sua inserção é feita na própria corrida ou criando-se momentos de suspensão com paradas bruscas, baixa da frequência rítmica ou transformando a corrida em um jogo de montagem e transformação das formas das práticas sugeridas. Assim, percebia que após um tempo de trabalho se estabelece uma dinâmica de impulsos e o fluxo é ativado fazendo com que as variações ocorram espontaneamente e figuras outras apareçam além de variantes de qualidades de energia em função de imagens ativas que jogam o ator em estado de improvisação. A corrida, nesse caso, focaliza a atenção, porém de maneira dinâmica, tridimensional no espaço.

A partir dessa forma de estar psicofisicamente no espaço, inúmeros desdobramentos e articulações passam a ser possíveis. Com a atenção direcionada e a percepção aberta para a gradual incorporação de outros elementos (como ritmo, foco visual, variantes de qualidades de movimento, segmentação corporal, equilíbrio e desequilíbrio, suspensão, níveis etc.), o processo se desenrola e ativa o fluxo. Nesse sentido, a primeira constatação no início do processo foi a de que eu havia desenvolvido certa facilidade para acessar o fluxo no movimento. De algum modo parece que o treino exercita uma atitude autoindutiva a um estado psicofísico potencializado pela operacionalização orgânica de determinados princípios, como os relatados acima. Dessa forma, entrar em fluxo na sala de ensaio tornou-se um lugar de pesquisa das possibilidades poéticas que aquela qualidade de atenção no movimento poderia indicar.

Ao todo foram cerca de trinta e quatro sessões de trabalho – laboratórios experimentais – sem, contudo, ter havido uma continuidade pragmática.³³ Isto, por um lado, prejudicou o desenvolvimento das experimentações, ao passo que, por outro, permitiu espaços de distanciamento e redirecionamento do trabalho. Ademais, neste percurso alguns momentos ficaram marcados como instantes de suspensão, nos quais, um olhar externo auxiliou na identificação de potencialidades que estavam aparecendo no processo e que poderiam ser exploradas para a criação cênica. Convencionei chamar estas potencialidades de “janelas”, uma vez que, na minha percepção, sugeriam vias possíveis de serem desbravadas no processo de construção cênica.

33 As sessões ocorreram de agosto de 2009 até fevereiro de 2010.

Abro, pois, um imenso parêntese para explicar porque utilizo a definição de “janela”. Este termo me remete a uma experiência vivenciada em um exercício feito na aula de interpretação da professora do curso de Artes Cênicas da UFSM, Adriana Dal Forno, em 2005. Na aula mencionada, havíamos criado partituras de movimento originadas de exercícios físicos e de exploração do estímulo vocal a partir das imagens sugeridas por palavras de um pequeno fragmento de texto. A orientação dada na aula anterior era a de decorar o referido texto para a aula seguinte, na qual seria trabalhado. Iniciada a aula, cada um retomou individualmente sua partitura corporal. Após um tempo repetindo-a foi dada a instrução para que trouxéssemos o texto e aos poucos o deixássemos se adaptar ao fluxo sugerido pelo movimento. Eu não havia cumprido a tarefa de casa e meu texto estava precariamente decorado. O “erro” gerou uma situação de desordem absoluta, uma vez que não queria que percebessem que eu não sabia o texto, ao mesmo tempo, eu precisava seguir repetindo a partitura com precisão e cumprir a instrução.

No anseio de me lembrar do texto, articulá-lo oralmente e dar conta da sequência de movimentos, perdia-me completamente. Subitamente, senti uma espécie de estalo na região da base craniana no encaixe com a coluna cervical, como se algo tivesse sido aberto. Um fluxo intenso de imagens e impulsos tomou-me por inteiro e saí pelo espaço com ações diversas, falava na lógica das imagens que me conduziam, realizava movimentos distintos dos habitualmente feitos e transformava constantemente os estados psicofísicos e articulações energéticas. Minha mente havia se tornado passiva naquele momento, como se estando exausta, tivesse desistido de intervir analiticamente e havia se entregado ao fluxo que o corpo seguia em ação e reação aos estímulos que me atacavam por todos os lados. Após o exercício, tentei entender o que se passou. Minha sensação durante foi a de que séries de janelas se abriam me mostrando imensos territórios imagéticos nos quais adentrava e respondia ativamente no corpo e na voz. Foi a primeira vez que vivenciei a experiência de fluxo e passei a perseguir esta experiência no meu trabalho de ator. Passei a buscar as “janelas”. Fecho o parêntese que, de certa forma, também ajuda a justificar minha insistência na noção de desordem como procedimento no processo de criação.

Dessa forma, sigo com o relato/análise do processo e apresentação das “janelas poéticas” verificadas e problematizadas em trabalho

(atenção dividida x dupla atenção; imagens ativas e imagens fantasia; percepções de quebra de fluxo; registro e recordação do material; relação corpo x voz; figura/figural; parceiro imaginário; ressonância e suspensão [distanciamento, ação e reação] e improvisação na estrutura/partitura.). Também, discorro brevemente acerca do modo como os procedimentos cartografados foram articulados nessa experimentação. Para tanto, recorro adiante às noções e intenções explicitadas por Grotowski sobre os ciclos de exercícios plásticos, cujos princípios foram fundamentais para esta forma de abordar o treino.

Nesse sentido, Grotowski aparece novamente como importante interlocutor neste trabalho e enfatizo sua insistência na não existência de métodos e modos de fazer. “Considero que somente a técnica de criar uma técnica própria é importante. Toda outra técnica ou método é estéril.” (GROTOWSKI, 1992, 1993, p. 26) Existem, sim, os princípios elementares, as vias, os “por onde” buscar através da singularidade de cada atuante, das suas dificuldades e especificidades técnicas e psicofísicas, os modos de fazer. Assim, a situação é criar espaços do possível onde cada indivíduo ator descobre o seu processo.

Movimento, fluxo e desordem: em busca de caminhos para a construção cênica

Reconhecer-se poeta, reconhecer-se ator, atuante, atuador. Eis o desafio de quem se lança no labiríntico território da criação. Como a ordem é pôr em desordem, confrontar, desestabilizar, provocar choques e “desregrar os sentidos” para ver o que aparece, irei percorrer o trajeto seguinte em uma sequência não causal de aparecimento dos fenômenos. Espero, com isso, poder compartilhar as peripécias do processo, os momentos de crise, dificuldade, incerteza e revelação de um modo honesto e simples em uma linguagem de ator. Sendo assim, as primeiras experimentações visando à criação seguiram uma trajetória mais ou menos conforme o relato que segue.

Comecei o ensaio com a corrida, inserindo diversas variáveis como exercícios abdominais, flexões e acrobacias. Em seguida, retomei um procedimento usado no trabalho com capoeira desenvolvido no decorrer de 2008 em Santa Maria. Pelo espaço estabelece-se um jogo de

deslocamentos usando os diversos golpes e variando foco, níveis e direção. Essa atenção dinâmica em relação com o espaço somada ao tipo de movimento utilizado confere uma fluência na transição de um movimento/detalhe a outro. Ademais, o estabelecimento de focos visuais precisos e a atitude de ataque ou defesa aliada à tensão gerada pelos pontos de conexão com o espaço provoca o aparecimento de imagens ativas que passam a conduzir atitudes, circunstâncias e variações de articulações de energia, transformando os novos movimentos surgidos.

Estes novos movimentos eram guardados ou descartados de acordo com sua relevância. Formavam células com potência para estimular a ação pela relação com o espaço, mudanças de níveis e foco, a criação de outras figuras e assim por diante. Nesse sentido, tornou-se interessante observar a corrente de imagens que flui e conduz o jogo do ator em relação com o espaço. Ademais, ressalto o aparecimento de imagens associadas a situações vividas, ou seja, memórias. Todavia, é importante pontuar que não necessariamente havia a tradução destas imagens e memórias. Como dito anteriormente, elas são ativas, no instante em que aparecem se corporificam e queimam dando espaço para novas e fazendo com que reste apenas a reação física da imagem que atravessou o corpo, (emoção). Digo isto, pois, nos momentos em que me dava conta e intelectualmente traduzia –, por exemplo, “isto aconteceu em Santa Maria embaixo de uma árvore quando conversava com a Gabriela etc.” – imediatamente perdia a qualidade de atenção e a conexão com o corpo, o espaço e com as imagens.

Nesse caso, retorno à metáfora do corpo-memória sugerida por Grotowski. Para o encenador, ele se manifesta por meio da precisão dos detalhes. Contudo, alerta para uma questão terminológica:

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a ‘totalidade do nosso ser’, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida. (GROTOWSKI, 2007, p. 174)

Esta passagem, apareceu como sendo de fundamental importância nessa experimentação e abriu caminhos para se pensar em imagens ativas que remetam a ações concretas e não a psicologismos.

A dificuldade em agir no processo atuando apenas para o si mesmo, implica noutra dificuldade que tenciona o que diz respeito ao

espaço entre impulso interno e ação externa. O direcionamento do foco para o resultado estético provoca um desvio em relação ao processo de pesquisa e descoberta e, por outro lado, há o risco de uma atitude excessivamente introspectiva que rompe os pontos de contato, verdadeiros geradores dos impulsos. Este problema esbarra no “contato” como contraponto necessário ao trabalho sobre si mesmo como forma de evitar certo narcisismo. São muitos os riscos do treinamento, desde a introspecção excessiva até o virtuosismo, perfeccionismo e formalidade ou rigidez exagerada. Todas facetas que podem bloquear os canais expressivos ao invés de potencializá-los para abrir caminho ao corpo-vida.

Nesse sentido, o trabalho de treinamento que Jerzy Grotowski desenvolveu no Teatro Laboratório tinha como um dos principais objetivos reduzir o intervalo de tempo entre impulso e ação de modo que o impulso interno seja simultaneamente ação corporificada no espaço conforme consta no livro *Em busca de um teatro pobre*. Tendo em vista que uma imagem nesse processo tem sentido apenas quando portadora de um caráter ativo, ou seja, que gera impulsos, o ator em trabalho não tem como realizar um distanciamento e identificar a imagem, apenas registrá-la como sensação e reação corporal, pontos de contato, relação e impulsos. Ou seja, começa a fazer falta a presença de um olhar externo que identifique as figuras potencialmente interessantes, auxilie posteriormente na retomada destas e sirva como observador/testemunha do processo, não um “para quem” atuar, mas, um “com quem” estar em “contato”.

Essa dificuldade leva a pensar num tipo de atenção necessária ao ator que poderia ser chamada de “dupla atenção”, a qual estaria relacionada com a ideia de uma “atenção dividida”. Esta questão introduz a primeira “janela poética” desvelada no processo: atenção dividida x dupla atenção. Para tratar disto, antes de dialogar com Grotowski, trago a voz de Fernando Montes³⁴ em *workshop* realizado durante o Seminário Grotowski 2009: Uma vida maior do que o mito e que caracteriza um dos momentos de suspensão que mencionei ao introduzir o capítulo. Ao final do *workshop*, mencionei minha dificuldade em criar solitariamente em um processo desta natureza. Ao invés de me incentivar, Montes

34 Ator, diretor e pesquisador, fundador do Teatro Vara Santa de Bogota – Colômbia. Trabalhou com Jerzy Grotowski no Workcenter em Pontedera/Itália durante cinco anos tendo auxiliado no processo de reconstrução dos exercícios plásticos e físicos.

ponderou e disse ser impossível, a menos que eu fosse capaz de desenvolver uma “dupla atenção”. Ou seja, a capacidade de assistir-se fazendo sem interferir intelectualmente no fluxo. Dito de outra maneira seria como ser espectador de si mesmo. Acontece que reside nisto um grande paradoxo que, de certo modo, inviabiliza o processo orgânico e amplia o lapso de tempo entre impulso e ação.

Para Grotowski (2007, p. 175), primeiramente, os atores têm muitos bloqueios não apenas no plano físico, mas, muito mais na sua atitude em relação ao próprio corpo. Isto faz com que caiam facilmente em exibicionismos e narcisismos, (características mais psicológicas do que físicas). Há inúmeros paradoxos nessa relação que atravessam, principalmente, uma questão de aceitação do próprio corpo. “Querem aceitar o seu corpo e, ao mesmo tempo, não o aceitam. Talvez o queiram aceitar demais e, portanto, aparece certo narcisismo.” Todavia, o encenador sugere que o primeiro passo para aceitar-se é não estar dividido. “Não confiar no corpo de vocês quer dizer não ter confiança em vocês mesmos: estar divididos. Não estar divididos: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza.” Explico que é importante falar sobre isto para tratar da “dupla atenção x atenção dividida” uma vez que envolve questões discutidas anteriormente no que tange a relação corpo-mente-si mesmo.

A existência de vocês é constantemente dividida entre ‘mim’ e o ‘meu corpo’ – como duas coisas diversas. Para muitos atores o corpo não dá um sentido de segurança. Com o corpo, com a carne não estão à vontade, estão sempre em perigo. Há uma falta de confiança no corpo que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. É isso que divide o ser. (GROTOWSKI, 2007, p. 175)

O problema da atenção dividida, portanto, diz respeito aos momentos em que esta se desloca do corpo-vida como totalidade e se estabelece como elemento controlador do corpo ou se fixa em camadas outras como fuga da realização do *hic et nunc* (aqui e agora). É difícil explicar como esse processo se manifesta na prática, em sala de ensaio. Contudo, seria mais ou menos como se o barbante invisível que me conecta ao instante vivido, às ações realizadas e aos detalhes percorridos se rompesse. A totalidade do corpo-vida é fragmentada e eu passo a agir aqui, entretanto com a mente analítica operando em outras camadas.

Por outro lado, há a dupla atenção como qualidade possível no processo, embora difícil de ser acessada. Diferente da atenção dividida, a dupla atenção estabelece a capacidade de estar em fluxo, com o corpo-vida envolvido na ação em sua totalidade, respondendo aos impulsos, em conexão com a coluna vertebral, com o espaço e com o *continuum* de transformações de imagens ativas, ritmo, qualidades de presença etc. Ao mesmo tempo, uma segunda atenção opera de maneira distanciada, observando sem, contudo, interferir no processo. Todavia, evito me estender nessa questão por ser algo ainda não experienciado completamente em minha prática. Prefiro, pois, me focar na possibilidade de não estar dividido o que, para Grotowski (2007, p. 175), pressupõe o estabelecimento de “contato” como caminho para se aceitar. “Para ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos, é necessário o outro, alguém que nos possa aceitar. Não estar divididos é a base para se aceitar.” A ação, dessa forma, pode ser pensada neste lugar, no espaço “entre” eu e o “outro”, lugar onde a noção de estrutura começa a aparecer.

No texto em que Grotowski (2007 p. 171, grifo do autor) aborda os exercícios são dedicados alguns parágrafos aos tradicionalmente chamados exercícios plásticos e exercícios corporais. Segundo o encenador, estes exercícios foram criados quando procuravam meios de “[...] diferenciar as reações que *de nós vão em direção ao* outro das reações que *do outro vão em direção a* nós: introvertidas – extrovertidas.” Grotowski esclarece que era influenciado por Delsarte e Dalcroze, por exemplo. Gradativamente, os exercícios saíram deste lugar comum e tornaram-se

[...] uma *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade. Nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas. A primeira coisa essencial é fixar um certo número desses detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los, mas não destruí-los. A pergunta é esta: como começar improvisando somente a ordem dos detalhes, improvisando o ritmo dos detalhes fixados, e depois mudar a ordem e o ritmo e até mesmo a composição dos detalhes, não de maneira premeditada, mas com o fluxo ditado pelo próprio corpo? Como reencontrar no corpo essa linha ‘espontânea’ que é encarnada nos detalhes, que os abraça, os supera, mas que – ao mesmo tempo – mantém a precisão deles? (GROTOWSKI, 2007, p. 171)

Na sequência do texto, Grotowski argumenta que isso apenas é possível quando todas as partes do corpo operam conectadas com a

totalidade do corpo. Os ajustes, desse modo, ocorrem a partir do corpo e fluem para todas as extremidades. Isto está relacionado, ainda, à ideia de “compensação” e adaptação, discutida no Primeiro Movimento, que dialoga com a ideia de que toda reação autêntica tem início no interior do corpo e com os pontos de partida para o corpo-memória que faz voltar à noção de corpo-vida abordada anteriormente.

Dessa forma, os exercícios plásticos como *conjunctio oppositorum* entre estrutura e espontaneidade, ofereceram um caminho para trabalhar movimento, fluxo e desordem com os elementos cartografados. Segundo Grotowski (2007, p. 172-173), esses exercícios foram compostos pela seleção e isolamento de alguns em função de apresentarem ou não uma “[...] possibilidade de reação orgânica, radicada no corpo e que encontra a sua realização nos detalhes precisos”. Inicialmente, eram colhidos de diferentes práticas como ioga, por exemplo. Contudo, não interessa descrever este procedimento do Teatro Laboratório e, sim, ver quais os princípios nele operados e como contribuíram nesta pesquisa.

Em primeiro lugar, está à busca pelos detalhes precisos sem limitá-los em número. O fluxo espontâneo do corpo, para Grotowski (2007, p. 173), “[...] está encarnado nesses detalhes: eles são mantidos, permanecem, apesar da espontaneidade.” Em segundo lugar, aparece a necessidade de desbloquear o corpo-memória por meio dos detalhes. Dessa forma, os ciclos de exercícios plásticos compreendem pequenas estruturas corporais compostas por inúmeros detalhes precisos que podem ser ampliados. O ator transita de um detalhe para o outro buscando não comandar o fluxo de mudanças na sequência de detalhes fixados. Para Grotowski (2007, p. 173), “[...] se vocês mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes no ar, então quem dá os comandos?” Inicialmente, o processo se dá pela manipulação consciente dos elementos citados, elementos da vida orgânica, estes, são artificialmente estimulados por princípios potência que se convertem em pontos de partida para a manifestação do corpo-memória e do fluxo. Nesse sentido, prefiro ouvir novamente Grotowski (2007, p. 173-174, grifo do autor):

O ‘corpo-vida’ ou ‘corpo-memória’ determina o que fazer em relação a certas experiências ou ciclos de experiências de nossa vida. Então qual é a possibilidade? É um pequeno passo rumo à encarnação de nossa vida no impulso.

Por exemplo, no nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em uma volta ao passado, a uma experiência na qual tocamos alguém, talvez uma amante, a uma experiência importante que *existiu* ou *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. Os detalhes existem, mas são superados, tocando o nível dos impulsos, do corpo-vida, o nível – se preferem – da motivação (mas a motivação já implica uma certa premeditação, um ditame, um projeto, não necessário aqui e até danoso). Muda o ritmo e a ordem. E um após o outro, o corpo-vida ‘come’ – isso acontece por si – os detalhes que ainda existem na precisão exterior, mas é como se explodissem do interior, do impulso vital. E o que alcançamos? Não *alcançamos* nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o ‘rio de nossa vida’. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo.

Esta passagem deixa claro o princípio potência que move a exploração dos exercícios plásticos, ou seja, a transformação dos elementos da vida orgânica dentro de pequenas estruturas precisas. Ao tomar uma sequência de sequências como as dos *kalarippayatu*, por exemplo, ou os passes mágicos, há igualmente, ciclos de pequenas estruturas cheias de detalhes de movimento, respiração, níveis, direcionamentos vetoriais no espaço, entre outras características. Percebi, assim, a partir dos “plásticos”, que poderia explorar outros exercícios nessa mesma lógica, na qual o rigor nos detalhes funciona como estímulo artificial para ativar o fluxo que transforma ritmo, altera a ordem dos elementos, confere mais tensão ou menos tensão, articula diferentes registros de presença e energia e assim por diante, agora de maneira orgânica.

Nesse sentido, Grotowski já aponta para esta possibilidade, a de encontrar novos detalhes “plásticos” a partir de outras bases.

O ciclo de detalhes plásticos que criamos era o resultado de nossa própria experiência. A evolução foi como a ‘seleção natural’ de Darwin. Podem começar os exercícios por uma base diferente. Podem encontrar um ciclo de detalhes completamente diferente. (GROTOWSKI, 2007, p. 174)

Dessa forma, se poderia dizer que o processo iniciado nesta pesquisa pessoal, encontrou apenas o ponto de partida para uma investigação em uma via de abordagem do treinamento e da criação menos “dura”, em fluxo, uma via da desordem sem, contudo, submergir no caos, no plasma, para usar um termo recorrente nos textos de Grotowski. Para o encenador, tudo isso “[...] implica sempre em uma longa eliminação de coisas excessivamente artificiais ou estéticas que bloqueiam o

corpo-vida. O tipo de detalhe inicial não é importante, o que importa é o espírito das coisas.” (GROTOWSKI, 2007, p. 174)

Nesse sentido, pontuo que as práticas descritas no Primeiro Movimento compreendem formas corporais nas quais os mesmos detalhes são explorados em cada execução, contudo, o que define a potencia do exercício é a atitude demandada por quem pratica. Dessa forma, os exercícios plásticos, na forma como me foram ensinados em *workshops* e dentro da perspectiva descrita por Grotowski, foram um dos principais eixos metodológicos nessa fase da investigação, uma vez que criavam as condições geradoras para explorar os diversos procedimentos cartografados.

De outro modo, Grotowski fala que o corpo possui determinadas formas fixadas. Portanto, perceber essas singularidades e explorar nelas as possibilidades de ajustamento é, também, um exercício potencial. Assim, estabelece-se –, aspecto que ficou bastante evidente no meu processo – uma interação extremamente dinâmica entre exercícios aprendidos, novas formas descobertas, registros já fixados e partes do corpo em diálogo fluido e leve. Isto se deu da seguinte maneira: a corrida, conforme descrita anteriormente introduz o fluxo. Deste, começo a abordar a dinâmica dos exercícios plásticos e neles intercalo formas do *kalaripayatu*, passes mágicos, elementos da capoeira seguindo uma pulsação espontânea e buscando sempre uma conexão integral do organismo. Aos poucos, uma pequena estrutura vai sendo fixada pela repetição casual de determinadas formas e, assim, o processo vai sendo conduzido.

É importante deixar claro que a noção de estrutura que aparece nos “plásticos” não está voltada à estruturação de materiais com vistas à montagem cênica, mas, estabelece-se no âmbito da criação como ciclos de pequenas estruturas que impulsionam à ação. Reforço este aspecto, por tê-lo negligenciado no meu percurso prático, ou seja, ter entendido treinamento como sinônimo de construção cênica, assunto que desenvolverei na terceira seção, que está ligado a pergunta: qual o momento em que algo deve ser estruturado com vistas à montagem cênica sem prejudicar o ato do corpo-vida?

Os conteúdos tratados até aqui, me permitem introduzir outra “janela poética”: as imagens ativas. Nesse sentido, a tensão vivida no percurso prático era ligada ao desejo de uma camada simbólica menos

superficial do que estava acessando e, ao mesmo tempo, me debatia com a indagação acerca do modo pelo qual uma relação pode sugerir uma situação cênica. Como saber quando a imagem encontrada é suficientemente potente no processo? A ausência de um olhar externo gerava um bloqueio ainda maior que me fazia andar sem, contudo, sair do lugar efetivamente.

Dessa forma, a questão das imagens apresentou-me o problema da existência de duas imagens em tensão bastante sutil: a imagem ativa e a imagem fantasia. A primeira se manifesta em ação fisicalizada no espaço e a segunda caracteriza de certa forma, a quebra de fluxo ou uma atenção dividida, ou seja, projeções imagéticas sem a devida mobilização corporal. Ao estar em fluxo improvisando, ocorre o aparecimento de imagens que conduzem o imaginário a uma abstração e fabulação. Estas imagens, sem potência ativa, levam o ator a ilustrar o que está criando no plano abstrato ao invés de agir no aqui e agora do espaço de trabalho, ou seja, reagindo aos estímulos provocados pelas próprias imagens.

No processo em questão, percebia estes momentos quando o material criado apresentava excesso de pantomimas e movimentos periféricos sem o envolvimento total da coluna vertebral. É difícil abordar o assunto, tendo em vista a sutil fronteira entre as camadas envolvidas, principalmente estando dentro do trabalho e não como observador externo. Um modo de abordar isso pode ser pela via do movimento. Gerado a partir de um centro de força ativado pelo direcionamento do fluxo de energia do corpo, ou seja, a partir da consciência do seu centro motor, o movimento aparece como um processo complexo que envolve a relação com o espaço, o direcionamento de atenção, a corrente de imagens que geram os impulsos internos, a disponibilidade do ator e sua capacidade de aproveitar os estímulos recebidos; se adaptar a eles pelo entendimento das circunstâncias psicofísicas e da lógica interna que está sendo criada. Ou seja, existe um envolvimento integral como resposta a uma atitude criativa e não ilustrativa ou representativa.

Seguindo o roteiro do ensaio, se tornou fundamental à atitude de pesquisar em treinamento. Pesquisar o corpo, pesquisar cada movimento, pesquisar as ações. Como a coluna reage e que imagens são geradas? Que qualidade de tônus, energia, que estado é gerado e por quê? Se eu movo meu braço, dessa ou daquela forma, que imagens se manifestam?

Quais sensações, gestos e atitudes corporais aparecem e a partir de que elementos é possível considerá-las potencialmente expressivas para serem editadas e lapidadas para a cena? Minha busca passou a ser pela capacidade de estar em uma dupla atenção e perceber os momentos em que efetivamente estava agindo em conexão com imagens ativas ou quando estava ilustrando projeções imagéticas e assim criando momentos de quebra de fluxo.

A percepção de quebra de fluxo consiste na terceira “janela poética” a ser abordada. Diz respeito aos momentos em que a atenção se divide e o processo iniciado é interrompido. Isto ocorria, principalmente, nos instantes em que identificava um material com certa potência expressiva ou me apegava ao significado possível do que estava fazendo e tentava relacionar ou forjar um contexto dramático. De outro modo, concretamente, tratava-se de um sintoma bastante claro que leva os movimentos para a periferia desfazendo a conexão com a coluna vertebral.

Neste sentido, gosto de uma passagem em que Grotowski menciona a existência de um corpo antigo, um cérebro réptil traduzido na imagem do hipotálamo e da coluna vertebral. Esta ideia está relacionada à existência de uma postura e um modo de deslocamento antigo que o autor identifica em caçadores de qualquer cultura onde “[...] a coluna vertebral está um pouco inclinada, os joelhos um pouco dobrados, posição mantida na base do corpo, pelo complexo sacro-pélvico.” (GROTOWSKI, 1992, 1993, p. 71) O autor se questiona acerca de um tempo-ritmo comum relacionado a esta postura e a sua utilidade que, em uma análise simples, revelaria a necessidade de não fazer ruídos que espantassem a caça. Contudo, Grotowski (1992, 1993, p. 71) verticaliza a questão dizendo que

[...] não é isto o essencial. O essencial, é que existe certa posição primária do corpo humano. É uma posição tão antiga que talvez fosse a posição, não somente do *homo sapiens*, mas também do *homo erectus*, e que concerne, de alguma maneira a aparição da espécie humana.

Segundo Nunes (2009, p. 81), houve um período na década de 1979 em que Grotowski e seu grupo buscaram formas de andar de tribos mais primitivas. O objetivo estava no desbloqueio das forças vitais para alcançar uma organicidade. Isto me leva a pensar na utilização os elementos da dança haitiana *yan-valou* no último período de suas

investigações. Esclareço que não estou pretendendo fazer qualquer analogia de procedimentos e princípios e nem desenvolver um estudo sobre esta fase do trabalho do encenador polonês. Interesse-me pelas metáforas utilizadas por Grotowski, as quais ajudam a estudar a postura identificada. Nesse sentido, o autor desenvolve sua reflexão trazendo referências da cultura tibetana, hindu e afro-caribenha que remetem a figura de uma serpente que dorme na base da coluna vertebral. Reitera a presença da imagem da serpente também no simbolismo europeu para reforçar sua defesa de um cérebro réptil que começa na parte posterior do crânio e se estende ao longo da coluna vertebral, um corpo antigo. Grotowski (1992, 1993, p. 71) enfatiza que fala sem pretensões científicas e por isso por imagens:

Temos em nosso corpo um corpo antigo, um corpo réptil, se pode dizer. Por outro lado, se pode quase representar isto, observando o desenvolvimento de um embrião humano, a aparição de um réptil em umas de suas fases primárias. Digamos que este 'réptil', que aparece em uma fase muito antiga do embrião, serviu de base para a formação do 'cérebro réptil'.

Para Grotowski (1992, 1993, p. 72), a existência de um corpo antigo, de um “cérebro réptil” sugere a presença de dois polos que formam as extremidades de um mesmo registro, “[...] dois polos diferentes: o do instinto e o da consciência.” Entre estes dois polos é preciso que haja uma tensão e não que se mantenha a atitude cotidiana que nos faz mover confusamente de um lado a outro. O autor fala de uma integração de todos os aspectos da natureza humana que devem ser velados pela consciência ao que ele metaforiza como “estar em pé”.

Pois bem, essa postura me remete aos passes mágicos em sua posição inicial de trabalho que engloba os elementos pontuados anteriormente sobre pontos de conexão no corpo, e uma atitude que lembra alguém se preparando para saltar. Joelhos flexionados com o peso do corpo direcionado para a ponta dos pés, nos metatarsos, tronco levemente inclinado para frente, braços formando ângulo de 90° nas laterais e vetores de mão são projetados para frente. Tal atitude corporal é semelhante utilizada na capoeira e sua lógica e estruturação física e energética lembra algumas posturas dinâmicas do *kalaripayattu*. De outra feita, os passes mágicos são executados dentro de uma cadência rítmica pulsante no sentido céu-terra, ou acima e abaixo. Esta peculiaridade

lembra o movimento da respiração, do músculo do diafragma e remete à imagem de um deslocamento atento, cuidadoso, desperto. A imagem para ilustrar tal percepção seria como a de um caçador no meio da selva espreitando uma caça.

No final do Primeiro Movimento, eu havia pontuado características comuns aos procedimentos utilizados no treinamento. Dentre estas características destacava o fato de compreenderem séries estruturadas de movimentos, a presença de dinâmicas de direcionamento de atenção e uma conexão com a respiração. Acrescento, também, o fato de que grande parte deles se ancora em um possível princípio vibratório e nesta postura corporal descrita. Ademais, são precisos e detalhados, aspectos essenciais, segundo Grotowski, na tensão entre o corpo antigo e a consciência.

Dessa forma, a percepção de quebra de fluxo poderia ser descrita como o rompimento destas tensões a que Grotowski se refere entre dois polos complementares de um mesmo registro. Diz respeito, também, aos momentos em que o trabalho escapa da esfera dos princípios e dos meios técnicos e artísticos para ser apenas consciência pensante e vigilante ou apenas instinto e passionalidade. Nesse sentido, a postura do caçador que sintetiza o retorno a “caixa de ferramentas” é de fundamental importância para a retomada dos elos quebrados e, conseqüentemente, estabelecer novamente o fluxo.

Todavia, nesse processo ficou evidente que as percepções de quebra de fluxo podem ser uma importante janela para um encaminhamento poético na cena. Este jogo entre o movimento em fluxo e o movimento comum cria territórios interessantes na exploração de uma qualidade de atuação possível que estabelece diálogos entre algo cotidiano e algo artisticamente estilizado. Percebi, também, que é muito importante ter clareza de quando o fluxo se perde e como explorar isso na improvisação acessando novamente o estado.

Nas explorações seguintes busquei, pois, direcionar-me para a pesquisa com os exercícios vibratórios e de sensibilização da coluna vertebral, do “cérebro réptil”. Foi importante este direcionamento, pois, pude perceber como o procedimento de criar micro-ondulações/vibrações que percorrem a coluna vertebral ativa uma percepção corporal significativamente alargada. As improvisações que seguiam resultavam em figuras potentes e, inclusive, elementos vocais começaram a

aparecer. No que se refere às percepções de quebra de fluxo, estas se tornaram ainda mais acentuadas nos momentos em que identificava que havia encontrado uma qualidade de movimento ou uma figura interessante para ser guardada e desenvolvida. Nesse sentido, a dificuldade que comecei a perceber estava relacionada ao registro e desenvolvimento deste material.

Uma vez encontrados momentos potentes na improvisação, a dificuldade percebida diz respeito ao processo de recordação deste material. Geralmente, eu conseguia retomar apenas a forma ou pequenos fragmentos. Uma possível solução poderia ter sido o registro audiovisual dos ensaios, contudo, ao fazer uma tentativa, ocorreu um estranhamento muito grande com a presença da câmera na sala de ensaio. A presença de uma observação externa mecânica criava um desconforto no trabalho naquele momento. Ademais, gerava um relaxamento do exercício de aprender a ser espectador de si mesmo, ou seja, era importante criar mecanismos que permitissem recordar o material criado desde dentro e não a partir de um distanciamento, edição e consequente cópia da forma.

De outra feita, tenho consciência de que o trabalho de relação com a câmera poderia ter gerado um bom material de pesquisa e poderia ter se tornado uma diretriz fértil para a criação de uma poética de cena em virtude da atitude despertada e do tipo de montagem que se daria a partir deste movimento de distanciar-se e editar a improvisação por meio da recepção e imitação. Uma possibilidade a ser explorada em outro momento.

Desse modo, a opção de não fazer o registro audiovisual, obrigou-me a encontrar mecanismos que permitissem recordar e guardar o material criado. Nesse sentido, descobri a necessidade de uma mudança de perspectiva sobre o trabalho. Não se tratava de imitar a lembrança, mas, de recriá-la. Esta descoberta foi fundamental no desenvolvimento de toda a experimentação na medida em que não endurecia as estruturas e deixava-as continuamente dinâmicas. O procedimento consistia em perceber os pontos de contato, tensões e microtensões, enfim, elementos concretos a partir dos quais fosse possível acessar novamente determinado impulso.

Ao final de uma improvisação, há sempre uma série de *flashes* de momentos que foram marcantes. Tais fragmentos de imagens vêm

acompanhados de sensações, impressões corporais, percepções espaciais e construções de sentido. Tais elementos eram traduzidos como: “era algum movimento leve do braço que eu fazia aqui em direção aquele canto e alguma coisa provocava uma força que puxava meu quadril em direção ao chão e de súbito, como se lançado por um estilingue me deslocava em velocidade rápida até o foco de atenção suspendendo o deslocamento.” Em outros momentos, a tradução aparecia como: “eu estava de cócoras chamando algum animal muito pequeno que se escondia em um canto quando algo começou a tocar minhas costas na região lombar. Senti arrepios subindo minha coluna até o pescoço e me provocando calafrios e uma sensação de gozo que se transformou em um ódio mortal contra a pessoa que me fazia aquilo a ponto de voltar-me bruscamente tentando repelir o ato.” Ou seja, havia elementos concretos, seja como análise de movimento, ou como sequência de imagens construindo quase que uma pequena fábula.

Disto emerge a perspectiva de recriar ao invés de imitar estas lembranças. Recriar a partir de pontos concretos, a partir dos princípios. Deste modo, me colocava no lugar preciso do espaço onde o impulso apareceu e buscava me conectar com os focos de atenção e as recordações de ritmo, qualidade de energia, foco visual e postura corporal. A partir destes registros, eu empreendia uma nova improvisação, a fim de encontrar a “fagulha de vida” que havia impulsionado determinado momento a partir do fluxo. Uma vez recordado, o material era nomeado com nomes fantasia a fim de criar um ponto de conexão psicofísico a partir do qual fosse possível retornar a ele.

Além do processo de registro e recordação do material criado, que pode ser considerado uma “janela poética”, a relação corpo/voz associada ao uso da “blablação” ou “gramelô” e a noção de figura/figural podem ser introduzidas como “janelas poéticas” a partir das últimas considerações e relatos feitos e que foram verificadas nos laboratórios experimentais.

Durante o processo, eu identifiquei que ao improvisar era acompanhado sempre de algum tipo de melodia, como se me conectasse a uma canção silenciosa que ia conduzindo o ritmo do que eu estava fazendo. No decorrer das experimentações, impulsos vocais bastante fortes passaram a aparecer. A voz queria participar daquela empreitada, contudo, não conseguia expressá-la em discurso na língua portuguesa. Era como

se o movimento e operacionalização dos princípios estimulassem a projeção vocal, mas, como imagens e registros sonoros e não como oralidade. Ao buscar possibilidades de trabalhar com discurso lógico portador de sentidos linguísticos, imediatamente rompia o fluxo estabelecido em função da análise intelectual do discurso (texto) que estava sendo dito, exceto em raríssimas improvisações onde frases espontaneamente se estruturavam em ação. A título de exemplo, segue transcrição de trecho do diário de bordo.

‘Que foi, mamãe?’ surgiu a partir de uma reação de susto depois de direcionar a atenção para um canto da sala. Um impulso percorreu minha coluna e ficou preso na região do hipotálamo quase me suspendendo. Numa composição extremamente tensa, meus braços arquearam-se para trás e surgiu muito nitidamente o arquétipo do senhor crucificado. Ao longo de toda a partitura repito a frase ‘Que foi, mamãe?’ com um registro vocal acentuadamente infantil. Ao final, já encostado na parede, meu tônus cai brusca-mente como se fosse um grande alívio e termino de cócoras no chão. Faço um pequeno jogo que chamei de malandragem e finalizo ali de cócoras [...]

Tornou-se produtivo, pois, atentar para a utilização da sonoridade vocal a partir de línguas inexistentes, inventadas pela junção de fonemas registrados no corpo-memória do ator, o assim chamado “gramelô” ou “blá-blá-ção”. Essa língua inventada, no meu caso específico, carregava fortes traços do idioma alemão (ressalto que a árvore genealógica de minha família tem origem germânica e eu ouvi muito o idioma quando pequeno, embora na época desta pesquisa ainda não falasse o idioma). Em um olhar mais técnico, verifico que meu “gramelô” é composto basicamente por sons consonantais como t, b, r, havendo pouca exploração de sonoridades mais fluidas com utilização de vogais. Independente do “tipo” de composição sonora ficou evidente que, ao inserir este elemento, a improvisação e a qualidade dos movimentos se potencializavam em uma conexão e direcionamento de atenção ainda mais precisa e intensa.

A questão da voz no meu processo já é um enigma e um elemento potente de descobertas desde o trabalho no grupo “Vagabundos”. Quando explorávamos nas partituras criadas com a técnica do bastão e movimentos dos passes mágicos a aplicação de qualidades de energia, descobri que a inserção do elemento voz, a partir das caixas de ressonância, potencializava o estado de atenção, a geração de impulsos e o fluxo de transformações das energias do corpo. Era como se pelo

corpo eu conseguisse acessar determinadas articulações energéticas e com a voz eu verticalizava o processo para camadas mais interessantes. Encontro, pois, em Nunes (2009) uma abordagem sobre o uso da voz em Grotowski e de seu contato com os cantos da cultura africana.

De acordo com Nunes, Grotowski acreditava que o corpo ajuda o canto e este último ajuda a transformar as energias biológicas. Contudo, somente nos cantos africanos, em seus impulsos e vivacidade, encontra a organicidade buscada e um caminho para o maior envolvimento do corpo e da voz. Nesse sentido, o que

[...] Grotowski pretendeu com o trabalho vocal foi muito além da dicção eficiente exigida para o ator. Um dos fundamentos de Grotowski para explicar a utilização dos cantos no seu trabalho vem da sua potencialidade de transformação no que se refere à energia do ator. (NUNES, 2009, p. 81)

Dessa forma, a referência vocal, seja como canto ou como fala, mas, que no meu processo apareceu em “gramelô”, se define como um elemento desbloqueador e ativador do fluxo no movimento, além de gerar impulsos, imagens e provocar transformações de energia no corpo do atuante. Ademais, a exploração vocal fecha a cadeia de elementos a serem operacionalizados em fluxo e contribui para o estabelecimento de (in)tenções.

Em se tratando da noção de (in)tensão, de acordo com o *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, intensão (com a letra “s”) diz respeito a um aumento de tensão, em associação ao termo intenção (com a letra “ç”), que se refere a uma vontade, um desejo, um plano ou projeto. Pois bem, é possível entender que intensão (utilizarei a palavra grafada com a letra “s”) refere-se a um aumento de tensão que é direcionada, ou seja, temos a imagem de um vetor de força. Melhor seria um intento direcionado, fisicalizado e projetado no espaço de forma dinâmica. Complementarmente, este esforço depende de uma intenção que remete a objetivo, desejo. Ou seja, o desejo que me coloca em trabalho e conseqüentemente cria a intensão. Faço esta diferenciação para pontuar uma compreensão dissociada de uma lógica apenas psicológica de criação. Na verdade, são definições que se complementam no entendimento do processo prático.

Jerzy Grotowski fala das noções de impulso – in/pulso e intenção – in/tensão como elementos complementares. “Impulsos estão ligados

à tensão. Um impulso aparece in/tensão. Quando temos a intenção de fazer alguma coisa, há uma tensão interna, direcionada para o exterior.” (apud RICHARDS, 1995, p. 96) Assim, para que haja um impulso, é preciso que exista um ponto de contato externo que desperte interesse e que mobilize as tensões corporais para aquela finalidade de maneira precisa. “In/tensão - intenção. Não há intenção se não houver uma mobilização muscular adequada. Isso também faz parte da intenção. A intenção existe mesmo a nível muscular no corpo, e está ligada a algum objetivo fora de você.” (GROTOWSKI apud RICHARDS, 1995, p. 96) Dessa forma, Grotowski segue sua argumentação dizendo que é preciso cuidar para não tornar-se excessivamente relaxado, uma vez que é necessário estabelecer uma dinâmica entre tensão e relaxamento para ter um bom resultado em cena. Esse dado me leva aos passes mágicos em sua qualidade de aliar tensão e relaxamento com a integridade do praticante, ou seja, o nome das formas modernas (*tensegridade*) faz alusão a estruturas íntegras que operam em tensão elevada. Ademais, existe um objetivo externo que é mover a energia no entorno do corpo e nos diversos centros energéticos, uma intenção.

Sigo, pois no relato/análise dos experimentos vividos e me deparo com o fato de tornou-se necessário encontrar uma noção que nomeasse o tipo de material criado em fluxo. Inicialmente, chamei de células expressivas entendendo serem pequenos e complexos corpos, nos quais havia determinada articulação energética, um direcionamento de atenção, formas plásticas e intensão. Contudo, célula remete a um aspecto biológico e compreende uma estrutura fechada ao passo que o material criado tinha um caráter dinâmico e em transformação, algo aberto como um rabisco que esboça uma tela antes do pintor inserir as cores, algo figurado, mas, não claro, definido, fechado como imagem. Desse modo, encontro na expressão figura/figural proposta por Patrice Pavis, mais uma “janela poética”.

Patrice Pavis, ao analisar a questão do gesto em seu livro *Análise dos Espetáculos*, trata da explicação do gesto em espetáculos onde o gestual não acompanha um texto ou narrativa e não busca imitar comportamentos cotidianos ligados à cadeia posturo-mimo-gestual da comunicação não verbal. Em propostas cênicas que fogem da lógica semiótica de construção estética e busca uma lógica sensorial e cinestésica há a necessidade de mudar a perspectiva de análise. Nesse sentido, Pavis

(2003, p. 80) busca ajuda no filósofo Jean François Lyotard que, como outros pensadores, “[...] desconfiam de toda comunicação por signos, de toda semiologia e propõem um modelo ‘energético’ do efeito artístico sobre o observador.” Lyotard, sugere a noção de figural em oposição a discursivo ligado a ordem do signo linguístico. O figural, neste caso, não é redutível a linguagem. “Ele consiste em uma sequência de eventos isolados: [...] eventos pulsionais que se sucedem em momentos e segundo intensidades muito heterogêneos.” A estes momentos pulsionais e intensos, poderia-se chamar figurais, “[...] na medida em que sua tradução (sempre possível) em um significado linguístico, em um discurso, não esgota de forma alguma seu sentido e sua função.”

Desse modo, todos os momentos se tornam figuras complexas integradas a um circuito energético, o que não exclui a existência de objetivos e intenções (agora sim com “ç”), mas, cujo espaço de interpretações é aberto ao olhar do atuante. Importa, pois, a ideia de algo que pode figurar várias sensações e sentidos. São pulsões e intensidades vazadas, sem os contornos bem definidos e em movimento contínuo, ou seja, a figura não contém determinados elementos, é atravessada em um *continuum* dinâmico que fala aos sentidos e à cinestesia do corpo como linguagem pré-verbal. “O corpo é uma espécie de médium que faz transitar em si fluxos incontrolláveis; é atravessado ao mesmo tempo por fenômenos culturais e por desejos inconscientes.” (PAVIS, 2003, p. 87) A figura/figural compreenderia, pois, uma estrutura aberta e vazada por onde atravessam pulsões e intensidades, tensões, articulações de energia e registros diversos de presença. O ator, nesse caso, passa a trabalhar com a habilidade de manipular e articular presença e energia. A noção de figura/figural, portanto, aparece nesta pesquisa para denominar, sem endurecer, fechar e reduzir, o material criado.

As três diretrizes que seguem (*Partner* imaginário – focos de atenção no espaço; ressonância e suspensão: ação – reação além da improvisação dentro de uma estrutura/partitura) compreendem aspectos mais diretamente relacionados à montagem da estrutura cênica na improvisação com as figuras. Sua identificação, assim como a ideia de figura e outros aspectos que serão brevemente abordados no texto, se deu em dois momentos de suspensão que contaram com um olhar externo. O primeiro ocorreu no dia 14 de dezembro de 2009 na Escola de Teatro da UFBA e, como espectador, contei com o Prof. Dr. Luiz Marfuz; o

segundo se deu em 5 de fevereiro de 2010 na Unirio e quem assistiu foi a Prof. Dra. Tatiana Motta Lima. As considerações feitas por esses dois pesquisadores, deram-me um olhar distanciado sobre meu processo e identifiquei dificuldades, facilidades, pontos nebulosos e aspectos relevantes que não estava percebendo. Desse modo, sigo destrinchando os passos do processo e identificando tais aspectos sem, contudo, me ater excessivamente à precisão de datas e locais, apenas quando considerar absolutamente necessário.

Em um momento do percurso criativo vivenciado, fui assaltado por uma angústia que me fez querer forjar a construção da cena. A dificuldade verificada estava no desenvolvimento das figuras criadas, sua estruturação. Ademais, identificava haverem poucas figuras onde efetivamente uma estrutura cênica se esboçava. Aqueles fragmentos, registros de presença, movimentos, ações, deslocamentos não pareciam conduzir para uma poética de cena. Percebia que o problema da estrutura se fazia cada vez mais presente no processo.

A primeira tentativa de resolver o impasse consistiu na exploração de dois princípios: o tempo-ritmo e a atenção a partir do seu direcionamento para focos visuais precisos no espaço e, nesse sentido, a atenção psíquica convergida para o mesmo ponto que o foco visual. O procedimento utilizado foi a exploração de ações simples (sentar, levantar, ajoelhar) e deslocamentos no espaço em variações de ritmo. Tal procedimento permite, também, a exploração de níveis, a percepção do corpo no espaço e a ocupação deste.

Essa estratégia mostrou-se eficaz no que diz respeito à criação de imagens ativas a partir da relação e articulação dos elementos no espaço. Tal fator gera circunstâncias que impulsionam a lógica de sentido estabelecida pelo ator em jogo. Desse modo, durante a improvisação, quando comecei a perceber algo à distância, minha ação imediata era me afastar, fugir. Subitamente me percebi tomado pela energia do ataque que se materializou no objeto imaginário “bodoque”.³⁵ Ao armá-lo para o disparo, meu corpo foi tomado por uma atitude pesada e minha mão foi conduzida até o chão em um crescente de tensão. Percebo um papel com coisas escritas em um canto da sala, não ignoro e uma nova

35 Também chamado de estilingue, bodoque, atiradeira, entre outros nomes populares, consiste em uma arma primitiva feita com uma forquilha de madeira e elásticos e com a qual são arremessadas pequenas pedras em direção a uma caça. A título de exemplo, na infância costumava caçar pombos com o bodoque nas pastagens do meu avô.

circunstância passa a operar. O objetivo passa a ser possuir o papel e inúmeros obstáculos imaginários são criados. Desenvolvo este jogo até ter o papel em minha mão. Olho atentamente para o papel e sou tomado pelo impulso de arremessá-lo fora, subitamente o faço em uma ação bastante plástica que é suspensa após alguns passos e retorno. Repito esta ação buscando perceber as alterações de estados anímicos gerados e finalmente realizo a trajetória completa. Paro, fico em suspensão alguns segundos, transformo a energia e retorno para o local onde estava sentado de maneira quase cotidiana.

A improvisação que acabo de descrever me fez considerar como, a partir do estabelecimento de circunstâncias claras e precisas, ocorre a manifestação de uma corporeidade expressiva e plástica com uma gama enorme de matizes de registros e articulações de energia.

Como segunda estratégia experimentada, parti para a improvisação livre com qualidades de movimento (procedimento descrito na primeira seção). Optei por explorá-las de maneira livre no espaço, sem a criação prévia de uma partitura de movimentos, por estar apostando na instância de pesquisa orgânica, ou seja, na ativação dos princípios em fluxo para, a partir destes, chegar a possíveis estruturas. A pesquisa com este procedimento de treinamento e criação me levou a perceber o surgimento de estados corporais a partir de direcionamentos de atenção no espaço. Os registros corporais acessados variavam com muitas peripécias e sonoridades vocais passaram a participar das improvisações. Era como se não houvesse clareza do que estava estimulando a improvisação, se eram os movimentos, as qualidades, o direcionamento de atenção ou se a sonoridade. Em determinado momento, por exemplo, direcionei minha atenção para a base e a minha forma de deslocamento. Criei uma oposição de qualidades deixando a base leve, fraca e em fluxo contínuo a partir do que acentuei o peso no tronco sustentando pelo quadril. Braços foram sendo soltos gradativamente e com certa tensão. O direcionamento do foco de atenção visual desencadeou um ritmo respiratório que foi dando leveza à região do plexo solar e a sensação de voo apareceu. Ao mesmo tempo, trazia comigo a imagem de que escorria algum líquido por meus braços, sangue talvez. A imagem foi levada ao seu clímax quando, com a qualidade de recolhimento, fui ao chão e um impulso explodiu pelo espaço em um discurso inflamado.

Em um ensaio seguinte, recorri à pesquisa com as qualidades aplicadas sobre uma precisa partitura de movimentos, criada a partir de uma tentativa de neutralização de algumas figuras, ou seja, executando-as apenas em sua forma plástica. Este exercício me levou a perceber que a qualidade é funcional e potente quando ativada a partir do centro do corpo. Ademais, a partitura de movimentos ajuda no estabelecimento de uma base concreta de trabalho, um espaço a ser percorrido e dentro do qual os elementos orgânicos podem operar livremente e em fluxo.

O processo de construção desta partitura se deu a partir da seleção de figuras criadas nos ensaios anteriores e assim nomeadas: “acendedor de lâmpadas”; “pivete de rua”; “Medeia coçando os cabelos”; “cai e cantarola se essa rua”; “grito grave e ratinho no canto”; “que foi, mãe?”; “*gueisha* desfalecida”; “velho bravo”; “quebra barbantes”; “virado pelo ombro”; “angústia desesperada”; “bodoque”; “menino olhando sobre o muro” e “menininho resmungão”. Esta sequência permitiu visualizar o material já criado e identificar a necessidade de uma condução de processo vertical e não apenas horizontal, ou seja, ao invés de construir longas séries estruturadas, elencar algumas figuras potentes e verticalizá-las, transformando-as e a partir delas descobrir novos registros.

De outra feita, ficou evidente a necessidade de precisar o início e o final de cada figura, o que reverberava na não finalização do desenvolvimento de cada trajetória. Esta questão, levantada pelos dois pesquisadores nos ensaios abertos, introduz a ideia de ressonância e suspensão que se liga as noções de ação e reação.

Tanto na improvisação a partir do movimento em fluxo quando na partitura estruturada, apareceu uma característica na qual uma “fazeção” excessiva encobre a percepção de circunstâncias e impede a percepção dos caminhos possíveis no desenvolvimento da figura criada. Ou seja, a sensação de fluxo levava a uma extroversão excessiva que não permitia momentos de suspensão do fluxo nem mudanças de direção deste a partir da percepção das possibilidades imaginadas e reais no espaço. Nesse sentido, surgiu a necessidade de atentar para a ressonância de cada ação no espaço a partir de momentos de suspensão do fluxo, ou seja, permitir que o impulso projetado ressoe e ouvir a resposta para, a partir dela, realizar uma nova emissão. Tal sintonia permitiu operacionalizar de modo mais vigoroso à presença dos parceiros imaginários ou “companheiros imaginários”.

Tomar conhecimento de que eu estava trabalhando muito com parceiros imaginários nas improvisações abriu um novo campo de exploração do movimento em fluxo e me levou a indagar sobre o que teria influenciado esta tendência no meu processo. Nesse sentido, percebi que os parceiros imaginários estavam relacionados aos focos de atenção direcionados no espaço. Inclusive, não havia a construção destes seres como personagens; ao improvisar tratava o tempo todo com focos concretos e por vezes fixados em determinados pontos do espaço. Estes pontos, por sua vez, me conduziram a um tipo de relação similar a que Grotowski (1993, p. 187) sugere quando trata dos companheiros imaginários:

Mas este companheiro imaginário deve ser fixado no espaço desta sala real. Se não se fixar o companheiro num lugar exato, as reações permanecerão dentro da gente. Isto significa que vocês controlam, sua mente os domina e vocês se movimentam para um narcisismo emocional, ou para uma tensão, um certo tipo de limitação.

A partir desta percepção, voltei-me novamente às práticas de treinamento a fim de verificar se esse princípio operava nelas. Dessa forma, reconheci que grande parte dos procedimentos enfatizava o direcionamento de atenção e por serem em sua maioria lutas, seguiam uma lógica de relação com um oponente bastante relevante. O *kalaripayattu*, por exemplo, trabalha a partir do estabelecimento de dois tipos de foco: o visual e o de atenção, sendo que o primeiro refere-se ao ponto exato no espaço onde a olhar aponta e o segundo, para onde o pensamento se dirige. A capoeira, adaptada ao treinamento teatral, não perdeu a atitude de luta onde o foco está sempre voltado para o parceiro que se converteu em pontos de contato com o espaço, *partners* imaginários e reais. De outra feita, ambas as práticas, trabalham com uma visão periférica ampliada, tridimensional. Da mesma maneira, os passes mágicos seguem uma atenção imaginária voltada para ações concretas de manipulação de alguma substância no entorno do corpo e em conexão com o espaço.

Dentre as práticas apresentadas, porém, entendi que o treinamento com o bastão foi o principal responsável por essa tendência à exploração dos parceiros imaginários. A referida técnica consiste na relação entre duas pessoas com um bastão de madeira. Uma é conduzida pela outra em movimentos com desenho preciso pontuando início e fim.

Após criarem várias formas alternando quem conduz e quem é conduzido, separam-se e cada um trabalha individualmente sua sequência sem o bastão, mas mantendo sua presença imaginária. Essa presença concreta, na criação da partitura, e posterior supressão transformam-no em metáfora de outra presença na execução dos movimentos. Além disso, imprimem uma atitude de contato constante com a pessoa que antes esteve conduzindo contigo o bastão pelas possibilidades de o bastão ser arremessado para você e o cuidado exigido na execução dos movimentos evitando a desmaterialização da presença do objeto de madeira.

Dessa forma, as diretrizes ressonância e suspensão e parceiro imaginário se completam na identificação da partitura de movimentos, sendo que as figuras estruturadas seriam uma importante “janela poética” no processo de construção cênica. Nesse sentido, o movimento em fluxo gera um espaço orgânico de ativação e articulação de princípios que estruturam figuras caracterizadas por uma plasticidade corpórea, nas quais fluxos e intensidades atravessam um processo dinâmico de transformação de energia e geração de registros de presença em conexão com a imaginação ativa do atuante. Tais figuras consistem em matrizes potenciais para a construção cênica estruturada pela via das ações físicas.

Anteriormente disse que trataria do tema das ações físicas (psicofísicas) a partir do lugar onde tive contato com a mesma. Desse modo, a noção de ação física na minha experiência artística aparece como um elemento processual e se caracteriza pelo *continuum* de transformações desencadeado pelo fluxo orgânico estruturado pelo ator em movimento. A partir de uma rede de elementos ou leis orgânicas, movimentos e gestos se transformam em ação cênica pela via da ação física. Nesse sentido, a ação física não aparece como algo, mas, um por onde o ator articula sua trajetória na cena e a estrutura é revelada. Nesse sentido, a questão não é definir a noção de ação física, mas, compreender por onde esse sistema se operacionaliza com vistas à construção cênica.

Para introduzir melhor o assunto a ser tratado em seguida, relato brevemente uma conversa informal que tive com o ator e diretor François Kahn³⁶ durante o Seminário Internacional Grotowski 2009: uma vida maior do que o mito. Este encontro foi um divisor de águas no desenvolvimento subsequente desta investigação que se deu, fun-

36 Ator, pesquisador, diretor, pedagogo que participou como guia em vários projetos parateatrais do Teatro Laboratório dirigido por Jerzy Grotowski em Wrocław, na Polônia.

damentalmente, pela possibilidade de contato com relatos de experiências oriundos de fontes diretas de Jerzy Grotowski. De outra feita, a conversa trouxe uma série de questionamentos acerca dos processos vividos e de aspectos que estavam latentes no processo atual e direcionou novamente minha atenção para as ações físicas, além de corroborar com minhas reflexões teóricas e práticas acerca de treinamento psicofísico, movimento e fluxo.

“O ator precisa agir, simplesmente agir” – conversa com François Kahn

A frase que dá título a este tópico foi um dos dizeres marcantes proferidos por François. Na ocasião, busquei esse encontro por perceber em suas falas a recorrência de relatos de experiências que vinham ao encontro do que eu havia vivenciado e por deixar escapar angústias que me eram comuns, como: de que modo todo esse treinamento serve ao ator no teatro contemporâneo quando não se está no grupo com quem você treinou? Conversando com ele, me disse que quando deixou o Teatro Laboratório ficou bastante perdido, alegou que é normal isto ocorrer quando abandonamos o mestre ou o nicho no qual fomos preparados, de imediato pensou em utilizar-se desse saber em “*workshops Grotowski*”, entretanto buscou outro caminho, que foi o de encontrar a sua arte a partir do que havia ficado da experiência vivida.

Na conversa, falei do fato de que sentia por vezes, que eu havia sido enganado e que todo o saber experienciado ao longo da minha formação em Artes Cênicas não havia me ensinado absolutamente nada do que é necessário ao ofício de ator. Um pouco exagerado de minha parte, é verdade, mas, o que eu queria dizer é que me sentia profundamente perdido em relação aos modos convencionais de fazer teatro. Como resposta, Kahn disse que em algum momento também sentiu isso, no entanto percebeu que para fazer teatro precisava de coisas bastante simples como dar bem um texto, fazer gestos e movimentos com certa destreza e agir, simplesmente agir.

A resposta de Kahn me desestabilizou profundamente: “[...] agir, simplesmente agir”. Ao dizer isto, Kahn me fez questionar: o que significa a ação no trabalho do ator, o que é agir? No seu discurso, parecia referir-se a coisas simples como sentar, pegar um objeto, levantar e

na execução precisa destas ações. Fazia menção a um caráter bastante artesanal do trabalho criativo do ator, uma investigação paciente, minuciosa, exaustiva e sutil. Comecei, pois, a me indagar sobre tanto virtuosismo, peripécias corporais e vocais presentes na cena em muitas ocasiões, exaustivas sessões de treinamento e pensei: será que ainda sei o que significa agir?

Foi partir deste encontro que as ações físicas, fortemente presentes no meu percurso artístico, retornaram ao foco. Entendi que o percurso empreendido nesta investigação, seguia um caminho inverso que era o retorno à base operativa do meu pensar/fazer teatro. Por isso, redescobri a ação física como marco fundamental na minha busca poética e que a partir dela poderia verticalizar este percurso.

Notas, considerações e reflexões sobre as ações físicas: estrutura, adaptação e transformação em fluxo

O sistema de ações físicas criado por Konstantin Stanislávski tem sido alvo de inúmeras pesquisas no campo das Artes Cênicas que se voltam tanto para sua origem, na obra do mestre russo, quanto para as transformações que o conceito sofreu ao longo de todo o século XX, sua influência no desenvolvimento das Artes Cênicas e, principalmente, da arte do ator. Tal percurso vem ainda acompanhado de homéricas polêmicas desencadeadas por leituras, adaptações do termo a realidades práticas distintas e traduções equivocadas da obra de Konstantin Stanislávski.

No entanto, a relevância desta noção, tanto nos processos artísticos quando na teoria do teatro, está justamente no seu caráter não estático, agregado à singularidade da experiência de cada artista que a incorpora em sua práxis. Parece-me ser este o grande legado deixado pelo mestre russo. Suas pesquisas estavam voltadas, menos para a técnica ou forma de fazer e mais para as vias de acesso à técnica ou forma, sem negligenciar a individualidade do sujeito criador. Seu olhar esteve voltado para as circunstâncias dadas que impulsionam a criação do ator, sua relação com os elementos da encenação e com o diretor/encenador. É, pois, desse lugar que se pode chegar a uma abordagem menos determinista

e fechada do sistema, considerando, inclusive, a título de ilustração, que as pesquisas de Stanislávski estavam direcionadas às forças de ignição do processo criativo e, desse modo, a abordagem stanislávskiana não estaria fundamentada no pressuposto mimético de criação, mas, na apreensão dos processos anteriores à manifestação estética.

Nesse sentido, não se faz necessário acessar discussões voltadas para questões de estilo ou gênero e nem contextualizar as pesquisas de Stanislávski ou empreender um exaustivo estudo do seu sistema. Importa reconhecer a influência desse conceito na arte do ator ainda na contemporaneidade e, no meu caso, sua presença no meu processo de formação e o modo como me foi passada de maneira já singularizada, agregando contribuições para o desenvolvimento da noção em manifestações teatrais herdeiras da tradição europeia. Por tudo isso, é possível afirmar que o estudo do sistema de ações físicas está diretamente relacionado à fonte pela qual cada artista/pesquisador tomou contato com ele, uma vez que todo conhecimento adquirido de fonte indireta, já vem singularizado na experiência daquele que a recebeu anteriormente. Mesmo minha visão deste conhecimento aparece transformada a partir de articulações feitas no contato com outros modos de pensar-fazer teatro vivenciados e processamentos pessoais de seus princípios operativos.

Dessa forma, irei me focar em alguns aspectos diretamente relacionados ao processo vivenciado nesta pesquisa, a qual se voltou para essa questão em função da necessidade de encontrar um elo entre o movimento em fluxo e a construção cênica. Para tanto, irei me voltar principalmente para o modo como a noção de ação física aparece na obra do encenador polonês Jerzy Grotowski por sua compreensão do termo fazer mais sentido no processo vivido e nas práticas cênicas contemporâneas. Ademais, Grotowski é considerado pela tradição teatral o continuador das pesquisas de Stanislávski a partir das últimas investigações do mestre russo acerca da questão do impulso, como confirma Richards, herdeiro e continuador do percurso de Grotowski. Para Richards (1995, p. 93), “Grotowski tomou as ‘ações físicas’ partindo do ponto no qual Stanislávski interrompe seu trabalho porque morre.” Este ponto, é precisamente a descoberta dos impulsos.

De acordo com Thomas Richards há uma diferença fundamental no modo como Stanislávski e Grotowski enxergam o impulso. Esta

diferença tem origem já na compreensão de organicidade³⁷ para ambos. Stanislávski via a organicidade como sendo as leis da vida cotidiana convertidas em arte através da estrutura. Grotowski redefine esta noção e para ele, “[...] organicidade indica algo como o potencial em um corpo humano de uma corrente quase biológica de impulsos que vem do ‘interior’ e fluem até a execução de uma ação precisa.” (apud RICHARDS, 1995, p. 93) Dessa forma, ao que tange os impulsos em Stanislávski, estes estariam mais relacionados à periferia do corpo, aos micromovimentos de olhos, por exemplo. Para Grotowski, porém,

Antes de uma pequena ação física, está o impulso. Aqui está o segredo de algo muito difícil de entender porque o impulso é uma reação que começa abaixo da pele e que é visível apenas quando já se transformou em uma pequena ação. O impulso é algo complexo que não se pode dizer que pertença a esfera unicamente corpórea. (apud RICHARDS, 1995, p. 94)

É importante acentuar nesta passagem que o impulso é uma reação, ou seja, depende de uma força que faça sua ignição, que uma circunstância externa ou imaginária provoque seu aparecimento, depende que alguma intensidade atravesse aquele corpo e o faça reagir. Em sua conferência em Liège no ano de 1986, Grotowski (1992, 1993, p. 24) analisa a questão considerando um aspecto mais essencial que a ação física propriamente dita. Ele afirma que a ação física é pré-física e que a isto ele chama “impulso”. “Cada ação física está precedida de um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. O impulso não existe sem o *partner*. Não no sentido do *partner* na representação, mas, no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência.” Ou seja, o impulso ocorre em relação, logo, a ação física se processa no espaço “entre” o ator e outra presença. A ação física, portanto, opera em ressonância e conecta os aspectos individuais do atuante às circunstâncias que o cercam no momento da ação. A ação física está relacionada aos modos de reação ao “outro” e aos estímulos recebidos. Ela é física e também pré-física na medida em que tem início muito antes no interior do corpo e se propaga até a periferia quando então se torna visível.

37 Acerca da noção de organicidade no percurso investigativo de Jerzy Grotowski, recomendo a leitura da tese de doutorado: MOTTA LIMA, Tatiana. *Les Mots Pratiqués: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974.* (tese de doutorado). Rio de Janeiro: PPGT/UNIRIO, 2008. Não publicado

Há, pois, um aspecto fundamental na abordagem do sistema de ações física e que diz respeito ao fato de se tratar de um processo psicofísico. Seja em Stanislávski ou em Grotowski, a base orgânica que sustenta o sistema é a integralidade corpo-mente, sendo que a ação física consiste em uma base operacional para alcançar a corrente de impulsos e de vida que dá sustentação e cria a estrutura da obra. Desse modo, a pesquisadora Adriana Dal Forno (2000, p. 37-38), defende que,

[...] o principal, no trabalho sobre as particularidades da ação física, é agir fisicamente, a partir de impulsos próprios, autenticamente, e não em nome de algum personagem e onde o pensamento intervém só na medida em que possa reforçar essa ação. Não pensar o sentimento e a sensação, mas agir.

Na seção anterior, quando tratei da questão do movimento em fluxo como “superobjetivo” do treinamento cartografado, me referia a esta integralidade presente no movimento a partir da operacionalização dos elementos da vida orgânica que estão presentes na psicotécnica que sustenta o sistema de ações físicas. Seria como preparar o terreno para o plantio abrindo as vias para a ação orgânica. A preocupação motriz de Stanislávski, parafraseando Dal Forno (2000, p. 38), era a relação corpo-mente e por isso sua insistência na integralidade do ator. “Essa relação em seus escritos era nomeada de diferentes formas: interno/externo, físico/espiritual, corpo/alma, psicofísico.”

Neste processo, o movimento em fluxo consiste na base de trabalho a partir da qual uma estrutura cênica é perseguida. Tanto nas práticas de treinamento quanto na improvisação em fluxo, os elementos da vida orgânica, as leis da ação física, estão operando em articulações diversas como ferramentas. Os exercícios são responsáveis por ativar artificialmente princípios que passam a funcionar em processo. A criação, desse modo, passa a ser vista como uma série de janelas que se abrem apontando diferentes direções. Os princípios são as chaves nesse processo que não tem receitas, apenas encaminhamentos possíveis, sendo que em cada caso cabe ao artista encontrar ou inventar o procedimento e estratégia mais adequada. A ação física, como elemento estruturante no processo criativo do ator e da cena, aparece deste modo, como uma possível estratégia vislumbrada nos laboratórios experimentais. Um elo possível entre o movimento em fluxo e a construção cênica.

Acerca da relação entre movimento e ação física, Jerzy Grotowski, na conferência de Santarcangelo, 1988, não publicada, faz uma análise bastante esclarecedora onde diferencia ações físicas de gestos, atividades e movimentos. Por uma “via negativa”, aborda o conceito diferenciando de atividade, gesto e movimento alegando ser necessário, para entender a ação, identificar antes o que não é uma ação. Desse modo, afirma que Stanislávski pensou nas ações físicas fazendo alusão às pequenas ações, Grotowski ([1988] apud RICHARDS, 2012, p. 86) diz que são

[...] pequenas nos elementos de comportamento, mas realmente as pequenas coisas - eu penso no canto dos olhos, a mão tem um certo ritmo, vejo minha mão com meus olhos, do lado dos meus olhos quando falo minha mão faz um certo ritmo, procuro concentrar-me e não olhar para o grande movimento de leques (referência às pessoas se abanando no auditório) e num certo ponto olho para certos rostos, isto é uma ação.

Alega, também, que as chamou de físicas apenas para evitar confusão com sentimento e para indicar objetividade, ou seja, poder ser captado do exterior. Segundo Grotowski, atividades como limpar o chão, pegar o sapato, lavar a louça, não são ações físicas assim como gestos, por exemplo, os gestos que um padre católico realiza durante a celebração. Mas, tudo isso pode se transformar em ação física a partir do momento em que é realizado com uma intenção e quando são resultantes externas de um impulso interno que tem origem na coluna vertebral.

Ação é alguma coisa a mais, porque nasce no interior do corpo. Quase sempre o gesto encontra-se na periferia, nas ‘caras’, nesta parte das mãos, nos pés, pois os gestos muito frequentemente não se originam na coluna vertebral. As ações, ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo. (GROTOWSKI, [[1988] apud RICHARDS, 2012, p. 86)

Em uma outra possibilidade de abordagem, tornam-se ações físicas na medida em que incorporam uma qualidade distinta de energia que envolve o ser integral do ator e o coloca in/tensão com o espaço que o cerca. Ademais, considera importante diferenciar sintoma de signo/símbolo e acerca disso, Grotowski estabelece que um pequeno impulso que gera um enrubescimento da testa é um sintoma de estar nervoso enquanto que o ato de bater com o cachimbo na mesa, por exemplo, é um símbolo de estar nervoso. Igualmente, se este símbolo é usado para um fim na cena, se transforma em ação.

É interessante considerar aqui a diferença entre a exploração dos detalhes no treinamento como trabalho sobre si mesmo, do treinamento como criação com a construção cênica e a representação de um papel. No primeiro caso, o importante é que os ciclos de pequenas estruturas, elaboradas em detalhes, conduzam ao ato do corpo-vida. No segundo caso, há a necessidade de se construir estruturas que compreenderão os fragmentos da montagem do espetáculo. Duas instâncias complementares, a da montagem/construção cênica e a do processo. “Quando se representa um papel, a partitura não é mais feita de detalhes, mas de símbolos” (GROTOWSKI, 1993, p. 193) Ou seja, dentro dos detalhes são buscados diferentes variantes, justificações e sentidos. Para Grotowski, durante os exercícios, a partitura consiste nos detalhes fixados. Improvisa-se dentro desse esquema, embora seja permitido nessa fase buscar a espontaneidade sem uma estrutura. Mas, “[...] durante uma montagem, nenhuma espontaneidade verdadeira é possível sem uma partitura.”

Ainda no que diz respeito às ações físicas, Grotowski finaliza o mesmo texto com uma análise do tema a partir da noção de movimento como coreografia, ou seja, deslocamentos plásticos. Dessa forma, uma ação física pode ser colocada em uma forma plástica do mesmo modo que uma coreografia pode ser transformada em ação física. A questão fundamental é quando o movimento plástico é o exterior de um processo psicofísico in/tensional ou quando é apenas desenho no espaço. Assim, toda ação física não é apenas externa, mas está em conexão com outros processos psicofísicos ocorrendo simultaneamente e gerando um estado de total integralidade do ator.

Thomas Richards, que trabalhou com Grotowski com as ações físicas, transcreve em seu livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*, um trecho no qual a questão do movimento foi abordada pelo mestre polonês em conferência proferida em Liège na Bélgica em 1986:

É fácil confundir ações físicas com movimentos. Se estou andando em direção à porta, não é uma ação, mas um movimento. Mas se estou andando em direção à porta para contestar ‘suas perguntas estúpidas’, para ameaçá-lo de interromper a conferência, então haverá um ciclo de pequenas ações e não apenas um movimento. Esse ciclo de pequenas ações estará relacionado ao contato que tenho com você, ao meu modo de perceber suas reações; quando caminhar em direção à porta, vou manter uma espécie de ‘olhar controlador’ sobre você (ou uma escuta) para saber se minha ameaça está funcionando.

Então não será uma caminhada como um movimento, mas algo bem mais complexo em torno do fato de caminhar. O erro de vários diretores e atores é fixar o movimento ao invés de fixar todo o ciclo das pequenas ações (ações, reações, pontos de contato) que simplesmente surgem *na situação* do movimento. (apud RICHARDS, 2012, p. 86-87)

Desta citação, é possível extrair alguns pontos importantes. Primeiro, o ciclo de pequenas ações está relacionado ao contato que o ator estabelece com o parceiro de cena, o espaço, as imagens ativas por ele criadas, aos sons, objetos e outros estímulos aos quais é exposto. Outro ponto consiste na fixação não do movimento como elemento apenas plástico, porém, de todo o ciclo de pequenas ações, ou seja, focos de atenção ou pontos de contato, ações, reações, e inclui posição do corpo no espaço, centro energético ativado e percurso dos vetores de energia pelo corpo, gradações de tónus, sequências de imagens ativas, sons, circunstâncias imaginárias ou concretas e assim por diante. Finalmente, a ideia de que o movimento consiste em uma situação na qual este ciclo de pequenas ações pode aparecer. O movimento como território em que os elementos da vida orgânica se articulam em fluxo, abrindo caminho para a corrente de vida e apontando as janelas da criação.

De outra feita, as ações físicas estão sempre associadas a desejos e vontades. Nada é gratuito e segue uma lógica coerente elaborada pelo ator e passível de ser estruturada. Estas vontades e esses desejos são motivados por circunstâncias, aspecto este que remete à “janela”, mencionada anteriormente, que se refere à ressonância e suspensão na improvisação. Assim, ao ator cabe perceber o manancial no qual se inseriu e que circunstâncias (espaciais, corporais, psicológicas, imagéticas) são percebidas. Nesse sentido, trago uma definição de ação física que traz consigo noções importantes para pensar e operar neste princípio. A ação é um processo psicofísico de luta contra as circunstâncias dadas

para alcançar um determinado objetivo, que se dá no tempo e no espaço de uma forma teatral qualquer.³⁸

Dessa forma, circunstâncias se configuram pela relação do ator com o espaço a partir do tempo-ritmo, atenção, níveis e dinâmicas de movimento. Nesse caso, a corporeidade pode ser circunstância em si mesma. Luta, nesse caso, pressupõe conflito, tensão, in/tensão, objetivo e vai ao encontro da etimologia de processo que indica ir para frente em direção a uma meta, ou seja, algo que se deseja e que ative a vontade gerando energia, impulso e coloque o corpo em trabalho: movimento.

Destaco que na definição apresentada, ação é vista como um processo. Processo (do latim: *procedere*, verbo que indica a ação de avançar, ir para frente *pro+cedere*), é um conjunto de passos parcialmente ordenados visando atingir uma meta. Em sistemas operacionais, processo compreende um módulo executável que pode operar simultaneamente com outros módulos e dentro do qual podem ocorrer diversos processos. A ação física, a partir da noção de processo, compreenderia um conjunto de passos que avança, ou seja, trata-se de um processo dinâmico no tempo e no espaço.

Independente de qualquer definição há algumas características que são extremamente relevantes. Primeiro, o fato de ela ser psicofísica, ou seja, parte do pressuposto de que há uma atitude integral do ator no momento da execução. Em segundo lugar, é um processo dinâmico e em transformação contínua e que opera dentro de uma estrutura precisa na qual, formas, pontos de contato, impulsos, registros energéticos são fixados. Como terceira característica, tem-se o movimento que compreende uma situação na qual os elementos operativos da ação física se manifestam a partir do fluxo. Um quarto item refere-se ao fato de que a ação física, considerando-a como algo que se origina em um processo anterior – impulso – se dá em relação. Finalmente, ela compreende um elemento estruturador que articula elementos em fluxo

38 Este conceito é oriundo das aulas dos professores Tovstonogov, Katsman e Dodin e foi compilado pela pesquisadora, professora e diretora Nair D'agostini que foi professora no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, no período de 1978 a 1981 no Instituto Estatal de Teatro, Cinema e Música de Leningrado (São Petersburgo – Rússia). Não tenho como citar fonte escrita, uma vez que o recebi por via oral em aulas do curso de graduação em Artes Cênicas de professores que tinham trabalhado com D'agostini antes de sua aposentadoria. Contudo, é citada nas dissertações de mestrado de Adriana Dal Forno (Unicamp) e Pablo Canalles (Udesc) cuja referência completa está bibliografia desta dissertação. Ademais, a tese de doutorado de D'agostini (USP) consiste numa valorosa fonte de referências sobre K. Stanislávski, o sistema das ações físicas e a análise ativa.

com vista à construção de uma estrutura cênica. A ação física, portanto, nesta pesquisa, não aparece como um fim, mas um “entre”, uma via que possibilita o trânsito do treinamento psicofísico e sua resultante – movimento em fluxo – para a cena.

Encerro este Movimento sem qualquer fechamento e introduzo o Terceiro Movimento no qual realizo um redirecionamento no curso do processo ao abandonar o processo solo e me focar em um processo criativo no qual fui condutor da preparação corporal do elenco e onde pude, no contato com o “outro”, estabelecer o espaço “entre” e o preenchimento deste que faltava na investigação solitária. No contato com o “outro” foi possível verificar de maneira mais precisa e instigante o processo criativo do ator em relação a alguns dos elementos apontados até agora.

Terceiro movimento – corpo fora do lugar

Os Movimentos que antecedem este terceiro seguiram a seguinte lógica estrutural: no primeiro, estabeleci o movimento em fluxo como um eixo poético no processo de construção cênica a partir da cartografia da minha experiência pessoal. O treinamento psicofísico estimula princípios-potência que conduzem o estado de fluxo no atuante, caracterizado por uma qualidade de atenção expandida e dinâmica, em que os elementos da vida orgânica operam de maneira espontânea, “viva”. No Segundo Movimento, os princípios foram postos em conflito na sala de ensaio. Através de uma queda na desordem foram dissecados, estacalhados, tirados do lugar, confrontados, rasgados, colocados à deriva e submergidos novamente em um processo de experimentação aberto. Falo “aberto”, por ter seguido a lógica trazida pelo filósofo Luigi Pareyson (1984) acerca dos processos artísticos, ou seja, onde o “modo de fazer”, o “o que fazer” e o “por que fazer”, são encontrados pela via do próprio fazer. Neste lugar, evidenciei uma série de “janelas” que apontavam possíveis caminhos para a construção cênica em fluxo bem como sugeriam situações-problema que ao invés de oferecer respostas, traziam mais perguntas. Ademais, o processo me levou ao princípio das ações físicas como elo entre o movimento e a construção cênica.

Neste Terceiro Movimento, uma vez realizada a queda na desordem, o salto no abismo desconhecido, o passo seguinte compreende o retorno que traz consigo as descobertas empreendidas e o restabelecimento da ordem em um processo de recombinação, associação e estruturação. É a fuga do labirinto. Todavia, tendo em vista o trajeto discutido até aqui, mais coerente seria positivar este processo em um exercício cênico solo, uma vez que o foco de toda a discussão é o meu trabalho pessoal de ator com vistas à construção cênica. Tal propósito, porém, acabou inviabilizado por uma série de dificuldades que analiso agora. Para essa empreitada, mantenho-me em diálogo com as noções trazidas por Jerzy Grotowski de suas práticas no Teatro Laboratório. Este diálogo tornou-se pertinente em função do amplo e dinâmico

ferramental teórico-prático, fruto de um percurso longo e consistente de investigação sobre o trabalho do ator.

A dificuldade de concretizar em um espetáculo o percurso apresentado neste trabalho converteu-se em um dado importante a ser destrinchado teoricamente por destacar os principais bloqueios encontrados no processo. Por meio deles, foi possível apontar diferentes rumos para pesquisas futuras, assim como olhar para o treinamento psicofísico, para o processo criativo do ator e para a construção cênica através de um pensamento deslocado. Este deslocamento fez revelar novos matices de um tipo de processo já conhecido, além de mostrar outras faces de noções e questões aparentemente resolvidas pela tradição teatral, mas, que se remexidas na experiência pessoal, reivindicam respostas também pessoais. Minimamente, produzem um fértil território de desordem a partir do qual respostas criativas têm a oportunidade de se desenvolver.

Desse modo, este Movimento será estruturado em três tópicos principais que aglutinam uma síntese estrutural do trajeto e desfecho desta investigação: o primeiro, “Aprendendo a cavar”, procura dar conta das primeiras duas seções que tratam do percurso solo. Nelas, o movimento de retorno aos resíduos poéticos, presentes na minha “experiência pessoal” e registradas no corpo-memória-vida, consistiu em um uma espécie de “autoexílio” que propiciou um olhar distanciado e crítico sobre a “pátria de origem” (no sentido, anteriormente proposto no texto, sob inspiração da obra de Milton Hatoum), de um reconhecimento do conhecido. Esse primeiro percurso compreende, precisamente, a queda na desordem na qual identifico pistas, chaves, janelas e portas para a criação do ator em fluxo.

Em meio ao turbulento estado de coisas, me deparo com a dificuldade de ação, com a esterilidade criativa decorrente do excessivo olhar para si mesmo e, como em uma última golfada de ar antes do afogamento, tomo consciência de que o percurso empreendido carecia de alguns ingredientes fundamentais que já estavam presentes no treinamento, mas precisavam ser abordados sob outra perspectiva, ou seja, a da montagem ou construção cênica. Além disso, eu estava negligenciando a noção de contato, indispensável na verticalização do processo em fluxo. Finalmente o terceiro tópico discorre acerca da questão central da pesquisa que consiste no percurso entre treinamento e cena por dois

caminhos simultâneos: o encontro com o elenco de *As Velhas* e reflexões sobre o inacabado na experiência solo.

Do exílio ao turbulento furacão. Da desordem e o labiríntico caminho conflituoso da experiência sobre si mesmo ao entendimento da necessidade do “outro” como espaço desconhecido capaz de gerar um impulso criativo. O Terceiro Movimento, portanto, tem como ideia-chave a descoberta do contato que reverbera nas dificuldades encontradas no trabalho solitário em diferentes desdobramentos que inviabilizaram a realização desse experimento como construção cênica.

Aprendendo a cavar

O conceito/ação de “cavar” pode estar relacionado a inúmeros contextos. Nas atividades agrícolas, por exemplo, consiste na remoção da terra com vistas a preparar um sulco no qual a muda será plantada. Associa-se, ainda, ao ato de revolver determinada área de solo com a finalidade de torná-la menos compacta e mais solta. Além disso, participa do processo de alcançar grandes profundidades na terra. Nesse caso, imagino que toda criança tenha já empreendido a dura façanha de, com uma colher, cavar um “buraco sem fundo” ou, mais pretensiosamente, atingir o “centro da Terra”. Nesta pesquisa, a metáfora se insere em alguns dos sentidos apresentados, mas, foi deslocada para o si mesmo, o que tornou a brincadeira um pouco mais complexa.

Ao fluxo está associado o exercício da psicofisicidade pela via do movimento. No caso desta pesquisa, o procedimento “corrida” se estabeleceu como condição geradora da focalização da atenção no corpo e a partir dele, a busca por novos focos de atenção no espaço, em imagens ativas, objetos e outros estímulos externos. Cavar nos procedimentos revelados esse eixo poético, portanto, demandou um sutil processo de “autoexílio” que viabilizou olhar para experiências passadas de maneira distanciada e crítica, além de permitir a identificação das experiências que realmente me afetaram como ator a ponto de sugerir caminhos de criação possíveis e definir o eixo poético em questão, o qual está ancorado na organicidade como ética e diretriz de trabalho. Nesse sentido, a organicidade, já discutida em outros momentos deste livro, é entendida, para usar uma definição de Motta Lima (2012), como uma lente sob a qual o processo é conduzido e que baliza um lugar de pesquisa da arte

de um determinado perfil de ator. É necessário, pois, abrir um parêntese para esclarecer melhor esta noção, embora já tenha sido discutida nas seções anteriores.

De acordo com a autora, a organicidade para Grotowski não era uma medida de produção, mas, “[...] era uma noção também terapêutica e, em certa medida, ética.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 275) Dessa forma, está diretamente relacionada ao modo como o ator conduz o seu processo, sua atitude frente ao treinamento e a consciência do que está buscando. Nesse sentido, a questão da organicidade participa da procura por uma “inteireza” do ator que exige uma atitude sincera, verdadeira. “A sinceridade (o verdadeiro, a verdade; *Le vrai*, no original em francês) é algo que abraça o homem inteiramente, o seu corpo inteiro se torna uma corrente de impulsos tão pequenos que isoladamente são quase imperceptíveis.” (GROTOWSKI apud MOTTA LIMA, 2012, p. 275) Ainda na abordagem de Lima, não haveria procedimentos para a organicidade, contudo seria possível identificar quando esta se manifesta pelo que Grotowski teria descrito como sintomas de organicidade ou sintomas de vida.

O termo sintoma é importante. Ele opõe-se tanto a procedimentos – ou seja, descrição de maneiras, de meios, para alcançar a organicidade – quanto a signo – termo referido, no vocabulário de Grotowski, a um conceito expresso através do corpo/voz dos atores. Os sintomas de organicidade – e sintoma aqui parece ser utilizado da mesma forma que na clínica médica ou psicanalítica – falavam de um conjunto de indícios, sinais, mensagens que apareciam no organismo do ator ou do participante quando este estava vivenciando uma processo orgânico. (MOTTA LIMA, 2012, p. 276)

Não irei citar os sintomas levantados por Motta Lima, mas chamarei a atenção para um fator determinante que aparece na discussão que segue essa passagem e que diz respeito ao risco de olhar para os “sintomas de organicidade” como sendo meios de acessar o processo orgânico ou cair na tentação de manipular mentalmente estes mesmos sintomas. Como deixa claro Motta Lima, após a descoberta da organicidade em *O príncipe Constante*, Grotowski focou sua pesquisa na busca por instrumentos capazes de liberar o corpo-vida e não controlar ou adestrar o organismo.

Nesse sentido, as experimentações realizadas me levam a concordar com as considerações feitas e crer que há um avanço ao olhar para o

processo do ator sob o prisma de um conceito prático que se comporta como uma lente e se converte em uma ética de trabalho e em uma diretriz de pesquisa quando é uma opção sincera do atuante. Os procedimentos, os exercícios, dessa forma, tornam-se princípios potência não para a organicidade, mas, para a liberação do corpo-vida, do fluxo.

De volta, pois, à imagem de um “autoexílio” como metáfora da atitude que demandou o processo, digo que ela iniciou bem antes. A ação de cavar, dessa forma, foi impulsionada por um deslocamento geográfico que não pode ser ignorado (do extremo sul para o nordeste do Brasil, do Rio Grande do Sul para a Bahia) e cujo choque cultural provocou um estado de desordem – para usar a literatura de Arthur Rimbaud (2009, p. 39) –, um “[...] desregramento de todos os sentidos”, e obrigou-me a lançar um olhar sobre as bases do meu pensar/fazer teatral. Ali, começou a investigação prática deste processo, não em uma corrida pela sala, mas, em um deslocamento de milhares de quilômetros rumo a um universo para mim desconhecido.

O exílio, portanto, aparece como situação real que permitiu empreender um processo de individuação e de compreensão de uma diretriz de trabalho pautada, principalmente, na busca pela especificidade poética como território de exploração criativa do atuante. Ao estar inserido em novo território foi necessário estabelecer estratégias de contato e adaptação aos discursos que o ambiente ao meu redor exalava. O primeiro espaço “entre” aparece na necessidade de criar elos de contato com o “outro” que se apresentava. O corpo, nesse caso, tornou-se a via através da qual as experiências foram sendo recebidas, processadas e transformadas. Ação e reação num percurso contínuo de ajustamentos e transformações.

A experiência corporal não está relacionada às vivências passadas apenas, mas, ao que está sendo experimentado agora. É presente, passado e futuro no aqui e agora da própria experiência. Ela refere-se a minha interação com o redor e ao modo como eu mesmo me experieci como corpo. O trabalho sobre si mesmo, dessa forma, contribui para um olhar sobre os registros radicados no corpo-memória-vida e permite articular um lugar, um pensamento e uma diretriz de ação no entorno da qual se desenrola o trabalho criativo. Sendo assim, pela via do corpo, ajuntei-me ao contexto cênico “Bahia”; com o tema do corpo e com um modo de trabalhar com ele, aproximei-me dos artistas locais,

estranhei-me como corpo diferente, com tensões diferentes, com um ritmo, uma organização, uma postura, também, diferentes. Pelo corpo, me senti estrangeiro no meu próprio país e vivi a experiência do preconceito racial por ter a “melanina menos acentuada”³⁹ do que a maioria dos que me cercavam. Pelo corpo, também, adaptei-me a um relevo por vezes íngreme que me levou a compreender um tempo-ritmo e características da organização corporal das pessoas (falo das ladeiras). Corpo de desejo, de erotismo, de repulsa, de agressão, de Axé,⁴⁰ de curiosidade e em trânsito no vai e vem das ondas de estímulos do ambiente ao redor. Um corpo que é moldado, que é transformado e transfigurado, ajustando-se, organicamente, a um determinado fluxo em meio à desordem provocada pelo movimento de choque e de desregramento.

Desse modo, a sugestão de Grotowski (2007, p. 204) ao dizer que “[...] para entrar em contato com o outro é preciso primeiro que se exista sozinho”, aparece como conselho útil. Para entrar em contato com o “outro” de maneira criativa, é necessário antes direcionar o olhar para si mesmo a fim encontrar vias de contato mais sinceras, nas quais seja possível um encontro sem dependências, sem projeções e sem compromissos. Um encontro de dois mistérios. Todavia, Grotowski (1993, p. 202) adverte que, às vezes, o ator começa a trabalhar apenas para si mesmo, começa a observar suas emoções e procura a “[...] riqueza dos seus estados psíquicos”. Esta atitude leva à hipocrisia, de acordo com o encenador, uma vez que “[...] uma emoção observada não é mais emoção.” Nesse caso, o ator começa a imitar suas emoções, o que leva a considerar que ele não deve trabalhar para si, mas, também não deve trabalhar para a plateia ao que Grotowski (1993, p. 202) questiona o que fica?

A resposta é difícil. Começamos a descobrir aquelas cenas que dão ao ator a oportunidade de pesquisar seu relacionamento com os outros. Ele penetra os elementos de contato no corpo. Concretamente, procura aquelas recordações

39 A expressão “melanina acentuada” para referir-se a raça negra aparece no texto dramático “Namíbia, Não!” do dramaturgo e ator baiano Aldri Anuniação, texto vencedor do prêmio FAPEX de teatro 2010 em Salvador/BA. Na obra, o autor sugere que a única diferença entre “negros” e “brancos” é a quantidade de melanina, uma proteína presente no tecido adiposo. Estabelece, assim, um lugar de igualdade, ou seja, todo humano possui a proteína “melanina”, porém, em alguns ela é “mais acentuada”, ao passo que em outros é “menos acentuada” (o meu caso).

40 Ritmo musical característico do estado da Bahia.

e associações que condicionaram decisivamente a forma de contato. Deve entregar-se totalmente à esta pesquisa.

Introduzo, dessa forma, a noção de contato em uma de suas camadas de compreensão. De acordo com Motta Lima (2005), trata-se de um “conceito-chave” para a leitura dos textos escritos pelo encenador sobre os espetáculos *O Príncipe Constante e Apocalipsys cum Figuris* e é imprescindível na abordagem do binômio “estrutura-espontaneidade” que é trabalhado de diferentes maneiras nas fases pelas quais o trabalho de Grotowski passou.⁴¹ Dessa forma, o “contato” aparece como estratégia para fugir do problema acima descrito. “O princípio é o de que o ator, a fim de se realizar, não deve trabalhar para si mesmo. Penetrando em sua relação com os outros – estudando os elementos do contato –, o ator descobrirá o que está nele.” (GROTOWSKI, 1993, p. 202) O contato com o outro, no entanto, não se refere apenas ao “outro” como presença humana. Grotowski (1992, 1993, p. 25) fala que “[...] é necessário que haja outra presença que não precisa ser um *partner*, necessariamente no sentido do *partner* da representação, mas, no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência. Porque para alguém pode tratar-se de uma existência diversa da humana: Deus, o Fogo, a Árvore.” Acrescento, ainda, o espaço concreto, da sala de trabalho, como elemento de “contato” e, também, o “*partner* imaginário”, uma das “janelas poéticas” desveladas no percurso solo.

Para Grotowski (1993, p. 187), “[...] não há impulsos e reações sem contato com um companheiro.” Ou seja, o contato estimula os impulsos que provocam as reações e conseqüentemente as ações em uma interconexão contínua. O processo consiste em “dar e tomar”, “ação e reação” e nisto emerge a partitura de ações do ator, nos detalhes que são os elementos de contato. Nesse sentido, improvisar sobre os elementos da vida orgânica, sem o estabelecimento de associações com elementos externos e, principalmente, sem o amparo de um propósito artístico claro, resultou estéril no meu processo do ponto de vista criativo. Estes pontos externos poderiam ser traduzidos em uma referência literária, dramaturgica, um tema, um objeto, enfim, coisas que provoquem reações criativas.

41 Recomendo a leitura de MOTTA LIMA, 2005.

Dessa forma, seguindo os caminhos do labirinto em busca do portão de saída, esbarro num primeiro obstáculo presente no trabalho solo. Trata-se do foco constante na busca por resultados, ou seja, a ansiedade por mim demonstrada em rapidamente fechar uma estrutura cênica. Nesse sentido, aparece, ainda, uma confusão na compreensão de treinamento como criação no trabalho sobre si mesmo em relação ao seu oposto complementar, treinamento como construção cênica. Isso cria uma tensão entre a estrutura no trabalho pessoal e a estrutura no processo de construção cênica que leva em consideração a recepção do espectador.

No percurso solo vivenciado, houve a criação de diversos elementos com potência cênica. Figuras que consistiam em pequenas estruturas abertas compostas por registros de presença, estados corporais, intenções e registros energéticos, além de registros vocais. Como não havia um olhar externo, é impossível afirmar se eram estruturas efetivamente “viva” e com potência expressiva, contudo, como atuante olhando para o processo desde dentro, percebia-as como potenciais. Acontece, porém, que a “sede de montagem” me impedia de maturar essas figuras e logo buscava fixá-las em estruturas fechadas, em formas plásticas. Assim, segui criando horizontalmente ao infinito ao invés de atentar para o processo e para o momento em que algo deveria, efetivamente, ser estruturado. Nesse sentido, Motta Lima traz uma passagem da tese de doutoramento de Thomas Richards, na qual ele se refere ao trabalho dos novos participantes que chegam ao *workcenter* desde um olhar pedagógico, que me ajuda a compreender este momento vivenciado:

[...] o tempo, a etapa de desenvolvimento de uma pessoa, é isto que dita a natureza e o tempo de elaboração de uma estrutura. [...] Para descobrir o potencial, às vezes, a pessoa tem necessidade de espaço, ela não tem necessariamente necessidade de que você preencha o tempo muito rapidamente com o que você já sabe: ela está procurando o que ela não sabe. Depois de algum tempo de trabalho, depois que descobertas foram feitas e quando a questão se torna como não perder essas descobertas e desenvolvê-las, nós nos encontramos naturalmente face à questão de tornar a estrutura mais precisa. (RICHARDS, 2001 apud MOTTA LIMA, 2012, p. 415)

Esta reflexão é muito importante, pois, esbarra em um fator tornando consciente no meu processo. Trata-se do tempo. Esta noção vai ao encontro da ansiedade e da busca excessiva por resultados que apontei

anteriormente. Nesse sentido, é necessário abrir espaço para que algo desconhecido possa se aproximar. Peter Brook já fala sobre isso ao chamar a atenção para a necessidade de “criar um espaço vazio”, um espaço do possível no qual a experiência possa ocorrer.

O detalhamento da estrutura não nasceria, assim, nem a sua limpeza, como puro artefato formal, mas como uma demanda da própria experiência (ou do atuante que a realiza) que se refinando, refina, ao mesmo tempo, a estrutura de sua ação. (MOTTA LIMA, 2012, p. 415)

Evito me aprofundar no tema da estrutura neste momento por entender que, na minha prática, ele aparece como um dos pontos mais nebulosos, talvez a dificuldade central no processo empreendido. Assim, tratar da questão apenas por uma via teórica parece incoerente neste trabalho dada a complexidade do que envolve o assunto, ou seja, demandaria um estudo conceitual amplo e cuidadoso. Dessa forma, direciono-me, novamente, para a busca por resultados no processo em fluxo.

Esta questão da ansiedade na busca por um resultado é vista como paradoxo para Grotowski (1993, p. 201), uma vez que o “superobjetivo” do trabalho do ator é produzir algo que possa ser compartilhado com um público, ou seja, um resultado, mas, “[...] não se deve procurar por ele. Se alguém se lança à sua procura, bloqueia o processo natural criativo.” Dessa forma, é preciso estar desperto para reconhecer o que está sendo revelado pelo processo e não fixar a atenção no resultado pretendido que irá guiar o trabalho pelas soluções já conhecidas impostas pela inteligência. Nesse sentido, ambos os momentos são necessários, a questão, segundo Grotowski, é quando interromper o processo orgânico para estruturar algo? Quando se deve intervir com o intelecto racional no processo orgânico? Outro lugar desta discussão estaria ligado à própria definição de uma estrutura e o que a compõe.

Muitas vezes nos laboratórios de experimentação e criação, quando figuras potentes apareciam, recorria à construção de sequências de movimentos plásticos como formas apenas externas. Ou seja, sequências de movimentos como deslocamentos físicos e plásticos no espaço. Poderia dizer, para tornar claro isto, que “coreografias” de ação eram construídas. Todavia, era notório que tais “coreografias”, reduziam-se a uma tentativa de ilustrar os impulsos e associações. Ou seja, o fluxo que originou aquela figura era perdido e as simples partituras de

movimentos eram destituídas de potência para reencontrar a “vida” daquela ação.

Por outro lado, comecei a perceber que nos casos em que recordava a associação precisa que havia desencadeado aquele processo em fluxo, o qual gerou determinada figura, a estrutura formal, embora com pouca precisão e com detalhes nebulosos, se concretizava organicamente, em fluxo e com movimentos muito mais fluidos.

Tais aspectos observados me levam às associações, como fator determinante no que diz respeito ao percurso entre treinamento e construção cênica. Esta noção expande o entendimento de contato, para além da falta do “outro” como presença humana física. De outro modo, possibilita pensar na potência poética do corpo em face da necessidade de materiais externos e no modo como estes materiais tornam-se auxiliares no contato. Além disso, abrem espaço para discutir tema, texto e personagem no processo de “cavar” e, também, “montar”.

As associações apareceram neste processo durante a improvisação com os elementos da vida orgânica a partir dos detalhes fixados dos procedimentos cartografados no Primeiro Movimento. Elas podem ser abordadas, em diálogo com as imagens ativas, ou seja, não como recordações mentais, mas como reações físicas decorrentes das associações pessoais desencadeada pelos detalhes explorados em fluxo. De acordo com Grotowski (1993, p. 186), uma associação no trabalho do ator, é “[...] algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. É um retorno a uma recordação exata.” É importante, neste caso, reforçar que para o encenador, recordações são sempre reações físicas. Ainda sobre as associações, opera o fato de que elas não podem ser programadas. Sua manifestação é no “aqui e agora” da ação.

Nesse sentido, é errôneo entrar na sala de trabalho antevendo associações possíveis. O máximo que se consegue com isso é a ilustração de uma imagem mental, não uma ação orgânica. A associação ocorre em processo quando o atuante está trabalhando sobre os elementos da vida orgânica. Quando menos espera, caso esteja com a atenção devidamente direcionada e os canais do fluxo liberados, alguma porta psíquica é aberta e seu corpo/voz/ação é transformado, estabelece-se uma nova lógica de comportamento e de relação com o espaço. Seria mais ou menos como o exemplo que descrevi no Segundo Movimento quando expliquei o porquê de usar o termo “janelas poéticas”. Objetivamente,

os elementos da vida orgânica, até então estimulados artificialmente pela dinâmica dos detalhes precisos, passam a operar espontaneamente em reação/resposta ao contato com a recordação associada que, não necessariamente, precisa ser uma recordação passada. A conexão pode ocorrer com uma imagem ativa potencial que emerge de alguma camada desconhecida do subconsciente localizada no passado, presente ou futuro (banda de moébios).

Contudo, nem toda associação pode oferecer materiais úteis a uma montagem cênica. Como já dito neste trabalho, há vivências que são para serem experimentadas apenas e não servem para estruturar um espetáculo. Perceber se aquela associação deve ou não ser verticalizada, retomada e estruturada foi mais uma das dificuldades encontradas no processo solo. De outra feita, essa questão desdobra novamente na dificuldade que diz respeito à retomada da figura que emergiu da associação. Como já mencionado, muitas vezes na tentativa de voltar à experiência, há uma tendência em repetir apenas a forma estética quando o mais importante é encontrar os pontos de contato. Além disso, mais do que recordar ou retomar determinada figura, importa recriar as condições nas quais ela pode existir como ação orgânica. Ou seja, o processo se torna um pouco mais complexo na medida em que se trata mais de criar ou vivenciar de novo a mesma associação acessada novamente pela via dos detalhes objetivos por ela deixada e menos de reproduzir a forma estética de manifestação no espaço.

É importante, aqui, pontuar um aspecto do processo que diz respeito à estrutura no treinamento e a estrutura na montagem cênica. Para iniciar esta abordagem, cito uma passagem em que Grotowski (1993, p. 193) adverte “a nunca procurarem numa representação, a espontaneidade, sem uma partitura. Nos exercícios a mecânica é diferente. Durante uma montagem, nenhuma espontaneidade verdadeira é possível sem uma partitura.” Nesse sentido, no treinamento como trabalho sobre si mesmo improvisa-se sobre ciclos de pequenas estruturas. A partitura, neste caso, consiste nos detalhes fixados e a improvisação se dá dentro deste esquema. O que varia, são as sequências, o ritmo, a intensidade, a direção, ou seja, são explorados os elementos da vida orgânica e as associações. “Dentro dos detalhes busca-se encontrar diferentes variantes e justificações.” (GROTOWSKI, 1993, p. 193) Já no caso de uma montagem, ou seja, no processo de estruturação de

um espetáculo, a partitura deixa de ser composta por detalhes e passa a ser composta por símbolos. Para explicar a noção de símbolo, prefiro recorrer, novamente a Grotowski (1993, p. 193).

Em última análise, trata-se de uma reação humana, purificada de todos os fragmentos, de todos os outros detalhes que não sejam de importância capital. O símbolo é o impulso claro, o impulso puro. As ações dos atores são, para nós, símbolos. Se se deseja uma definição clara, deve-se pensar no que eu disse anteriormente: quando não percebo, isto significa que não existem símbolos. Eu disse ‘percebo’, e não ‘compreendo’, porque compreender é uma função do cérebro. Muitas vezes, podemos ver, durante a peça, coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência; afeta outras associações, outras partes do corpo. Mas, se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste do impulso verdadeiro é se acredito nele ou não.

É possível inferir, pois, da passagem acima, que no trabalho de construção cênica, é preciso atentar para elementos que produzam sentido na percepção de quem assiste. Nesse caso, a questão se amplia para as noções de montagem na percepção do espectador e de direção, assuntos que não terei como abordar, pois abriria um leque de discussões que não caberiam neste trabalho. Importa deixar claro, que o processo no âmbito do trabalho sobre si mesmo demanda um tipo abordagem que é distinto, embora complementar, da construção de um espetáculo.

Os pontos analisados levam, ainda, a questão do tema, do texto e do personagem. No meu experimento, a proposta inicial abdicava dos três elementos e apostava que o corpo em movimento no espaço revelaria estes materiais. Partia do pressuposto de que o movimento já teria uma potência de sentidos, capaz de revelar um texto possível. A hipótese se mostrou correta na medida em que associações apontaram caminhos de construção cênica. Temas apareceram e sugeriram pontes para materiais textuais, além de figuras que esboçavam possíveis personagens. Contudo, faltou, nesses momentos, uma atitude mais artesanal no sentido de elaborar uma estrutura. Como diz Grotowski (2007, p. 208), “[...] a fonte não é ainda o rio, assim como a raiz não é a árvore.” Ao mesmo tempo, é impossível dizer que nos momentos de ação em fluxo não haja algum tipo de estrutura ou uma lógica estruturada. É este, pois, outro dos pontos conflituosos encontrado no percurso solo.

Meu interesse durante o percurso estava no trânsito orgânico do processo pessoal para a construção cênica. Nos vários momentos em que senti que poderia estruturar algo, resistia por acreditar que qualquer estrutura apareceria do próprio treinamento, quase que por epifania. Talvez, este possa ser um dos pontos-chave nas dificuldades encontradas na construção cênica nesta pesquisa. Ou seja, negligenciei a esfera artesanal do ofício.

Outra dificuldade que se converteu numa percepção interessante acerca deste tipo de processo criativo, diz respeito ao fluxo de conteúdos orais articulados em linguagem que simplesmente não acontecia. Inicialmente pensei se tratar de um bloqueio, mas, ao explorar sonoridades criadas com “gramelô” ou “blábláçã”, constatei que o bloqueio não estava no aparato vocal, mas na articulação dos códigos da língua. Dessa forma, havia a necessidade de recorrer a textos quaisquer previamente memorizados para serem acoplados ao fluxo manifesto em ação física, movimentos e sons não articulados. Havia a necessidade de referências de retóricas para o que estava sendo articulado. Contudo, qualquer estratégia nestas condições se torna nula caso a ansiedade em fechar uma estrutura permanecer ou houver receios e resistências a uma estruturação artesanal. Nesse sentido, Grotowski enfatiza em diversas passagens que se a necessidade de articulação formal aparecer, ela será inevitável, portanto, não precisa ser uma preocupação do ator durante o processo de autopesquisa.

Motta Lima (2012) traz uma contribuição bastante esclarecedora acerca desse assunto na conclusão de sua tese quando transcreve um trecho de uma entrevista que fez com Thomas Richards. A pesquisadora introduz dizendo que Richards (2012, p. 410, grifo do autor) chamou a atenção para o fato de que “[...] a *vida* – a espontaneidade – na sua plenitude é estruturada, ao mesmo tempo em que chamou a atenção para a importância da repetição quando se busca reviver uma dita experiência e/ou quando se quer construir uma obra.” Trata-se de um aspecto de suma importância na busca por caminhos que levem a superação das dificuldades encontradas no processo solo, que esbarra em questões recorrentes em processos dessa natureza. Principalmente, para pensar o trânsito entre processo pessoal e construção cênica que desemboca na noção de ações físicas, noção que estaria próxima, quase sinônima, de estrutura, ou seja, o espaço “entre” do contato. “Estruturar

um fragmento seria poder organizá-lo através de uma linha de ações físicas.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 413) Segue, pois, o referido trecho:

Quando a necessidade de precisão e forma aparecem? Sempre. Mesmo no momento de realizar um ato de qualidade muito grande, pela primeira vez, não haverá só o aspecto do, mas também articulação formal. A necessidade desses dois polos [forma e fluxo] torna-se totalmente óbvia, entretanto, quando chegamos à questão da repetição. Se queremos reviver aquela experiência e tentamos, nós imediatamente vemos que não podemos simplesmente revivê-la. Então, devemos analisar: o que eu estava fazendo que me levou a tocar essa experiência; O que eu estava *realmente fazendo*? (RICHARDS apud MOTTA LIMA, 2012, p. 410)

A questão, “o que eu estava fazendo?”, traz consigo a síntese do processo com as ações físicas. O contato, criar um território de ações e reações movidas por um fluxo de impulsos originados, objetivamente, na base da coluna vertebral na região do quadril. Esse processo desencadeia o surgimento de associações que criam situações, intenções e vontades integrando o indivíduo em sua totalidade psicofísica e provoca uma fluidez de movimento que segue um fluxo de transformações visíveis no organismo do atuante. Entendo, dessa forma, a ação física como este processo pulsante que transforma, adapta e articula registros de presença, energia e atitudes psicofísicas no tempo e no espaço ficcional no qual o ator está inserido e cuja lógica foi por ele criada em jogo.

Nesse contexto, aparece, também, a questão do “tema como trampolim” que retira o processo de um lugar de especulação que, para Grotowski (2007, p. 208, grifo do autor) é sempre estéril e artificial. “Tudo que existe *em geral* é abstrato. Tudo aquilo que professamos, de que damos testemunho, deve inevitavelmente referir-se a algo. À quê? Se fazemos algo por acaso, quer dizer que não nos é verdadeiramente necessário. E aqui se impõe algo que por vezes chamamos de tema, de motivo, ou mesmo de trampolim.” Nesse sentido, é necessário agir com coerência e buscar algo “que perturba e seduz”, algo que provoque e afete profundamente o atuante. Como nas associações, se decido verticalizar minha pesquisa em uma “associação” que traz um universo temático que não me afeta como humano, será estéril e não se converterá em estímulo para dar continuidade ao projeto iniciado.

No caso deste experimento, defini, por exemplo, o tema “estrangeiros”. Cerquei-me de obras como *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de

Saint-Exupéry; cartas e poesias de Arthur Rimbaud; cartas de Rainer Maria Rilke, entre outros universos, os quais se manifestavam nas associações feitas em trabalho. Contudo, talvez, essas não tenham sido opções sinceras que efetivamente me afetassem e impulsionassem criativamente meu processo naquele momento. De outro modo, talvez, tenha havido uma falta de estratégia na abordagem das figuras, seu contato com referências textuais e com o artesanato de lidar com o material criado em fluxo em trânsito para a construção cênica. Esta via do talvez leva, ainda, a um fator ligado aos *partners* imaginários, janela na qual investi durante o processo. Os *partners* imaginários funcionaram até determinado ponto quando começaram a se repetir e me percebi em círculos, explorando os mesmos registros, as mesmas reações e, de certo modo, a interação passou a ser previsível como se o repertório de imagens ativas estimulado pela interação com estes *partners* tivesse se esgotado.

Nesse contexto, me reporto à noção de hábito trazida por Beckett (1986). Para ele, férteis são os períodos de transição entre adaptações do hábito. Ele fala em criar “zonas de risco”, em “viver perigosamente”. Dessa forma, o ator trava uma luta constante para fugir da estabilização e cristalização seja de padrões de movimento, seja de registros de presença, qualidades de atenção, focos, detalhes de contato etc. Há, nesse caso, uma tensão constante que exige um esforço em manter-se em fluxo provocando adaptações consecutivas, ou seja, é necessário instaurar sempre novas desordens, períodos de transição que impeçam qualquer sinal de inércia e estratificação. Saio, pois, do terreno do si mesmo e da experiência solo, para discorrer sobre um processo coletivo no qual pude observar de fora o processo criativo do ator e, também, intervir nele como preparador corporal de elenco.

No processo de criação do espetáculo *As Velhas*, as condições ausentes no meu processo solitário estavam presentes. Havia um tema, um texto, um diretor, enfim, uma ampla estrutura humana e material voltada para a construção de um espetáculo. Dentro disso, um pequeno espaço para o trabalho sobre si mesmo do ator. Tentarei, pois, olhar para este percurso, pelas lentes que me guiaram até aqui no percurso solo. Além disso, recorro a este processo por ter me oferecido a expressão “corpo fora do lugar”, o qual se converteu em um provocador para

explorações futuras sobre o trabalho do ator e ajudou a dar uma unidade ao que explorei neste percurso investigativo.

O corpo fora do lugar na preparação corporal do elenco de *as velhas*

Com texto de autoria da paraibana Lourdes Ramalho (1923), o espetáculo *As Velhas*⁴² estreou no Teatro SESC/SENAC Pelourinho no dia 18 de novembro de 2010 e cumpriu temporada até o dia 4 dezembro. O projeto, montado com recursos oriundos do edital Manoel Lopes Pontes de apoio à Montagem de Espetáculos de Teatro de 2009, foi concebido e dirigido pelo diretor baiano Luiz Marfuz e contou com uma enorme equipe técnica e um elenco de atores conhecidos da cena de Salvador, alguns com vasta experiência nos palcos: Anderson Dy Souza, Andréa Elia, Cláudia Di Moura, Fernando Santana, Jefferson Oliveira e Jussara Mathias.

A peça, ambientada no árido sertão nordestino, trata de um ajuste de contas entre Mariana, uma sertaneja com seus 40 anos, mãe de dois filhos e abandonada pelo marido a fugir das intempéries da seca, e Ludovina, uma cigana que vinte anos antes lhe roubou o marido. Mariana, retirante da seca e do “sertão de si mesmo”, vende suas terras e a vai viver de maneira nômade juntamente com seus filhos Chicó e Branca. De fato, o que move Mariana é o desejo de descobrir o paradeiro do marido e da mulher que o roubou dela. O destino auxilia na realização do seu desejo e seus filhos se envolvem com o filho de Ludovina (José) e ambos rumam para a fatalidade.

Em meio aos dramas passionais, os personagens se enroscam nas tramas da política, da corrupção, da indústria da seca e das frentes de emergência. Lado a lado, paixão e política, amor e revolta dão o tom da história que se passa no universo particular do sertão nordestino mas que poderia ser em qualquer outro lugar.⁴³

42 Informações, fotos, vídeos, críticas, ficha técnica completa, prêmios bem como a trajetória do espetáculo podem ser encontradas no site, ver: AS VELHAS, 2011.

43 Trecho extraído do programa do espetáculo, material de divulgação em formato de livreto que foi impresso e distribuído gratuitamente ao público de cada sessão do espetáculo na temporada que ocorreu de 18/11/2010 a 4/12/2010, de quarta a sábado, no Teatro SESC/SENAC Pelourinho, Salvador/BA.

A proposta de encenação foi pautada no trabalho do ator com ênfase na sua fisicalidade. Luiz Marfuz buscava trabalhar a temática sertaneja tão explorada nos meios cinematográficos, televisivos, literários e teatrais de uma maneira simbólica que não caísse nos estereótipos de atuação, de composição visual, sonora etc. Para tanto, focou sua atenção no trabalho do ator como centro da poética do espetáculo a partir das ações físicas. Como o enfoque deste processo nesta obra são aspectos do trabalho de preparação corporal do elenco, não vou me ater em demasia em explicações sobre o espetáculo, concepção, encenação e produção e me volto de imediato ao momento em que passo a fazer parte do percurso em colaboração, no aspecto corporal, ao trabalho do diretor Luiz Marfuz.

Quando fui chamado para ser preparador corporal do elenco, fiquei muito feliz e ao mesmo tempo reticente pelo desafio que representava. Recebi o texto e Marfuz disse querer explorar um corpo fora do lugar, um corpo transformado por uma geografia e abordar um sertão subjetivo. Sugeriu ainda, que explorássemos como estímulos referências a animais e plantas características da zona árida, escolhidas por cada ator, no processo de criação.

De posse dessas informações e em um diálogo constante com o diretor, comecei a conduzir os laboratórios de experimentação e direcionar o foco de atenção dos atores para sua corporeidade e as potencialidades expressivas dela. Os procedimentos de trabalho utilizados estavam ancorados na tríade: movimento, fluxo e desordem, sendo permeados pela diretriz orgânica a partir dos elementos da vida orgânica que são: atenção, ritmo, foco, fluxo, equilíbrio/desequilíbrio, segmentação das partes do corpo, elementos plásticos e qualidades de energia. Estimulados por procedimentos que se caracterizam mais como princípios potência.

Em cada laboratório, oferecia uma espécie de caixa de ferramentas ancorada nos princípios que vinham sendo experimentados no trabalho solo e nas “janelas poéticas” apresentadas anteriormente. É importante pontuar que recorri aos princípios e não aos procedimentos que vinha explorando. O objetivo era criar um espaço para a busca pessoal de cada ator/atriz em contato com sua singularidade poética. Estas ferramentas convertiam-se em portais para a descoberta de registros de presença, formas corporais, movimentos, gestos e posturas. O ato de direcionar o

foco de atenção para si mesmo como corpo, dotado de uma memória e com possibilidades de ação e reação que explodem os limites do comportamento realista cotidiano, abria espaço para que cada um buscasse em si o corpo fora do lugar, o sertão subjetivo.

A ideia de um corpo fora do lugar, um corpo moldado por uma geografia pareceu-me de imediato interessante para ser trabalhada. Olhando para meu processo pessoal neste contexto, identifiquei-me de pronto com aquela imagem. Um momento marcante do processo foi quando Marfuz trouxe para o elenco um trecho da obra de Euclides da Cunha⁴⁴ (1866 – 1909): *Os Sertões*. Em um dos fragmentos, o autor trata do sertanejo, mais precisamente, do corpo do sertanejo em comparação ao corpo do gaúcho. Estava armada a desordem. Os corpos-vida com que eu (gaúcho), estava trabalhando eram os corpos sertanejos da obra de Euclides. Não em um sentido literal, mas ambos os grupos traziam registros em suas memórias corporais. No meu caso, a imagem do gaúcho de estância que, quando não presente ao vivo, fez parte do meu imaginário a vida toda. Eles e elas, o sertanejo retirante que, igualmente, faz parte da mitologia de cada um por serem nordestinos. A seguir, transcrevo partes do referido texto por considerar uma referência importante no trabalho que se realizou.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. (CUNHA, 2002, p. 146)

Neste primeiro trecho, percebe-se que o trabalho de preparação corporal, de maneira alguma poderia buscar os registros de um corpo absolutamente organizado em postura, tônus e desenho de movimento. O caminho apontado era justamente o inverso, o da desordem o da desarticulação, características que, contudo, precisam ser/estar plástica e esteticamente trabalhadas para a cena. Na sequência, o texto refere-se

44 Nascido no Rio de Janeiro foi um escritor, sociólogo, jornalista, historiador, geógrafo e poeta brasileiro. Eleito em 1903 para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. É autor de vasta obra sendo um de seus títulos mais importantes, *Os Sertões*.

ao andar e a postura, revelando qualidades de energia e tónus que caracterizam uma composição de personagem e sugerem possibilidades de estímulos a serem trazidos no trabalho. “O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente.” (CUNHA, 2002, p. 146) Nesse sentido, os exercícios de segmentação com pesquisa de níveis em jogo com a força da gravidade foram trabalhados com vistas a levar cada ator/atriz a acessar estes registros psicofísicos e seus impulsos. Além disso, a ginga da capoeira, descontextualizada e adaptada à busca de uma energia “malemolente” foi de grande valia, embora tal registro não tenha sido levado para a cena.

A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. E se na marcha estaca pelo motivo mais vulgar, para enrolar um cigarro, bater o isqueiro, ou travar ligeira conversa com um amigo, cai logo – cai é o termo – de cócoras, atravessando largo tempo numa posição de equilíbrio instável, em que todo o seu corpo fica suspenso pelos dedos grandes dos pés, sentado sobre os calcanhares, com uma simplicidade a um tempo ridícula e adorável.

É o homem permanentemente fatigado.

Reflete a preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desaprumado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude. (CUNHA, 2002, p. 146)

As referências trazidas nesse trecho remetem a um padrão corporal cuja articulação energética e registros de presença estariam amplamente sustentadas na estrutura esquelética do corpo, uma vez que praticamente não há tónus. As qualidades de energia utilizadas seriam fraco, ondulado, elástico, pesado,⁴⁵ ou seja, qualidades que imprimem pouca resistência à ação da gravidade. As gradações de tónus, pois, estariam no limite do necessário a manter o esqueleto na vertical e articulado. Contudo, Euclides da Cunha (2002, p. 146-147) segue sua narrati-

45 Acerca das qualidades de energia e seus referenciais nesta pesquisa ver tópico 2.1.3.

va apresentando um imenso contraste que imprime outra qualidade que exige um trato com as variações e transformações corporais, sutil e preciso:

Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude.

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros posantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestros reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.

Este contraste impõe-se ao mais leve exame. Revela-se a todo o momento, em todos os pormenores da vida sertaneja caracterizada sempre pela intercadência impressionadora entre extremos impulsos e apatias longas.

Nesta passagem, Euclides da Cunha traz mais uma referência importante para o trabalho corporal a ser desenvolvido. Trata-se do contraste. O diretor já havia manifestado seu interesse em explorar a utilização de um corpo estranho, fora do lugar e, por vezes, o trânsito deste para um registro mais comum, realista. Este jogo entre o realista e o estilizado e sua transformação brusca apareceu como um dado importante quando as figuras criadas pelos atores, a partir da pesquisa com os animais – que será esmiuçada adiante – foi humanizada e nas cenas construiu-se um jogo em que, por vezes, o registro do animal aparecia com força e em outros onde o inverso era solicitado. No caso do que sugere este trecho, busquei trabalhar o fortalecimento da base, a exploração intensa de diversas variações de posturas, qualidades de energia e presença e o trânsito delas em fluxo a partir dos exercícios vibratórios. Os elementos orgânicos aplicados na corrida, bem como os instantes de suspensão do fluxo, buscando não deixar que esmorecesse internamente a pulsação e o jogo de tensões, também foi amplamente funcional neste caso específico.

Por outro lado, foi necessário experimentar, também, o oposto. No caso, a energia descrita em *Os Sertões* como sendo a do gaúcho. Nesse

caso, a referência é o trabalho de organização da postura pelo encaixe do quadril e ativação da região do plexo solar. A coluna que se alonga em direção ao céu em oposição com quadril que se mantém conectado com a terra, pois, para Euclides da Cunha (2002, p. 149-150, grifo do autor),

[...] filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheiresca e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsiccada. Não entristecem as cenas periódicas da devastação e da miséria, o quadro assombrador da absoluta pobreza do solo calcinado, exaurido pela adustão dos sóis bravios do Equador. Não tem, no meio das horas tranquilas da felicidade, a preocupação do futuro, que é sempre uma ameaça, tomando aquela instável e fugitiva. Desperta para a vida amando, a natureza deslumbrante que o aviventa; e passa pela vida, aventureiro, jovial, disserto, valente e fanfarrão, despreocupado, tendo o trabalho como uma diversão que lhe permite as *disparadas*, domando distâncias, nas pastagens planas [...].

Para explorar um pouco mais a questão do contraste corporal de brasileiros de regiões distintas do país como metáfora da situação real estabelecida na sala de ensaio, foi marcante um dos encontros em que, ao final, em uma breve roda de conversas, o ator Jefferson Oliveira expressou que, para ele, estava sendo interessante ter o corpo trabalhado por alguém com uma experiência corporal que carrega marcas de outra cultura. Naquele momento lembrei que sempre busquei recorrer a práticas, como as artes marciais asiáticas, os passes mágicos como forma de confronto com registros e padrões de movimento que desestabilizassem os meus próprios. A técnica do bastão, conforme trabalhado no grupo Vagabundos do Infinito, operava também nesse sentido, uma vez que as partituras de movimento eram construídas pela condução do colega, como se este estivesse conduzindo uma marionete. Dessa forma, o tipo de movimento pelo simples desenho no espaço era completamente estranho, desconhecido, uma vez que estava impregnado com uma lógica de percepção e pensamento distinta da minha. Neste lugar, um território de desordem se cria e um choque de culturas aparece como provocador potencial no processo criativo.

Entretanto, o foco não estava apenas na organização corporal física. Meu desafio no processo era, em um primeiro momento, levá-los

à experiência de fluxo. Fazê-los acessar esta experiência já seria uma grande conquista, uma vez que se trata de algo difícil. Algo que esbarra em um imenso território de resistências e no desenvolvimento de uma atitude psicofísica para tentar. Deparei-me, portanto, com um paradoxo bastante grande. Por um lado, o desejo de desenvolver com aquele grupo um processo intenso de autopesquisa calcada no treinamento como criação. Por outro lado, havia a urgência da montagem do espetáculo que direcionava o trabalho para a busca de resultados rápidos e objetivos. Nesse sentido, passei a me questionar quanto ao modo de aliar um tipo de trabalho com o ator e de abordagem do seu processo criativo em um percurso que persegue apenas o resultado espetacular, sem ônus para os dois objetivos possíveis. Esta questão pode ser desdobrada nas várias camadas que envolvem o trabalho do ator no campo pedagógico, na preparação de elencos, na preparação corporal e vocal, na autonomia do ator no processo criativo e assim por diante. Contudo, deixo estes pontos como possíveis lugares de investigações futuras e continuo com o relato/análise do trabalho realizado em *As Velhas*.

Dessa forma, foram muitos os desafios encontrados logo no início, como principal deles, cito o perfil de cada um dos atores e suas especificidades poéticas, dificuldades e bloqueios psicofísicos e idade. Em uma descrição panorâmica, o elenco era composto por três atores com um trabalho corporal bastante apurado, um com formação em dança, outro com anos de treinamento em mímica corporal dramática e o terceiro com experiências em diversas linhas de trabalho. Todos os três com ampla consciência corporal, domínio de movimento, capacidade de acessar diferentes articulações de energia, composição plástica e níveis de precisão. Havia, por outro lado, uma atriz com acentuado trabalho corporal, contudo, com pouca precisão e domínio do movimento e da variação de registros energéticos. Outras duas atrizes com padrões corporais dotados de limitações da ordem de saúde e idade, mas, com uma capacidade de ajustamento das propostas a frequência na qual conseguiam operar e uma bagagem de experiência e verdade na cena que supria qualquer outra carência. De todo modo, em uma radiografia geral, um elenco heterogêneo, caracterizado em parte pela excessiva utilização de movimentos periféricos e mecânicos, dotados de plasticidade, precisão, no entanto desconectados de uma pulsação interna. Em outros casos, um fluxo vital intenso que carecia de fisicalidade. Urgente me parecia, pois,

fazê-los acessar o fluxo no movimento e elaborar estratégias que dessem conta da heterogeneidade do elenco.

O desafio era interromper o processo mental intenso e fazer com que se permitissem afetar psicofisicamente pelas temáticas tratadas na montagem; ademais, me interessava estimulá-los a criar movimentos, formas, posturas, gestos dotados de uma pulsação interna, movimentos gerados por uma corrente de impulsos motivados pelo imaginário ativo de cada um e pelo acesso ao manancial de referências sertanejas que cada um carregava. Deste lugar, pretendia perseguir o corpo fora do lugar, meta estabelecida pela direção do espetáculo.

Desse modo, o percurso criativo pode ser dividido em três momentos. O primeiro consistia na aproximação daqueles corpos-vida com os elementos da vida orgânica e a conquista do fluxo como estado de atenção no movimento. Depois, provocar um processo de desordem psicofísica que os levasse a acessar outros registros que não os habitualmente acessados em criação ou na vida cotidiana. Esta desordem foi facilitada pelo tipo de trabalho que provocou uma mudança no paradigma de criação normalmente adotado em suas trajetórias artísticas e pelo choque de culturas motivado por uma presença estrangeira a conduzir o trabalho corporal.

Do ponto de vista formal, plástico, a busca era por um corpo estranho, modificado pela interferência de uma geografia específica e suas intempéries, como é o caso do sertão nordestino. Para tanto, os atores foram orientados pelo diretor a elencar um animal e uma planta que fossem característicos daquele habitat. Os laboratórios passaram, portanto, a abarcar um segundo momento que era a exploração do corpo estimulado pela referência do animal e da planta. Queríamos, com isso, buscar outra lógica de ação, que não estivesse de acordo com o padrão característico de cada ator e, em sendo o animal portador das características do território geográfico explorado, ele traria pistas para a construção de cada personagem em corpo, ritmo, energia, atitudes, caráter etc.

De outra feita, a utilização de estímulos, como animais e plantas, foi muito rica neste trabalho, uma vez que obrigava o deslocamento de uma lógica de ação humana social para uma forma de ação humana instintiva e animal. Os modos de andar, a energia de cada personagem, seu comportamento, suas ações, tudo saiu dessas matrizes. Além disso, Marfuz criou espaço para que o material vindo dos laboratórios de

experimentação corporal fosse pontos de partida para as improvisações e marcação das cenas. Isso fez com que a criação viesse do ator/atriz pela via mais tangível possível, ou seja, de sua fisicalidade e, mais do que isto, de um processo voltado para a singularidade de cada ator/atriz e do estudo psicofísico das situações. Isto conferia um entendimento orgânico do que se estava criando. Nesse sentido, havia uma preocupação em estimulá-los a pensar fisicamente e em ação, com movimentos conectados com impulsos internos. Ou seja, a tomada de consciência de que os movimentos não poderiam ser periféricos e de que o trabalho exigia um envolvimento integral do organismo psicofísico.

Assim, durante o trabalho, fui estimulando-os seguindo a hipótese de que era preciso criar caminhos para que cada um encontrasse os meios de acessar os registros necessários à criação e descobrisse modos de articular sua presença e energia na cena, de maneira dinâmica, em fluxo. A ideia era levá-los a trazerem coisas do seu repertório, uma vez que não eram atores iniciantes. Nesse sentido, fazer o ator olhar-se como corpo, ou seja, em uma perspectiva contrária a um utilitarismo mecanicista e, conseqüentemente, capitanear o seu processo através de um trabalho de autopesquisa que leva à construção de personagem e de ação, aproxima o trabalho da esfera criativa. Para Grotowski, conforme discuti no Primeiro Movimento, as escolas que ensinam apenas habilidades aos atores, seriam anticriativas já que, por exemplo, ao ser solicitado a dançar em determinada cena, o ator não criará sua dança, mas, reproduzirá passos de dança aprendidos. Esta visão pode parecer drástica, porém o que me interessa é ressaltar a necessidade de se criar espaços abertos para a experiência do ator, com condições propícias para que ele expresse algo de essencialmente pessoal, criativo e não reproduza formas aprendidas, embora estas também possam ser bem vindas.

Objetivamente, o que pude fazer foi guiar os atores em uma experiência psicofísica a partir do acesso ao repertório de cada um para, a partir dessas singularidades e de sua conexão com os elementos da vida orgânica, construir um corpo fora do lugar e plasmar um sertão subjetivo. Pensar o corpo que é o ator; esta totalidade psicofísica em diálogo com o espaço, com uma geografia, com experiências passadas e futuras, com suas vivências na arte, tendo como elemento concreto para construção de posturas, ações e modos de andar, o animal que cada um havia elencado.

Em se tratando da pesquisa com animais e plantas, esta se deu em uma via que não corresponde a da mimese corpórea.⁴⁶ O animal apareceu, antes, como estímulo ao imaginário criador de cada ator/atriz e, por meio dele, as características corporais, energéticas e de atitude foram sendo encontradas. Talvez, eu possa afirmar que estive mais próxima à estratégia de trabalho com animais que é descrita por K. Stanislávski em *Minha Vida na Arte*. De outro modo, o animal desenvolveu, também, elementos de contato e confronto para o acesso a outras camadas do corpo-mente, conforme se evidencia nas palavras da atriz Andréa Elia.

[...] as características do personagem estavam na memória corporal, elas foram do bicho, do instinto, dos arquétipos. Então isso pro ator foi um refresco, porque surpreende, tipo, aquela vez, num dos laboratórios que a gente fez, eu estava [...], foi lá no TCA. Eu estava com o felino e Fernando estava com o cachorro. Eu estava assistindo, mas, em prontidão e Marfuz disse pra eu ir com ele. Eu me embolei, 'zunhei' as costas dele toda. Aí estava realmente a sensação de que eu conectei com alguma coisa minha que até eu mesma me surpreendi. É bom a gente perceber a capacidade que a gente tem de autodefesa, instintiva que não é o que a moral diz. Porque eu fui educada boazinha, a não brigar [...] não sou contestadora dos processos. Ai veio a capacidade que eu tinha de brigar. Foi um momento marcante quando eu briguei com o Fernando. Acho que foi um processo que me fortaleceu também como pessoa. (Andréa Elia)⁴⁷

Nesse sentido, minha preocupação esteve em criar não apenas um corpo fora do lugar, como queria o diretor, no sentido formal plástico, mas, um corpo fora do lugar que estivesse sustentado por uma pulsação interna. Um fluxo energético que irradiasse em uma conexão com impulsos reais da vida orgânica, que fugissem dos clichês de atuação na cena e na vida. Os animais funcionaram, também, como bisturis (como fica evidente no depoimento de Elia) que forjaram o acesso ao si mesmo de cada um.

A opção do diretor em trabalhar com a referência de animais e plantas do sertão aparece como forte aliada na experiência relatada por Andréa. Principalmente, o animal converteu-se no portal através do qual o elenco acessou o imaginário sertanejo em camadas bastante sutis e simbólicas a partir de referenciais extremamente íntimos e consequentemente carregados de maior potência. O mergulho no animal

46 Acerca deste procedimento de criação ver: BURNIER, Luiz Otávio. *Arte de Ator: da técnica à representação*. Editora da Unicamp: Campinas/SP, 2009

47 Depoimento: ELIA, Andréa. 2010.

se deu pela via do imaginário e foi rapidamente sendo associada aos personagens da peça, uma vez que o processo de treinamento, criação e montagem se deu em simultaneidade. Isto fez com que houvesse uma fluência uma verticalização mais acentuada em camadas subjetivas de cada ator/atriz. Dessa forma, o sertão subjetivo foi sendo desvelado em um processo de livre associação, articulação e pesquisa de registros energéticos e articulações de presença, mais do que a imitação de modos de andar, falar e se portar. Estes elementos para a descoberta e construção dos personagens foram criados em laboratório a partir do referencial registrado na memória do corpo e ativado em fluxo.

É conveniente trazer alguns relatos das experiências com os animais em *As Velhas* e levantam pistas para pensar esta construção pela via de imagens ativas estimuladas por registros corpóreos. Para o ator Anderson Dy Souza, *“A escolha da galinha foi de grande valia para a minha construção, a sua força e sua ‘covardia’ fisicalizavam o conflito do personagem, o restante do processo foi fluindo a partir disso.”*⁴⁸ De certo modo, a galinha tornou-se a pá, por meio da qual o ator buscou cavar as qualidades inerentes ao seu personagem. Nesse sentido, é interessante pontuar que, em certa altura do processo, verificou-se que o animal escolhido possuía certa inadequação diante das características exigidas pelo personagem. A galinha trazia uma qualidade de energia e uma atitude corporal excessivamente covarde e com pouca altivez, sendo que José, personagem interpretado por Anderson, necessitava disto, mas, também o oposto, já que ambas as energias estavam continuamente em conflito. Para resolver o impasse, foi sugerido ao ator que explorasse elementos de um cisne. O efeito concreto verificado foi à redução da falta de coordenação e fluência dos movimentos, do deslocamento, abertura do plexo e crescimento do tronco para o alto. Já para Andréa Elia, o animal contribuiu como estímulo para a criação de imagens:

O bicho pra mim foi muito legal porque trouxe o imaginário pra mim. Quando você conduz o trabalho através de termos técnicos, eu não consigo, agora se você usa imagens aí eu consigo. Tipo lâminas saindo pelos dedos. O bicho foi muito legal, pois abriu essa porta. Eu viajei no bicho mesmo. (Andréa Elia)

O trecho acima evidencia a importância das imagens como estímulos na condução do processo e como chaves para a abertura ao fluxo e

48 Depoimento: DY SOUZA, Anderson, 2010.

para a ação física orgânica. Esta ideia aparece com recorrência no depoimento dos atores ao se referirem sobre quando a condução do exercício se dava através de imagens como a de giletes que saem das pontas dos dedos e cortam o espaço. O estímulo se converte rapidamente em ação, ao passo que explicações mais literais levam à tentativa de entendimento analítico da proposta.

Além disso, por meio das imagens ativas, o contato com os elementos e a aproximação destes com as singularidades de cada ator/atriz se torna espontâneo, vivo. Nesse sentido, Grotowski (2007, p. 202), ao abordar a questão dos estímulos, propõe que estes funcionem de maneiras diferentes em cada indivíduo. Para alguns, funciona a música, para outros o ritmo, outros ainda, recordações e associações ou todos estes variando a depender do momento. Para o mestre polonês, um bom estímulo “[...] era tudo aquilo que nos jogava na ação com todos nós mesmos, ao contrário, um mau estímulo era aquele que nos dividia em consciência e corpo.” Desse modo, os estímulos devem motivar uma integralidade orgânica, psicofísica na ação.

Antes de dar continuidade à análise dos elementos do processo, lanço um olhar generalista sobre o trabalho para dizer que houve uma atitude bastante objetiva que buscava, com rapidez, elementos precisos a serem utilizados nas cenas. Essa atitude, ao contrário de prejudicar, abriu espaço para uma descoberta importante. Era necessário que houvesse um direcionamento positivo do trabalho no sentido inverso ao da “via negativa” de Grotowski. Assim, apostei na potencialização do que cada um dos atores já trazia consigo, seus bloqueios, limitações, resistências, também, a heterogeneidade do elenco e limitações por questões de idade e saúde, ou seja, ao invés de confrontar-se com a correnteza do rio que te impede de alcançar a outra margem, aliar-se com ela, com seu fluxo e permitir que ele te conduza ao destino, mesmo que termine por sair do rio alguns metros mais abaixo.

Assim, iniciei o processo com a intenção de seguir por uma via negativa, contudo, as condições de trabalho revelaram a necessidade de uma via positiva. Isso, por um lado, esmoreceu meu envolvimento com aquela ação; por outro, em um esforço de adaptação, me vi diante de uma situação desorientadora que deslocou mais uma vez meu pensamento sobre treinamento e criação. Também, ajudou a compreender aspectos do percurso solo como a questão dos exercícios, das associações

com uma referência textual e com personagens que se apresentavam como estímulos ou, para usar uma expressão de Grotowski, como “bis-turis” no processo de cavar de si mesmo o sertão subjetivo.

Dessa forma, os laboratórios tornaram-se espaços de exploração individual das necessidades que vinham dos ensaios. Aqui, mais um dado significativo e que inaugura, na minha concepção de treinamento, um novo olhar, mais integrado e dinâmico no trato com o processo de preparação e criação. Percebi que o treinamento precisa ser leve e sutil para encontrar o fluxo que é caracterizado por uma energia sem tensão conquanto preche de vigor. Deste lugar, pode haver espaço para uma corrente de impulsos vivos e um contato efetivo e afetivo pode ocorrer entre os humanos envolvidos. De certo modo, isto reflete duas observações feitas pelo ator Anderson Dy Souza acerca das contribuições do trabalho de corpo no processo de criação de *As Velhas*:

O principal ganho com o processo foi a interação entre os corpos, é nítido no fazer da cena como os corpos se afinam uns com os outros. [...] Foi extremamente fluido (o percurso entre treinamento e cena), a forma com que conduzimos o processo, onde preparação e criação de cenas ocorriam concomitantemente, nos permitiu isso.

Estas qualidades apenas foram possíveis por termos estabelecido uma abordagem do treinamento menos dura e por ter havido uma simultaneidade no trato com as várias camadas do processo. O espaço do treinamento, desse modo, consiste no lugar onde o ator pode olhar para o si mesmo e criar as demandas necessárias à cena. Ou seja, há um espaço de tempo destinado ao treino. Há também uma sequência de atividades que serão realizadas naquele espaço de tempo, estímulos, uma condução. Em cada sessão, são lançados estímulos após uma preparação que visa dilatar a atenção e focá-la. Às vezes, o fluxo aparece, noutras não. No caso de *As Velhas*, foram raros os momentos em que efetivamente se estabeleceu o fluxo no movimento. Casos isolados e em dias isolados. Contudo, é compreensível tendo em vista que não se trata de algo fácil e considerando questões levantadas acima como a resistência, perfil de elenco e tempo.

Uma preocupação constante no processo de *As Velhas* foi a de fazer o trânsito entre uma corporeidade cotidiana e uma corporeidade estilizada de acordo com a concepção da peça. Fazer essa mudança de um registro corporal para outro rapidamente, em uma proposta onde

os personagens apareciam praticamente como um animal e passavam para um registro quase realista era complexo. Ações bastante estilizadas eram intercaladas com ações banais, como varrer o chão, tudo sem perder a pulsação e conexão dinâmica com o fluxo. Fazer essa mudança de modo funcional era um desafio e passava pela capacidade de produção de sentido de cada ator e a capacidade de se entregar ao processo e acreditar no que estava fazendo por mais estranho que fosse.

Dentro dos laboratórios, as noções práticas de suspensão, transformação e mudança de foco converteram-se no mote para o exercício desta qualidade e desta dinâmica de estados na cena. O treinamento em fluxo utilizando-se de movimentos de variados padrões proporcionava uma agilidade e destreza no trato com diferentes registros, uma vez que imprime uma lógica de construção de sentido ágil e galopante. A mudança de uma imagem ativa à outra se dá em um intervalo de tempo muito grande e o processo de reação ao impulso e tradução na percepção vai tornando-se, gradativamente, mais imediato pelo exercício de uma atenção dinâmica.

Como já foi dito, o processo de trânsito, do treinamento para a cena se deu em um diálogo constante com o encenador e com as demais camadas do processo e ocorreu pela exploração simultânea de corpo, voz, estudo de texto, marcação de cena, pesquisa de personagem, cenografia, figurino e direção. Isso ficou evidente na fala da maior parte do elenco quando indagado sobre o percurso de transição entre os elementos explorados no laboratório corporal e a cena. A mudança na perspectiva de criação, que jogou o elenco em outro lugar de pesquisa e criação do personagem, foi igualmente recorrente nos depoimentos. Alguns, como é o caso de Andréa Elia, cujos processos anteriores estavam pautados em outra chave de criação deixam isso bem claro ao apontar a via do corpo como elemento aglutinador dos demais estímulos explorados.

As minhas atuações sempre foram de cunho mais realista, de leitura de texto, um elaborar esse personagem (aponta para a cabeça) para depois trazer para o corpo. E entendimento do texto [...] Eu acho quem nas Velhas também teve, mas, tudo ao mesmo tempo, porque Marfuz também fez esse trabalho. Mas, ao mesmo tempo em que ele fazia isto tinha você (alusão ao trabalho corporal), tinha Meran e Marcelo com voz e canto e tinha as provocações simultâneas. Então, o que foi valoroso no seu processo para mim, foi esta via inversa. Porque o meu padrão de personalidade é o mental. De elaboração do mental para o corpo. Eu tenho uma necessidade de elaboração mental das coisas, acompanhada de uma capacidade de entrega emocional bastante grande. Passa primeiro

por aqui (aponta para a cabeça) pra depois descer para o corpo. [...] Ia acordando essa consciência, entendeu? Ia acordando. Eu acho que houve algumas conquistas nisso, nessa autopercepção. (Andréa Elia)

Nesse sentido, o lugar do corpo é evidenciado como fonte de registros a partir dos quais se deu a construção de personagens e de cenas em articulação com os estímulos oriundos de outras frentes como o texto, sugestões da direção, canto e voz e elementos cenotécnicos. Em outra passagem das considerações trazidas por Andréa, o corpo, que é si mesmo, que é vida, que é memória, é mostrado como território potencial de pesquisa e criação de materiais.

No primeiro encontro, eu disse que normalmente minhas construções de personagem iam da mente para o corpo e que agora eu estava me propondo a fazer o caminho inverso: do corpo pra mente, ou seja, o que o corpo trazia, vamos dizer [...] de substrato, de memória, de ancestralidade, de arquivos sensoriais para uma construção, vamos dizer, depois [...] mais mental, intelectual do personagem. Então esta via foi muito interessante para mim. (Andréa Elia)

Desse modo, houve uma característica em *As Velhas*, já apontada como relevante, que diz respeito à abordagem simultânea de todas as camadas que compõe a criação de um espetáculo teatral. Os laboratórios de corpo, voz e canto se deram concomitante ao processo de leituras do texto e marcação de cenas bem como a inserção dos demais elementos. Esta ausência de hierarquias na entrada dos elementos no processo possibilitou identificar, na prática, o lugar do treinamento dentro no processo de criação da cena como uma via de mão dupla no sentido de que as demandas investigadas pelos atores/atrizes vinham da cena e eram levadas para a cena oriundas dos laboratórios. Ademais, todos os envolvidos no processo eram bombardeados o tempo todo com referências vindas das várias camadas da produção que eram orquestradas pelo diretor que também trazia sugestões.

Sobre o inacabado: entre treinamento psicofísico e cena teatral

Ter percorrido o processo de *As Velhas* foi muito importante no meu processo, pois me ajudou a sair de si mesmo, do processo pessoal e voltar para o teatro como espetáculo. Dessa maneira, contribuiu para uma nova desordem e levou meu olhar para o lugar da cena outra vez. Isto possibilitou tecer as considerações e questões trabalhadas neste Terceiro Movimento.

Por outro lado, a impossibilidade de realizar inteiramente o propósito com o qual entrei no processo de *As Velhas*, me fez questionar sobre o lugar de processos desta natureza em uma lógica de produção cênica que poderia chamar de comercial e no modo de abordar este processo em atores/atrizes com perfil diferente ao exigido a este tipo de trabalho. Como dito na primeira seção, o treinamento psicofísico demanda uma vontade que parte de um entendimento singular de cada artista sobre a necessidade ou não de se entregar a determinado processo.

No caso do percurso solo, emerge a necessidade de arrematar as experiências realizadas e positivar este ciclo falando “sobre o inacabado”. Dessa forma, parto da proposição inicial de pesquisa que foi montar um experimento cênico solo a partir da articulação da minha experiência pessoal radicada no corpo-vida-memória em movimento. O ciclo acabaria, pois, com a positivação do processo sobre si mesmo em uma estrutura cênica a ser compartilhada com um público (teatro). No entanto, o percurso seguiu outra direção, deixando em aberto essa etapa importante, ao menos para mim.

Sobre o inacabado no percurso entre treinamento e construção cênica, revela, assim, um território a ser desbravado em experiências futuras, mas agora com a maturidade das descobertas feitas em função das dificuldades encontradas nesta pesquisa. Aproveito, contudo, para trazer uma reflexão “sobre o inacabado” de uma perspectiva mais subjetiva.

A experiência de fluxo, aqui discutida, sem qualquer pretensão, compreende um processo extremamente difícil. Talvez, mais difícil do que liberar os canais psicofísicos que a viabilizam, seja manter-se nela e dirigi-la à construção de uma obra artística. Ou seja, produzir sentido e pensamento. Há um complexo caminho que é o de entender o próprio

processo para então poder direcioná-lo. Dessa forma, as associações, imagens, projeções que emergem do fluxo, nem sempre são fáceis de serem confrontadas. Reside nisso um dos principais obstáculos que desencadeia a fuga do próprio processo, ou seja, o medo passa a bloquear o trabalho. Dessa forma, ao me voltar para a trajetória de associações encontrada nesse processo, ficou evidente a falta de coragem em atravessar esta barreira (do medo) e verticalizar o que estava jorrando em ação artística. Evito, pois, entrar na narrativa destes conteúdos subjetivos por resultar em um material excessivamente endógeno.

Volto-me, pois, para as noções de intenção e objetivo que podem ser resumidas na ideia de produção de pensamento e articulação de sentido e que estão diretamente relacionadas ao modo como determinado tema, situação, material ou ação afeta o ator/atriz, fazendo-o positivar sua pesquisa pessoal em objeto artístico, em ação cênica.

Acerca da noção de sentido, Bonfitto apresenta uma reflexão esclarecedora ao tratar do ator dramático em comparação ao pós-dramático. Ressalto que apenas tomarei da discussão proposta pelo autor o que diz respeito à noção de sentido em face de significado, em relação à representação versus apresentação. Para Bonfitto, representação associa-se a “referencialidade” e, portanto, consiste em “[...] todo procedimento de atuação que remeta a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente, será considerado neste texto como manifestações da esfera da representação.” (apud GUINSBURG; FERNANDES, 2008, p. 90) O oposto disto, incluindo códigos de autoreferencialidade são considerados apresentação. Nessa segunda esfera, cabe ao ator dar sustentação às suas ações, não a partir de significados pré-estabelecidos, mas, por um processo de criação de sentido que é definido da seguinte maneira:

Sentido: efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior, desencadeados a partir não de conteúdos pré-estabelecidos, mas a partir dos elementos que envolvem a exploração e a execução dos materiais de atuação. [...] O processo envolve, específica e principalmente, a relação entre o ator/performer, através da globalidade dos seus processos perceptivos e tais materiais. (BONFITTO apud GUINSBURG; FERNANDES, 2008, p. 94)

Sendo assim, é possível identificar um dos pressupostos fundamentais das ações físicas e que está ancorado, justamente, em sua natureza psicofísica, ou seja, a integração dos processos internos psíquicos

e biológicos e a relação perceptiva com o entorno. A ação física opera na conexão entre o interno e o externo em função das singularidades do atuante e sua relação com o elemento de contato.

Entendo, dessa maneira, a partir do processo de *As Velhas* e do percurso experimental solo vivenciado, mesmo que não tenha uma resultante cênica estruturada, que o princípio das ações físicas visa à articulação e produção de sentido e, conseqüentemente, de pensamento. A pesquisa do fluxo, a partir do treinamento psicofísico, precisa gerar pensamento, ou seja, ser positivada em ação e, dessa forma, os princípios potência, ou elementos da vida orgânica são relevantes apenas quando interagem com as singularidades de cada atuante sendo, dessa forma, entendidos de maneiras distintas no processo de cada ator/atriz.

Assim, o processo de produção de sentido e produção de pensamento (conhecimento), aparece como propulsor no transito do treinamento para a cena e na estruturação da linguagem pela via do trabalho do ator. Inevitavelmente, esta questão vai ao encontro do texto, da proposta do encenador e do que cada ator está buscando no sentido mais amplo da pergunta: o que eu quero dizer? É essa produção de sentido que gera situação, cena, personagem. As figuras, movimentos, gestos começam a se delinear como estrutura cênica e ação física.

Em *As Velhas*, o processo não esteve focado na criação de partituras para serem transformadas em ações físicas. Havia, sim, a estruturação de figuras e situações a partir de materiais improvisados. Dessa forma, o diretor se pautou na fixação de pequenos detalhes, em ações e reações de contracenação, de formas abstratas, ritmos e registros de presença por vezes sem lógica e coerência *a priori*, mas, que gradativamente foram sendo assimiladas e verticalizadas em pensamento e discurso no jogo dos atores.

No que tange a produção de sentido como fator que possibilita a positivação do fluxo no movimento em obra de arte teatral, há a questão do tema e dos conteúdos explorados no processo e como estes afetam o atuante. Em *As Velhas*, foi possível identificar a influência positiva do texto, de um eixo temático e da condução do processo por um encenador em oposição ao percurso solo que suprimiu estes elementos e foi direcionado para uma abordagem especulativa do processo. Dessa forma, o treinamento e o estado de fluxo no movimento é apenas a base e não compreende o ato criativo propriamente dito que demanda

coerência, estrutura, enfim, como diz Grotowski (2007, grifo do autor): “Tudo o que existe *em geral* é abstrato. Tudo aquilo que professamos, de que damos testemunho, deve inevitavelmente referir-se a algo”.

No caso de *As Velhas*, houve duas condições geradoras das quais o processo solo careceu: o texto de Lourdes Ramalho, como trampolim do processo, fornecedor de imagens e metáforas; e a figura do diretor, encenador, ou, no dizer de Grotowski (2007, p. 212): espectador de profissão. A função desta última condição está associada à percepção externa do que está sendo gerado e a identificação dos instantes em que algo sincero, potente, vivo se manifesta em impulso e ação e pode ser lapidado para a cena. É quem orienta os momentos em que algo pode ser estruturado e, em uma violência necessária, decide a ação precisa a preencher aquele espaço na estrutura da cena.

Assim, a ação física pode ser entendida, a partir dos processos apresentados, como o *continuum* pulsante de intensidades que atravessam e modificam o movimento no tempo e no espaço, dinamizando registros de presença e articulações de energia. A ação física, desse modo, ocorre no contato e em função dos ajustamentos decorrentes dos impulsos gerados em relação/reação com/ao “outro”. Ela se estabelece quando os elementos da vida orgânica, que são princípios potência, interação no fluxo com as singularidades do atuante gerando pensamento em movimento e articulando sentido em uma lógica qualquer. A ação física compreende, portanto, uma potência criadora de linguagem e, como sugere Serrano, trata-se de um modo de conhecimento. “O ator deve fazer (agir) para compreender e não tão somente compreender para então fazer.” (SERRANO, 1996, p. 181) Dessa forma, o sistema de ações físicas é um modo de conhecer pelo corpo em ação e não pelo exaustivo estudo analítico da obra e do personagem, o que não quer dizer que esta etapa seja excluída do percurso criativo como ficou evidente no processo do espetáculo. Quando eles partiam para o processo de improvisação e marcação de cenas, já estavam condicionados em um pensamento-ação psicofísico ativo e não apenas interpretativo e representativo.

Para retomar apontamentos trazidos nos Movimentos anteriores, pode-se afirmar que a ação física consiste em um processo de entendimento, disponibilidade, aproveitamento e adaptação no aqui e agora, da experiência independente de gênero e estética. Nesse sentido, a discussão avança no entendimento da ação física/psicofísica, se a noção for

vista, mais como um processo pela via do contato, na qual detalhes são tornados precisos na lógica do jogo do atuante que experiência o “ato” e menos, como sequência organizada de unidades ou células a serem repetidas para ativar conteúdos internos. A ação física como uma experiência processual, uma estrutura dinâmica que canaliza transformativamente o fluxo. Desse modo, elementos como circunstância e situação são necessários apenas como estratégias de criação de paradoxos, contrastes e geração de conflito. Fatores, estes, necessários à ação humana, ao drama. Assim, o corpo fora do lugar, no contexto do processo vivido, emerge como metáfora para um *continuum* de deslocamentos e transformações no tempo e no espaço em contato.

Último movimento ou primeira tentativa

Abro este último movimento com uma fala do diretor François Kahn (apud ZALTRON, 2009). Ele diz:

O teatro é como um jardim, é preciso muito tempo para que o jardim fique lindo, muito tempo (várias gerações) para que as árvores cresçam. Você não pode mudar as plantas de lugar todo o tempo, porque elas podem morrer. Uma das últimas coisas que Grotowski me falou numa conversa de trabalho foi: Not engineering, but gardening, ele falou em inglês, estranho, não? Não fazer engenharia com o teatro, fazer jardinagem. Você deve cuidar dos homens, dos atores, como das plantas. É preciso tempo, seguir as estações, deixar envelhecer, cortar os galhos secos, respeitar as relações entre as plantas para fazer com que cresçam bem, não dar água demais, não deixar demais no sol, todas essas coisas. Not engineering, but gardening.

Esta fala traz consigo a metáfora síntese do percurso investigativo realizado neste livro por três motivos, um explícito e dois implícitos: a alusão simultânea a ideia de processo e a atitude artesanal.

De um Movimento ao outro do trajeto vivenciado, mais e mais detalhes foram desvelados e um fluxo incessante, por vezes suspenso, por vezes redirecionado, adaptado, ajustado de impulsos, fez gerar ações que se propagaram transformativamente e transfigurativamente no tempo e no espaço da experiência pessoal. Parafraseando Grotowski, “se me interessa pelo ator e por seu processo criativo é porque ele é humano e o humano me interessa”. Acrescento que, se há um motivo para ter esta arte como ofício ou, para ter a vida nesta arte, é tão somente porque ali é possível experimentar a existência humana em suas diversas camadas. É possível, instalar-se como ser que articula seu entorno, a sua realidade, o seu mundo em função de ajustes, adaptações, transformações e paradoxos. Para usar uma máxima stanislavskiana, não se acredita em algo porque é real, algo é real, porque se acredita nele.

Dessa forma, este último movimento inviabiliza-se como desfecho, pelo fato de que se afigura como um início. Igualmente a esta pesquisa, que caracteriza-se como uma primeira tentativa de pôr ordem na desordem a fim de criar espaço para que outras desordens sejam criadas.

Nesse sentido, não parece haver muito a dizer diante do percurso apresentado. Há, sim, uma infinidade de questões abertas, já apresentadas no decorrer do texto, agora pulsantes, ávidas por experiências que ocorram como resposta, experiências artísticas e também pedagógicas que viabilizem responder ativamente tais inquietações.

No início da pesquisa, queria encontrar minha especificidade artística. Meu caminho pessoal no treinamento, na criação e no modo de olhar para o ofício de ator. Tal proposição mostrou-se necessária, uma vez que ao longo de uma trajetória artística, por mais curta e imatura que possa ser, contata-se uma infinidade de modos de pensar-fazer, de treinar e de criar. Cada “mestre” encontrado transmite uma maneira singular de conduzir o processo. Nesse sentido, são muitas as referências que atravessam cada indivíduo, mas, poucas são as que deixam resíduos que poderiam ser considerados essenciais pelo modo como afetaram aquele corpo-vida específico.

Ao entrar em sala de trabalho e mover o corpo-vida no espaço, um turbilhão de informações se manifesta. O processo, portanto, começa com um garimpo que revele as gemas mais preciosas, as quais carregam consigo uma “verdade” singular associada ao conhecimento guardado naquele organismo em que ela esteve “enterrada”. Este trabalho, portanto, compreendeu uma ação de articulação com vistas ao estabelecimento de um caminho pessoal de ator, no treinamento e na criação. Algo que pudesse, também, ser transmitido num contexto pedagógico ou que apenas abrisse portas para realizações futuras.

No decorrer do trabalho, direcionei meu foco para experiências que me precediam, confrontei-as com a tradição teatral, reconheci, no universo conhecido de resíduos depositados em meu corpo-vida-memória, territórios desconhecidos e, através dos “descuidos” do processo, fui levado, como que por ondas, a transitar desordenadamente e em fluxo entre “eu” e o entorno. Como estrangeiro a mim, tornei-me estrangeiro ao “outro” e, como em um espelho, me reconheci desde um lugar de fora.

Dessa forma, tendo a desordem como procedimento, eu consegui deslocar meu pensamento/ação para um território de fluxo, no qual idas e vindas, transformações e adaptações tornaram-se permitidas. Movimento e fluxo, assim, guiaram-me até o “contato” e neste transito não cronológico, percorri passado, presente e futuro reconhecendo

e recolhendo resíduos de experiências diversas que se articulavam e apontavam os passos seguintes. Nessa empreitada, contei com o encenador polonês Jerzy Grotowski como um importante “aliado” na revelação e análise do que emergia do corpo-vida em ação. Através dos seus textos e do olhar de outros que se debruçaram sobre sua obra, foi possível encontrar um alicerce orgânico que forneceu os subsídios necessários à problematização e conceituação das vivências realizadas. Por outro lado, seu labor prático e sistemático fez-me ver que não são exclusivas minhas questões e dificuldades, mas que, contudo, devo buscar respostas próprias ao invés de tentar utilizar suas respostas ou de outros artistas na forma de métodos.

Assim, um dos aspectos mais importantes revelados neste trabalho, consiste em um outro entendimento de treinamento psicofísico e na diferença de abordagem deste como processo na criação e no trabalho sobre si mesmo ou como construção cênica. Ademais, torna-se enriquecedora a abordagem dos exercícios como pretextos no trabalho do ator pela via da organicidade que faz expandir a noção de corpo para além da esfera mecanicista cartesiana. O corpo, nesse caso, passa a ser visto como movimento dotado de uma qualidade de atenção. Um organismo interativo e transformativo na relação com o entorno perceptivo. Tal perspectiva desorienta o papel do corpo no processo criativo do ator, no treinamento psicofísico e no trabalho sobre si mesmo.

No Segundo Movimento, a cartografia de procedimentos e princípios-potência desvelados no direcionamento de atenção para o corpo-vida-memória em movimento, permitiu reconhecer um campo de possibilidades criativas que aquele ferramental sugeria. Também, fez-me reconhecer a ação física como o que ocorre “entre” nos “contatos” estabelecidos em fluxo. Nesse sentido, identifiquei o problema da estrutura como principal dificuldade na abordagem do percurso entre treinamento psicofísico e construção cênica na perspectiva do movimento em fluxo. A ação, entendida como um processo de transformação e articulação de registros de presença e energia no tempo e no espaço passou a ser vista como sinônimo de estrutura. Desse modo, como diz Nunes (2009, p. 236), “[...] a constituição das ações é um processo de conhecimento, e o problema epistemológico do trabalho do ator consiste em averiguar os procedimentos que cercam o próprio ato de conhecer.”

Já no Terceiro Movimento, a metáfora utilizada foi a da fuga do labirinto. Se no início empreendi um “reconhecimento do conhecido”, o passo seguinte foi o mergulho no desconhecido que se traduz na ideia de um labirinto. A queda na desordem, nesse caso, implica em perder-se de si mesmo como no fluxo, conforme entendimento de Csikszentmihalyi. A fuga do labirinto, desse modo, implica em um olhar distanciado que possibilita uma abordagem crítica do processo vivido. Nesse sentido, foi importante a experiência realizada junto ao elenco do espetáculo *As Velhas*. Estar em contato com o processo de outros atores auxiliou-me a identificar aspectos do meu processo pessoal. Ao trabalhar com o “outro”, nesse caso, pude olhar para mim de outro lugar, reconhecer-me na experiência daqueles corpos-vida em ação.

Fica, porém, a sensação do inacabado que reivindica a positivação do processo solo realizado, em experiência cênica. O fluxo é uma experiência estéril criativamente, se não for verticalizado, produzir sentido, pensamento em ação. Dessa forma o contato, conforme discutido ao longo do trabalho, como o que viabiliza a construção cênica, constituiu a principal descoberta deste percurso investigativo e que desemboca no problema da estrutura no trabalho a partir da experiência de fluxo.

Assim, fica evidente que em processos solo, o mais adequado é partir de estruturas concretas e sistematicamente ir inserindo fluxo, impulsos e construindo ações físicas. O trabalho pela via do fluxo, embora mais desafiador e criativamente instigante, é mais bem articulado em contextos coletivos uma vez que é difícil existir sozinho e, mais ainda, confrontar-se sem o amparo de uma presença humana que dê segurança e imponha o grau de disciplina que o processo demanda.

Referências

AS VELHAS. Direção: Luiz Marfuz. Adaptação do texto de Lourdes Ramalho. 2011. Disponível em: <<http://espetaculoasvelhas.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 8 fev. 2011.

AZEVEDO, Sônia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alvez. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec: Unicamp, 1996.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre, RS: L & PM Editores, 1986.

BONFITTO, Matteo, *O ator compositor: as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. 10. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

CALLERY, Dymphna. *Through the Body: a practical guide to Physical Theatre*. New York: Routledge, 2002.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; JACKSON, Susan A. *Flow in Sports: The keys to optimal experiences and performances*. USA: Human Kinetics, 1999.

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. 2007. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DAL FORNO, Adriana. *A Organicidade do Ator*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

DY SOUZA, Anderson. *Depoimento: entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado do entrevistador*. Salvador, 2010.

EDUARDO OKAMOTO. Disponível em: <<http://www.eduardookamoto.com/>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

ELIA, Andréa. *Depoimento*: entrevista concedida para elaboração da dissertação de mestrado do entrevistador. Salvador, 2010.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

GRAINER, Christine. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo. Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GROTOWSKI, Jerzy. *Máscara: Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia*, México, ano 3, n. 11-12, out./jan. 1992, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959–1969*: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre o método das ações físicas. *Grupo tempo*, São Paulo, [200?]. Disponível em: <http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html>. Acesso em: 11 set. 2009.

HATOUN, Milton. *A cidadeilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: COSAC NAIFY, 2007.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira Angola como treinamento para o ator*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

LUME TEATRO. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>. Acesso em: 12 dez. 2010.

MARFUZ, Luiz Cesar Alves. *O teatro de Samuel Beckett: poética da implosão e estratégias de encenação*. 2007. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MARINIS, Marco de. *La parábola de Grotowski*: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires: Galerna, 2004.

MOTA, Julio César de Souza. *A poética em que o verbo se fez carne*: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de

movimento. 2006. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2006.

MOTTA LIMA, Tatiana. Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. *Sala Preta*, São Paulo, n. 5, p. 47-67, 2005. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264>>. Acesso em: 3 ago. 2010.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Conter o incontível*: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. *Sala Preta*, São Paulo, n. 5, 2005.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Les Mots Pratiqués*: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Transportes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

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

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume, 2009.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PHILLIP ZARRILLI. livre-tradução de Cesário Augusto. s/d. Disponível em: < www.phillipzarrilli.com/biografia/index.html>. Acesso em: 18 ago. 2006.

PONTY-MERLEAU. Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London and New York: Routledge, 1995.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Topbooks: Rio de Janeiro, 2009.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto*: teatro físico. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: 14 Zahar, 1998.

RUFFINI, Franco. Il Corpo nel Novecento: Teatri Sopra la Pelle Teatro Sotto la Pelle. *La rivista del manifesto*, n. 9. set. 2000. Disponível em: <<http://www.larivistadelmanifesto.it/archivio/9/9A20000915.html>>. Acesso em: 3 ago. 2010.

SERRANO, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski*: fundamentos para uma teoria pedagógica. Buenos Aires: Editorial Atuel, 2004.

- STANISLAVSKI, Konstantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *An Actor's Work. A Student's Diary*. Tradução de Jean Benedetti. New York: Routledge, 2008.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1983.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.
- TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TAVARES, Mônica; PLAZA, Julio. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- TEATRO Varasanta: um centro de treinamento, pesquisa e criação. Bogotá, Colombia, s/d. Disponível em: <<http://teatrovarasanta.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 6 jan. 2010.
- TENSEGRITY. Carlos Castaneda's Tensegrity. 1995-. Disponível em: <<http://www.cleargreen.com>>. Acesso em: 3 ago. 2010.
- TOPORKOV, Vasili. *Stanislavski Alle Prove: Gli Ultimi Anni*. Milão, It: Ubulibri, 2003.
- VAGABUNDOS DO INFINITO: grupo de pesquisa em teatro. 2005-. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/vagabundos/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.
- ZALTRON, Michele. Françoise Kahhn: um artesão da cena. [entrevista]. *Revista Virtual Gambiarra*, Rio de Janeiro, Ano 2, n. 2, nov. 2009. Disponível em: <<http://www.uff.br/gambiarra>>. Acesso em: 6 jan. 2011.

Apêndices

Os diários que seguem são transcrições do caderno onde foram registrados os laboratórios experimentais desta investigação. Ao todo foram 34 ensaios, sendo que apresento uma triagem dos que julguei possuírem conteúdo relevante. Esclareço que procurei alterar minimamente sua forma e criei uma estrutura de título onde consta data, local e horário onde o laboratório ocorreu. A indicação de página que consta em cada título refere-se ao manuscrito do qual as informações foram transcritas.

Diário de bordo 2º ensaio 20/08/2009 – Sala 105 da Escola de Teatro da UFBA - 20h - 22h (p. 21)

Hoje, o ensaio foi surpreendente e lindo. A partir das observações feitas no ensaio anterior, defini que seria necessário criar um plano de ensaio. Uma série de exercícios pré-determinados que permitissem um direcionamento apropriado de atenção e conduzissem o processo. Havia estipulado, também, que precisaria trabalhar resistência psicofísica e que nesse ensaio a questão era: diz-se que o diretor cria estratégias para enganar o ator, fazê-lo crer em determinada coisa como meio de distrair o ego, o intelecto etc. e direcionar a atenção do ator. Sendo neste processo eu ator e diretor, como faço para me enganar?

Comecei o ensaio com o aquecimento planejado. Corrida com diversas variáveis, abdominais, flexões e acrobacias. Em seguida, retomei um procedimento usado no trabalho com capoeira desenvolvido no decorrer de 2008 em Santa Maria/RS. Pelo espaço estabeleceu-se um jogo usando os diversos golpes e variando foco, níveis e direção. Percebo que este procedimento funcionou muito. Coloca-me em um estado de atenção bastante intenso, mas, em fluxo, ou seja, não é estático, mas, em transmutação contínua.

Deste procedimento começaram a surgir imagens e fui transformando os movimentos até chegar na “célula”: lançar tarrafa. Essa “célula” apareceu com tanta força que segui trabalhando com ela, mudando sua dinâmica, tamanho, inserindo sons de execução. Guardei.

Em seguida, tentei trabalhar com os procedimentos do *Kalaripayattu*. Comecei recordando os “quiques” e as posições dos animais, mas, senti que não fluía. Ou estava com pouca resistência ou executando-os equivocadamente. Preciso prestar atenção a isso.

Ainda em relação ao trabalho com a célula lançar tarrafa, deparei-me com o seguinte problema: “Como saber quando a criação deixa de ser orgânica e que está na hora de transformar o que se está fazendo, ou, mudar de direção?”. Estava imerso em um jogo e então considerei que estava girando em círculos e que a intensidade daquele impulso já tinha passado. Contudo, empolgado com ele acreditei estar ainda criando organicamente e não percebia os impulsos novos que estavam se manifestando.

Após essa primeira parte, senti-me muito cansado e a vontade de desistir, a inércia se manifestou com força. Ponderei, dei-me um breve intervalo e resolvi partir da “célula” tarrafa para criar uma partitura corporal. Repeti a tarrafa diversas vezes percebendo seu fluxo e impulso gerado que me conduziu a um movimento conhecido. Logo apareceu um passe mágico e outro. Surpreendi-me, pois não estava pensando, neste momento, o corpo estava lembrando. Assim, foram aparecendo diversos movimentos. Até então eram conhecidos, oriundos de outras práticas. Repeti a série diversas vezes e ao findá-la, me “descuidei” e o corpo espontaneamente executou um movimento que me deu a sensação de leveza e plenitude intensa. Repeti e novamente, outro movimento. Eram movimentos completamente novos e profundamente conectados a um impulso interno.

O corpo mágico se manifestou. Uma presença consciente que age em diálogo com os impulsos do ambiente ao redor.

Partitura de movimentos criada:

- 1) Lançar tarrafa
- 2) Giro no eixo
- 3) Eu vou alcançar
- 4) Buraquinho na areia
- 5) Afasta mosca

- 6) Arremesso de boliche
- 7) Menino encolhido
- 8) Passe do voo gostoso
- 9) Bandeja
- 10) Morcego fechando
- 11) Prometeu na pedra

Diário de bordo 7º ensaio 31/8/09 Sala 201 - Escola de Teatro (p.32)

O objetivo deste ensaio foi experimentar possibilidades de criação a partir das velocidades e ações simples.

Começo o ensaio com a série de Thomas Lebhart,¹ sigo com enraizamento e chego à dança dos ventos. Começo a pesquisar variações de velocidades (v.1 = 2 passos em 5s; v.2 = 4 passos em 5s; v. 3 = 7 passos em 5s; v. 4 = 9 passos em 5s; v.5 = 11 passos em 5s.). A este trabalho acrescento a realização de ações simples como sentar, ajoelhar, deitar etc. e começo a improvisar a partir do estabelecimento de focos de atenção, variação de velocidades e direção.

Estar ator é estar em ação. Estar em ação é? O que é estar em ação? Quando se está em ação? O que é ação? Quais as diferenças entre ação física e ação cênica? E ação dramática?

No ensaio de hoje, trabalhei a partir do princípio da ação física, segundo Stanislávski. Ele se estrutura na noção de músculos livres, atenção, imaginação, vontade, circunstância, adaptação, tempo-ritmo, comunhão. Objetivamente, iniciei o ensaio com a corrida. Um procedimento que auxilia no direcionamento de atenção e para criar um estado de disponibilidade psicofísica. Para a Física, elétrons em movimento acelerado geram energia, luz.

Em seguida, começo a andar pelo espaço brincando com alterações de velocidade (tempo-ritmo, foco de atenção). Gradativamente

1 Técnica de educação somática desenvolvida pelo mímico corporal dramático norte-americano, Thomas Lebhart, que foi assistente do fundador da Mímica Corporal Dramática, o francês Étienne Decroux (1898 – 1991). Meu contato com a técnica se deu nas aulas da atriz e professora Luana Michelotti no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e no curso “Mimo Corpóreo de Étienne Decroux” ministrada na mesma Universidade por Leela Alanis (ex-assistente de Thomas Lebhart) no ano de 2007.

introduzo a realização de ações simples como sentar, deitar, ajoelhar e assim abordo, também, os níveis.

Estes procedimentos me conduzem à criação de imagens a partir da relação entre os aspectos trabalhados e o espaço. Isto gera circunstâncias a partir do imaginário em ação, a partir do estabelecimento de uma situação dramática.

Hoje, o jogo foi extremamente interessante. Consegui mergulhar em um estado criador de extrema atenção e o desenvolvimento de situações fluiu bastante.

Começo percebendo algo à distância, minha ação é afastar, fugir. Subitamente, sou tomado pela energia do ataque que se materializa no objeto: bodoque. Ao armá-lo para o disparo, meu corpo é tomado por uma energia pesada que conduz minha mão até o chão em um crescente de tensão.

Um fato novo. O telefone toca de verdade. Corro para ele e o desligo bruscamente. Do local onde me encontro, percebo uma caixa de madeira. Vou até ela bruscamente e com pressa a puxo para frente. Vou sentar e percebo no chão um papel com coisas escritas. Uma nova “circunstância”, uma nova situação se estabelece. Desenvolvo esse jogo até ter o papel em minhas mãos. Olho para ele e subitamente levanto para jogá-lo fora. Paro. Retorno. Repito esse movimento diversas vezes buscando perceber as alterações dos estados anímicos. Finalmente realizo a trajetória. Paro. E retorno muito cotidianamente até a caixa. Pego ela e a transporto para o centro. Sento nela. Busco uma segunda caixa que largo em outro ponto da sala. Repito a partitura e a voz começa a se manifestar. Vou até o canto e pego uma terceira caixa. Esta adquire um peso tremendo. Transporto-a até outro ponto da sala e sou tomado por um impulso expansivo que me leva a realizar um percurso circular dançado. Finalizo-o sentado na primeira caixa. Percebo o bilhete. Após um breve jogo, pego ele. Tento ler. Começo a brincar com dificuldade de proferir a sentença claramente até conseguir: “Acabar a proibição”.

É interessante considerar como através do jogo com as circunstâncias se estabelece uma situação que levou a manifestação expressiva de uma corporeidade plástica. Esta partitura de ações aparece como tendo grande potencial como “célula expressiva”, matriz criativa para elaboração de cena.

Diário de bordo 8º ensaio 06/09/2009 Sala 201 - Escola de Teatro UFBA (p. 39)

Este ensaio teve como objetivo desenvolver a célula expressiva que foi criada no ensaio anterior e retomar um treinamento de condicionamento mais intensivo.

É curioso perceber como circunstâncias inesperadas podem redirecionar positivamente o trabalho. Nesse caso, cheguei à escola de teatro e havia confundido os horários. Estava atrasado e minha sala já ocupada. Dirigi-me para a 201, cujo piso é de lajotas frias de cerâmica, a sala pequena e cheia de cadeiras. Mais uma vez, a atitude do ator foi evidenciada. O primeiro pensamento é de resistência, de não querer realizar o ensaio, contudo, ter consciência de que este é um comportamento comum e que sempre haverá mais obstáculos do que estímulos para o trabalho, que ajudam a levá-lo a cabo em meio a adversidade.

Coloco-me no espaço. Um corpo, um organismo, um sujeito, um ator que está no espaço. Naquele espaço específico. Busco na respiração o suporte para direcionar minha atenção e permito-me ouvir. Ouvir-me e ouvir o espaço. Conduzo gradativamente um espreguiçar como estratégia para despertar, despertar células, músculos, ossos, órgãos e o espírito. Inicio a série de Thomas Lebhart que tem sido muito funcional para sensibilizar a coluna e me colocar em uma atitude criadora. Principalmente, ela exercita a atitude investigativa do artista. De ouvir, sentir, experimentar, recuar e avançar novamente.

Na sequência, começo a improvisar com as qualidades de movimento. É muito interessante perceber que elas já estão no meu corpo. A partitura que criei, igualmente, se manifesta com espontaneidade e transformada, assim como outras tantas partituras. Estados corporais entram em cena a partir de direcionamentos de atenção. Imagem e sensações surgem nesse jogo de lógica própria.

Todavia, percebo que a qualidade de energia que tem se manifestado, é composta por arquétipos densos e pesados. Gostaria de trabalhar com elementos mais leves e alegres. Estou com dúvida quanto a deixar esgotar essas energias até que novas apareçam ou direcionar no treinamento a qualidade a ser trabalhada. Enfim, parece pertinente explorar mais um pouco a prática e ver como esse processo se conduz.

Posso dizer que hoje mergulhei em um estado muito legal de criação. A atenção bem direcionada e tenho conseguido voltar a trabalhar a partir da manipulação de energias. Emergiram situações bastante fortes, potencialmente expressivas. Chamou-me a atenção o fato de elas terem se originado de processamentos estritamente corpóreos.

Na primeira, que nomeei “o voo da gaivota”, comecei direcionando a atenção para a base e a forma de deslocamento. Criei uma oposição de qualidades de energia deixando a base leve, fraca e em fluxo contínuo e acentuei o peso no tronco a partir do quadril. Braços foram sendo soltos gradativamente e com certa tensão. O direcionamento do foco de atenção visual desencadeou uma lógica respiratória que foi dando leveza ao plexo solar e a sensação de voo. Ao mesmo tempo sentia que por minhas mãos escorria algum líquido, sangue talvez. A imagem foi levada até um clímax em que, com a qualidade de recolhimento, fui ao chão e o impulso explodiu pelo espaço em um discurso inflamado.

A segunda célula expressiva, que chamei “Que foi, mamãe?” surgiu a partir de uma reação de susto depois de direcionar a atenção para um canto na sala e um impulso súbito que percorreu minha coluna e ficou preso na região do hipotálamo quase me suspendendo. Em uma composição extremamente tensa, meus braços foram sendo arqueados para trás e surgiu muito nitidamente o arquétipo do senhor crucificado. Ao longo de toda a partitura, repito a frase “Que foi, mamãe?” com um registro vocal acentuadamente infantil. Ao final, já encostado na parede, meu tónus cai bruscamente como se fosse um grande alívio e termino de cócoras no chão. Faço um pequeno jogo que chamei de mandragem. Finalizo lentamente o ensaio após uma brusca interrupção de alguém que abre a porta e me deixa profundamente atingido.

Diário de bordo 9º ensaio 09/09/2009 Sala 203 Escola de Teatro - UFBA (p. 47)

O objetivo de hoje foi desenvolver um trabalho de resistência psicofísica. Encontrar mecanismos de ativação de energias estagnadas. Experimentar estratégias de criação a partir do princípio das ações físicas.

Minha dificuldade reside nas estratégias de criação. Mais precisamente na verticalização do processo. No *the awareness*.

Não tenho problema como ator nem como diretor em realizar o trabalho de treinamento e preparação, mas, no de parar para a criação de ações, montagem de ações, situações análogas, improvisações, concepção e elaboração dramaturgica. Enquanto posso me manter em terreno seguro, de execução de procedimentos, o trabalho flui. Porém, quando preciso sair desse terreno e me lançar no reconhecimento do desconhecido, o processo é interrompido nos momentos em que isso transcende e a criação mergulha nos sintomas. Quando estes são superados, não consigo repetir e descobrir a célula expressiva criada.

Como empreender o salto vertical? Como lançar-se nesta loucura controlada? Como ser espectador de si mesmo? Como ser ator-criador?

A iminência de uma dramaturgia de ator parece estar em relação dialética com a possibilidade de empreender um salto vertical no processo de criação artística. Trata-se de acessar um manancial de energias potenciais adormecidas. Acima de tudo, estas questões relacionam-se a uma atitude de guerreiro. Uma atitude corajosa e mágica no sentido de permitir a eclosão de impulsos que surpreendentemente são projetados com força para o exterior. Uma atitude que gere vontade e propósito inflexível. E, principalmente, que seja viva e pulsante. Uma atitude extrovertida e empolgada com as ações realizadas.

A criação precisa ser leve e excitante.

O que eu quero dizer?

Estrangeiro. O olhar estrangeiro, estranho que se coloca distanciado em relação à realidade que o circula. Novas convenções, novas relações, um novo jogo simbólico e um novo olhar sobre o outro e sobre si mesmo. O outro como estímulo para revelar-se, para desvelar-se.

Diário de bordo 10º ensaio 02/10/2009 **Escola Flamenca (p. 59)**

Objetivo: retomar os trabalhos. Retomar partituras e trabalho com os pontos.

Procedimentos:

Corrida;

Kalaripayattu;
Partituras de movimento e jogo com qualidades;
Pontos.

O que quero dizer? Será que estou me permitindo a criar um espaço vazio? Este lugar amorfo de onde algo possa surgir? Talvez minha atitude esteja sendo excessivamente cartesiana e pouco intuitiva. Muito ansiosa e pouco intuitiva. Muito ansiosa e pouco aberta. Falta-me uma atitude desinteressada. Um não-fazer.

Começo o ensaio com a corrida para acordar o corpo. Em seguida, retomo a partitura de treinamento e começo a jogar com as qualidades. Busco percorrer toda a partitura com cada qualidade. Então, redescubro um princípio muito importante. A qualidade é funcional quando ativada a partir do centro do corpo. Tomar consciência disso me levou para um desestímulo visto que, de algum modo, perdi parte da consciência que havia adquirido com o tempo de treinamento e que resultava na aplicação precisa das qualidades e na capacidade de jogo com elas.

Descobri, pois, nos Passes Mágicos, um procedimento que ajuda nessa sensibilização do centro do corpo e sua conexão com a periferia. Fala-se concretamente em ativar a musculatura, porém, trata-se da ativação de uma fonte energética.

Após brincar um pouco com as qualidades, retomei as células expressivas anteriormente criadas e percebi que perdi boa parte da sua expressividade.

Finalizei o ensaio com um exercício que consiste em sair do plano alto e chegar ao baixo no menor tempo possível.

Diário de bordo 11º ensaio 02/10/2009 Minha casa (p. 62)

Iniciei o ensaio com a prática dos exercícios da *Tensegriedade* e, logo em seguida, parti para improvisações livres com qualidades de movimento pelo espaço. O trabalho com os passes realmente conduz a um estado de entrega e consciência corporal bastante grande. Há uma integralidade no fazer que te deixa em um estado de extroversão gigantesco.

- 1 - Células expressivas criadas:
- 2 - Retomei – “Que foi, mãe?”

- 3 - Velho sábio
- 4 - Remador
- 5 - Pivete de rua (briga)
- 6 - Mano no rio

A questão que emergiu hoje é: como estabelecer situação nesse processo? É necessário?

Diário de bordo 12º ensaio 05/10/2009

Escola Flamenca (p. 63)

Objetivo: criar uma primeira estrutura com todo o material e ver onde ela pode levar.

- Passes Mágicos;
- *Kallaripayatu*;

Imagens de referência:

- universo infantil/o estrangeiro;
- crianças;
- super-herói;
- desenho animado;
- o pequeno príncipe;

Material para retomar:

- 1 – Menino do bodoque;
- 2 – O voo da gaivota;
- 3 – Que foi, mãe?;
- 4 – Malandragem;
- 5 – Velho sábio;
- 6 – Remador;
- 7 – Pivete de rua (briga);
- 8 – Mano no rio;
- 9 – Partitura neutra;
- 10 – Jogo do bilhete;

Agir em situação. O que é uma situação? Como seria a estrutura de uma situação? Ação presentificada. Articulação de presença e gradação de energia? Contudo, situação não é um dos elementos que compõe o princípio das ações físicas? Logo, para que haja uma ação é necessário que exista uma situação. A situação é condição para a ação.

Hoje funcionou muito o aquecimento com os Passes Mágicos e o treinamento com o *kallaiipayatu*. As partituras criadas com este segundo, a partir da montagem das várias células de movimento, criavam um estado de atenção interessante. Ademais, observo que este trabalho pode ter uma potencialidade maior para a criação propriamente dita.

Preciso agora, encontrar estratégias que me levem a operar em situação, ou seja, que me tirem do lugar de representação, de “contação” narrativa, para o de ação. Células expressivas que levem às situações.

No entanto, como criar uma situação a partir do nada? O ator no espaço, sozinho, cria situação? Acredito que somente se houver uma estratégia muito sistemática.

Constato que preciso rever uma atitude: lanço determinada proposta, mas não a esgoto. É preciso ultrapassar o *métron*, sair do lugar conhecido, do domínio técnico apenas. Quando uma dramaturgia começa a ser criada? O que apresento no objetivo do ensaio precisa ser levado até o fim de maneira perseverante.

Diário de bordo 14º ensaio 12/10/2009 Escola Flamenca (p. 69)

Começo o ensaio espreguiçando e a acordando o corpo. Aqueço a voz e vou liberando a musculatura para o trabalho. Início a série de Thomas Lehart no intuito de conscientizar bem a coluna e o centro do corpo para o trabalho.

Recordo de uma passagem em que Grotowski diz que “tudo que fizer deve vir preenchido por uma imagem”. Assalta-me a memória, também, a descoberta que fiz na noite passada: eu tenho que pensar no Leonel aqui em Salvador que sabe fazer tais coisas, trabalhar tais exercícios etc., me coloquei, pois, no lugar de pesquisar os procedimentos que conheço para ver onde podem me levar.

Resolvi pesquisar a série de exercícios vibratórios. Primeiro em pé e fui recordando os detalhes que envolvem o exercício e percebi que estes detalhes, como os arcos no pé, no quadril e no diafragma são fundamentais, assim como manter o foco relaxado e ter em mente a imagem das toalhas molhadas nos braços. Estes pequenos elementos, abstratos,

mas ao mesmo tempo concretos, conduzem minha atenção e me levam a verticalizar a forma do exercício.

Começo a percorrer as figuras e, gradativamente, os mesmo impulsos, a mesma dinâmica vai me levando para outros lugares, outros estados corporais, outras atitudes corporais, dinâmicas, qualidades, surgem imagens, ritmos, sonoridades a partir de uma conexão com um fluxo interno de energias e da relação estabelecida com o espaço.

Hoje se evidenciou outra dificuldade. Após criar diversos materiais, percebi que não conseguia retomar o que já havia sido criado. Sim, na forma, no entanto, não na qualidade energética, no “fluxo de vida”.

No final do ensaio, passei a estrutura com todo o material criado até o memento. Foi muito bom fazer isto, para perceber que já há algo sendo criado com sentidos potenciais que vão sendo manifestados. Também, é legal verificar como determinadas células expressivas podem ser transfiguradas em outros contextos a depender dos rumos que a criação vai tomando.

Diário de bordo 15º ensaio 14/10/2009 Sala 203 Escola de Teatro (p. 73)

Objetivo: passar todo material já criado e filmar.

Apostei na pesquisa com o exercício de vibração (dar um nome). Ele me pareceu funcional e possui uma sequência precisa, bem estruturada, capaz de conduzir o percurso criador. Ao estabelecer fortemente a conexão “céu-homem-terra”, o exercício tonifica o eixo gravitacional ativando um fluxo de impulsos que passam a conduzir os movimentos. Questiono-me quanto ao estabelecimento de relações, quem é o outro que pode desencadear o processo de criação de ações? Qual o foco de atenção ou elemento de conexão que permite ao ator estar em ação?

Voltando ao exercício, percebo que ao direcionar o foco de atenção para a coluna vertebral, centro motor do movimento, se estabelece uma dinâmica que cria alterações expressivas de tônus e a partir das relações com o espaço define possíveis situações. Aliás, novamente o assunto “situação” aparece como pendente. Não estaria eu, buscando situações dramáticas de lógica cartesiana e realista ao invés de pensar em situações como imagens no tempo-espaço?

Nesse sentido, percebo o surgimento de personagens e células expressivas que definem dinâmicas de presença e não situações propriamente ditas.

Contudo, voltando ao exercício, em vários momentos me deixava levar pelo fluxo de movimentos e me perdia da matriz que eram os impulsos vibratórios da coluna. Imediatamente, me reconectava a eles e retomava o trabalho em uma nova verticalização. A tendência é deixar-se levar por movimentos periféricos e por pantomimas.

Questiono-me, pois, quanto a real necessidade de estabelecer uma lógica de montagem de ator na estrutura ou partitura de células expressivas ou se essa lógica é relevante apenas na montagem na percepção do espectador?

Enfim, começa a aparecer a questão da dramaturgia como sendo o que dá nexos ao que está sendo criado que, por ora, é apenas movimento com certa dinâmica de presença. Talvez seja o caso de apostar em umas ideias de coerência cênica. Ou seja, uma coerência que se cria pela própria montagem do material levantado.

Diário de bordo 16º ensaio 17/10/2009 Sala 201 Escola de Teatro (p. 77)

Objetivo: treinamento/ improvisar sobre o tema “estrangeiro”.

Hoje, busquei no ensaio trabalhar a criação de situações. Defini um estímulo como matriz geradora: “o estrangeiro”.

Comecei novamente com o exercício de vibração. (preciso encontrar um nome para ele). Não sei se ele realmente me coloca em estado de consciência orgânica ou se pelo fato de criar uma série de impulsos que passam a percorrer a coluna vertebral, cria a ilusão de estar agindo por impulsos.

De qualquer forma, hoje constatei que o impulso apenas surge em relação. Estava me incomodando o fato de que não se estabeleciam ações físicas e situações. Dei-me conta, pois, que sem conexão ou relação com algum objeto concreto ou imaginário, ou ator, outra presença, os impulsos não se manifestam.

Estabeleci uma relação com o canto da parece e passei a seguir as imagens que iam surgindo. Lembrei-me da lei orgânica número dois de

Stanislávski. Lei da atenção e imaginação. Se o ator possui uma capacidade proprioceptiva ampliada, um bom preparo corporal em termos de consciência, regulação dos níveis de tônus, consciência da estrutura óssea e domínio consciente da manipulação de qualidades de energia, a partir do momento em que o imaginário começa a operar em relação com o objeto de atenção, a criação se eleva qualitativamente nos domínios da expressão no trabalho do ator.

Diário de bordo 19º ensaio 23/11/2009

Escola de Teatro (p. 86)

Retomei os ensaios. Agora pra valer. Tive que aceitar o fato de que uma criação não se faz do nada. É realmente um trabalho de articulações que precisa de princípios e procedimentos. Um percurso sistemático e pragmático. Não nego, porém, o fato de que os ensaios anteriores me permitiram ter consciência do repertório corporalmente registrado e, principalmente, me permitiram identificar um construto ideológico que embasa meu fazer artístico.

Todavia, hoje parti do nada. Comecei a mover meu corpo no espaço e a estabelecer focos imaginários e, assim, fui realizando improvisações na sala criando o que venho chamando de células expressivas que compreendem na verdade células dinâmicas.

Justamente por ser um processo solitário, creio que o pragmatismo apareça como fundamento básico do trabalho. Preciso me cercar de procedimentos que deem sustentação e guiem o processo de criação.

Contudo, defendo que o “como” fazer e o “o que” fazer vai sendo definido ao longo do percurso e é resultante das opções conscientes do artista em processo. É a opção de articular “isto com aquilo e aquilo com isto” que define um resultado. É a opção de utilizar esta ou aquela estratégia que vai delineando a poética. Portanto, o processo criativo poderia ser considerado como um trabalho de identificação e articulação de elementos.

De outra feita, me preocupa certa atitude de dança no que crio. Não tenho certeza se devo investir nisto ou não. Contudo, a voz ainda tem sido um aspecto bastante dificultoso e que não consegue dialogar com os impulsos corporais.

Aparecem muitos cantos, mas, não falas. É preciso buscar estratégias para solucionar isto.

Diário de bordo 20º ensaio 24/11/2009 Escola de Teatro (p. 89)

Estive recordando processos antigos e me dei conta de um aspecto importantíssimo. Em todos eles há um ponto de partida que acaba definindo a poética de cena. Nesse caso, partir de aspectos do trabalho de bufão, por exemplo, ou buscar explorar o realismo fantástico em Shakespeare, elementos da dança-teatro, a capoeira que já traz consigo um amplo universo simbólico e narrativo ou um texto.

Em se tratando de um percurso que se propõe a partir tão somente do corpo do ator, ou seja, do próprio ator, limita-se o universo de conteúdos, as experiências vivenciadas por este corpo. Questiono-me até que ponto esses elementos têm potência poética para um espetáculo e se há a necessidade de recorrer à um referencial externo.

Grotowski nos diz que o impulso e a estrutura só são em relação. Pois bem, no caso de um solo em relação ao que? A resposta seria o espaço, o si mesmo ou um “companheiro imaginário”: Grotowski também pontua a importância de se cavar no lugar certo. Qual seria esse lugar no caso deste processo? É fundamental que ocorra a partir de agora uma verticalização a partir de escolhas concretas.

Cronograma do ensaio:

- *Kalaripayattu*;
- Passes Mágicos;
- Partitura de conexão;
- Partitura de movimentos e qualidades;

Hoje no ensaio criei, também, um *Meipayattu*:

Cavalo – dois chutes – 2 chutes pêndulo – volta leão – avança leão sublime – cai cavalo – serpente – serpente bote – retrocede cavalo 2x – posição inicial – elefante – elefante espelho 2x – recuo boliche – golpe alto com duas pernas – cavalo – posição básica – 2 chutes frente avança – salto gira – cavalo + cavalo – benção – avança – cavalo – serpente – serpente bote – salto duplo – cavalo – fim.

Comecei o ensaio com a série do Thomas Leabhart. Este procedimento resulta em uma qualidade de improvisação bastante específica, com precisão, movimentos em desenhados e uma participação intensa da coluna vertebral.

Aliás, o que me interessa nessa série é a intensa mobilização da coluna vertebral. Ademais, nela opera o princípio da vibração ou ondulação e o fortalecimento da região do centro do corpo.

No final da série, empreendi um jogo com acrobacias em um fluxo que foi encadeando um movimento no outro como se fossem engrenagens. Isto me levou para uma improvisação interessante com ações que exploravam bastante o chão e uma dinâmica espacial com diagonais, círculos e formas abertas e em oposição.

Na etapa subsequente do ensaio, após guardar algumas células expressivas criadas, comecei a explorar um treinamento com figuras do *kalaripayattu*. A ideia era partir dos movimentos básicos e compor meu próprio *meipayattu* como uma série de treinamento.

Primeiro, retomei vários exercícios chamados educativos e que compõem o *kalaripayattu*. Na sequência, montei uma estrutura seguindo a lógica de transição dos movimentos.

Percebo que sua execução ativa os diversos feixes musculares do corpo e cria uma conexão intensa entre as partes do corpo e a respiração confluindo para um profundo direcionamento de atenção. Ademais, levam a um estado de jogo interessante contribuindo para a criação de situações.

Depois deste trabalho, explorei possibilidades com a aplicação de qualidades de movimento. As qualidades são interessantes como estratégias de criação de estados corporais que levam à criação de imagens e que podem ser articuladas para a criação de ações cênicas.

Finalmente, explorei a partitura do vaso e os modos como ela pode gerar ações cênicas. Neste momento, me detive apenas na fixação e precisão delas.

Diário de bordo 21º ensaio 13/12/2009 (p. 102)

Para este ensaio, reuni as células criadas nos ensaios anteriores em uma grande estrutura. Ficou assim:

- Acendedor de lâmpadas. “Esta noite”

- Pivete de rua percorre o espaço;
- Medeia coçando cabelos;
- Cai e cantarola (se essa rua...)
- Grito grave e ratinho no canto;
- Mãe aparece;
- “Que foi, mãe? Que foi, mãe?”
- Desfalece gueixa;
- Velho bravo;
- Quebra barbantes;
- Virado pelo ombro;
- Desce – angústia desesperada.
- Bodoque;
- Menino olhando sobre o muro;
- Menininho resmungão.

Comecei o ensaio correndo em círculos pela sala. A partir disso, fui buscando trabalhar elementos que exercitassem o centro do corpo, direcionamento de atenção, resistência psicofísica etc. Aos poucos, fui estimulando os impulsos e entrando nos exercícios de quadril, peito, ombro, braços, cabeça etc. A partir disto eu cheguei até os exercícios vibratórios e no gato. Percorri formas do *Kalaripayattu*, fui estabelecendo relações com o espaço e gradativamente permitindo um fluo de criação orgânica. Criei uma improvisação, ainda não bem estruturada, mas, com vários registros energéticos.

Acho que mais ou menos defini a estratégia de criação que vou usar. Esses exercícios me permitem explorar todos os princípios e me colocam em um estado de atenção funcional. Preciso buscar, agora, estímulos externos que possam auxiliar. Sons, trechos das obras de referência etc.

P.S.: Próximo ensaio, acrescentar a partitura do vaso ao final da ação anterior.

Diário de bordo 22º ensaio 14/12/2009 **Escola de Teatro (p. 105)**

Ensaio aberto para Luiz Marfuz.

Iniciei o ensaio com a corrida em círculos e a partir dela fui inserindo os elementos do treinamento e jogando com os princípios trabalhados. Passei pelos exercícios vibratórios e parti para a improvisação utilizando o recurso do gramelô. Após improvisar determinado tempo, segui fluidamente pela partitura previamente estruturada e finalizei.

Foi interessante notar que a presença de alguém na sala cria uma energia bastante intensa. Parece que o trabalho rende mais e surge uma vontade mais efetiva e ativa. A atenção fica ainda mais dilatada e consigo me entregar mais ao fluxo criativo, sem pensar tanto.

Ao final, conversamos e Marfuz apontou os seguintes aspectos: primeiramente, observou que havia a necessidade de pontuar onde é o treinamento, onde começa e termina a improvisação e onde começa e termina a sequência estruturada. Onde começa e termina cada coisa. Acrescento a este apontamento, a presença de certa ansiedade por minha parte que reverbera também na criação das ações que não desenvolvo até o fim ou não preciso seu início e término.

Outro ponto tange o uso do gramelô que, no meu caso, remete a uma descendência e que talvez, eu devesse explorar este aspecto. A linguagem oral da peça poderia ser o gramelô, tendo em vista que consigo registros vocais interessantes e em conexão com as ações físicas.

Observou, ainda, que opero em um tempo/espço desconstruído e que há uma inteligência de ocupação do espaço que pode ser explorada.

De modo geral, ele observa que este processo consiste em uma porta de acesso a outros campos estéticos e que não aparece Grotowski, Stanislávski ou Barba, é um processo híbrido, um modo de trabalho que bebe em várias fontes, mas, singulariza-se.

Pontuou que minha questão central estaria na sala de ensaio. Que a pesquisa precisa acontecer na sala de ensaio, mais do que na teoria. Também, que estava na hora de sair da fase narcísica e ir para o espetáculo e que nisto poderia residir a questão central e neste ponto se insere a encenação e a relação com o texto. Ou seja, com a dramaturgia, aquilo que articula, dá nexo ao material criado. Quais seriam os lugares do texto neste teatro corporal?

É necessário que eu olhe para minhas dificuldades práticas e defina estas como o ponto convergente da investigação.

Nesse sentido, de que modo a sequência física é reorganizada em função da montagem? Como eu me confronto com o mito e com esta

estética desestruturando o próprio mito. Talvez eu devesse recorrer a arquétipos e explorar, também, este corpo e sua reação a sons de batuques e música afrobrasileira.

Desta forma, na pesquisa, seria interessante eu me colocar como indivíduo em choque cultural e falar da experiência vivida desde a chegada à Bahia.

Diário de bordo 25º ensaio 5/1/2010 (p. 116)

“Numa manhã de primavera eu sonhei, sonhei que estava ali e então chorei...”

“ – Diz pra ela! Diz pra ela! Diz pra ela, porra!”

“Arroz con leche yo quiero casar. Con una chica quién sabe cocinar. Con esta sí, con esta no, con esta cocinera me caso yo.”

Hoje, novamente um ensaio mágico. Entrei na sala planejando trabalhar, principalmente, condicionamento e resistência psicofísica. Começo a trabalhar a corrida e elementos extraídos de sistemas diversos buscando ativar o centro e fortalecer pernas, abdômen e braços.

Percebo que estou com muitos pontos de tensão que surgiram há pouco. Determinadas vezes, acho que estou me cobrando demais. Disso começo uma espécie de dança pessoal pelo espaço e busco estabelecer relações de jogo com o espaço e com *partners* imaginários. No próximo ensaio vou experimentar a utilização de músicas, talvez consiga acessar um fluxo mais intenso.

No trabalho hoje, porém, brinquei com estados e qualidades interessantes de energia. Percebo que canções funcionam e me ajudam a criar imagens. Ao explorar uma delas, resgatei um episódio ocorrido no jardim de infância quando morava no Paraguai. Na ocasião, eu e dois colegas, durante um passeio da turma, fugimos das professoras e fomos correndo até a escola. Escondemo-nos atrás do prédio e riamos muito até chegar a professora e nos repreender severamente.

Brinquei um pouco com essa situação, mas, me cansei muito.

Parti para outra estratégia, mais tranquila. Comecei com movimentos que lembravam o *tai chi*, explorei estes movimentos como em uma Daca sutil e suave. Sinto minha atenção se ampliar e sou tomado por um sentimento de profunda integralidade. Pareço flutuar por vezes, mas, fortemente conectado ao céu e a terra.

Alguns impulsos começaram a se manifestar. A consciência que me guiava já não era mais racional. Começam a aparecer sons. Frases que pareciam uma língua africana. Sentia-me profundamente envolvido por uma energia mais antiga, ancestral e muito forte. Não sei explicar direito o que experienciei. Meu olhar ficou desfocado e os movimentos eram guiados por si mesmos.

“Não há mais noite, não há mais dia. Olho em torno e só vejo alegria. Era como um vômito de saudade que impregnava o espaço e me fazia agonizar sufocando lentamente as lágrimas e os gemidos do tempo.”

“Medíocres ninfas aladas. Que querem de mim? Angustia meu espírito tuas presenças asquerosas e tão levianas a ponto de...”

Já que não me é possível escolher uma camada, um procedimento, um caminho. Vamos antropofagiar todos, digerir e ver no que dá. Uma metanarrativa híbrida.

Diário de bordo 26º ensaio 21/01/2010 Sala 604 – Unirio (p. 128)

Uma nova etapa começa no processo criativo que venho vivenciando. É momento de empreender verdadeiramente o salto criativo, é o momento de uma imersão profunda, de deixar os fantasmas liberados articular-se em linguagem artística.

Procedimentos:

- Condicionamento;
- Ioga;
- Passes Mágicos;
- Exercícios vibratórios e qualidades (improvisação);
- Partituração;

Começo correndo em círculos pela sala. Este procedimento, que venho utilizando nos ensaios, cria uma concentração eficiente para o trabalho. Ademais, gera no corpo uma atitude disponível enquanto aquece e alonga auxiliado por elementos que vão sendo incorporados ao treinamento.

Na sequência, busquei alongar usando a “saudação ao sol” da ioga e depois a sequência de mãos e sequência de mãos e do tigre (Passes

Mágicos). Dentre estes procedimentos, constatei que o mais intenso foi os passes me colocando em um lugar de efetiva atitude e disponibilidade.

Em seguida, trabalhei o exercício de vibração que me levou ao jogo pelo espaço com os diversos elementos trabalhados.

Percebo que no trabalho corporal, é importante abordar vários registros de energia que levam a sensações diversas, a ativação de camadas de registros de memória é intensificada por um processo minucioso de contato consigo mesmo.

O trabalho do ator como artesanania, mergulha na experimentação minuciosa, sensível e paciente do todo psicofísico em um trabalho de pesquisa sobre si mesmo em fluxo.

O trabalho de partituração é resultante de uma relação intensa do ator consigo mesmo. Um processo de entendimento, disponibilidade e aproveitamento do momento. Este é o corpo mágico, um organismo em fluxo metamorfoseando-se, transformando-se pela vontade do ator no seu jogo duplo de atenção.

Diário de bordo 27º ensaio 22/01/2010 Sala 604 Unirio (p. 132)

Comecei o trabalho com uma breve meditação. Em seguida, começo a explorar o contato dos pés com o chão e como essa dinâmica me conduz para a corrida. Essa corrida ativa as energias do corpo e do espaço e inicia o fluxo. Ocorre uma abertura dos espaços internos e o despertar do “filme psíquico”, o fluxo de imagens a partir da relação com o espaço. Aos poucos, impulsos conduzem aos exercícios plásticos em uma atitude orgânica e pré-disposta. A ação se converte em um jogo de variação e manipulação de energia.

Nesse jogo, começo a improvisar. Hoje, havia definido como foco, o estabelecimento de situações a partir das quais fosse possível agir. Contudo, esse trabalho requer um propósito anterior. É preciso que eu esteja imbuído de um universo escolhido para mergulhar.

Hamlet? Será isso? Que universo é esse?

Resolvi testar outro caminho. Percorri todas as células criadas procurando identificar que imagens geravam, que universos me apresentavam. Foi uma estratégia providencial, uma vez que permitiu perceber

que naquela sequência de células expressivas, havia aí algo se construindo. De certa forma, o ideal é que eu continue pesquisando neste sentido a fim de descobrir o que estas células estão me revelando. Tempo. Acho que um dos grandes segredos para se lidar com o corpo é criar o tempo e o espaço necessários, sem afobação, sem forçar o processo, mas, em fluxo.

Células expressivas:

- Moleque fazendo arte/puxando pedra;
- Desmonta osso/escorrega;
- Sonhador;
- Acendedor de lâmpadas (“esta noite”)
- Pivete de rua no espaço;
- Cai e cantarola “Se essa rua...”
- Grito grave e ratinho no canto;
- Mãe aparece;
- Que foi, mãe?
- Desfalece – gueixa;
- Quebra/barbantes;
- Virado pelo ombro;
- Desce – angustia desesperada;
- Bodoque;
- Menino olhando sobre o muro;
- Menino resmungão;
- Partitura do vaso.

Diário de bordo 28º ensaio 25/01/2010 Sala 604 Unirio (p. 136)

Segui os mesmos passos do ensaio anterior. Treinamento, criação e partituração. Surgiu o seguinte material:

- Giro cego;
- Tai chi omoplata;
- Tombo Tai chi;
- Menino tímido do dedinho;
- Leva trapos para cesto;
- Joga tudo fora;

- Guri malandro;
- Menino nervoso secando a mão não bunda;
- Menino agressivo com duas mãos em punhos serrados acima da cabeça;
- Homem nervoso mostrando perdas (Passes Mágicos)

Diário de bordo 29º ensaio 01/02/2010

Sala 604 Unirio (p. 140)

Procedimentos são ferramentas para acessar os princípios. Princípios são como “janelas”, cuja abertura conduz o processo de criação. Através dos procedimentos, os princípios são artificialmente acessados. Mas, é importante que eles adquiram autonomia e operem organicamente, espontaneamente.

A única coisa que o ator precisa em cena é agir.

O texto, o mito, agrega sentido à partitura. A ação precisa estar preenchida.

Diário de bordo 30º ensaio 04/02/2010

Sala 604 Uni-rio (p. 141)

De certo modo, o objetivo do ensaio hoje foi exercitar o pragmatismo, a disciplina e a perseverança no trabalho. Percebi que estava com um autojulgamento muito acirrado e isto inibia o processo criativo.

Retomei os exercícios do *Kalaripayattu* e percebi que o rendimento do trabalho está muito mais associado à atitude do ator, sua vontade, seu intento. Não é o momento de definir sentidos, apenas agir. Dessa forma, me propus a agir apenas.

Começo a improvisar com os princípios e brinco com a articulação de energias, principalmente, explorando combinações de qualidades como leveza e velocidade rápida. Sinto que preciso trabalhar mais esta energia.

A improvisação rendeu uma pequena partitura que foi agregada à estrutura maior que eu vinha criando.

Esta estrutura, por sua vez, ganha cada vez maior densidade e começa a revelar significados possíveis. Creio que a partir dela, poderei

gradativamente lapidar a cena que estou criando. A estrutura, neste caso, pode ser considerada como a delimitação do território a ser explorado para a criação da dramaturgia do ator. Considero, ainda, o fato de que a estrutura foi sendo elaborada a partir das escolhas do artista em processo. Vou guardar essa ou aquela célula expressiva e vou montar isto desta ou daquela forma.

Ainda reverbera a pergunta: o que eu quero com isso? Contudo, acredito que esta articulação de energias, de elementos da minha experiência corporal, do meu repertório de procedimentos e do conjunto de princípios que venho explorando, vai conduzir à emersão dos conteúdos que irei trabalhar.

Diário de bordo 31º ensaio 05/02/2010 Sala 604 Unirio (p. 144)

Hoje, realizei um ensaio aberto com a pesquisadora Tatiana Mota Lima da Unirio.

O encontro seguiu a seguinte dinâmica: iniciei o treinamento e segui improvisando a partir dos princípios e depois apresentei uma sequência de movimentos.

Começo correndo em círculos pela sala com joelhos flexionados, coluna verticalizada, em seguida, abri a corrida para espaço e comecei a trabalhar outros elementos jogando com qualidades, saltos etc.

Começo a improvisar [...]

O relato de um ensaio é sempre complicado e começo a achar que de certa forma, incoerente. Uma tentativa ineficiente de traduzir em forma lógica e racional algo tridimensional e sensível.

Considerações feitas por Tatiana:

- A partitura está cristalizada;
- Pontuar “figuras”, “células” e desenvolver. Improvisar a partir delas e ver o que geram. Buscar provocações externas como um texto ou fragmentos de textos;
- Explorar mais o parceiro imaginário (ação se dá em relação. Ação e reação. Perceber o eco);
- Exploração dos recursos vocais com utilização de fragmentos literários.

Além desses apontamentos, surgiram outros que geraram as seguintes diretrizes de trabalho:

Jogo com o parceiro de cena imaginário;

Conexão corpo-voz (harmônico);

Figuras – possibilidades humanas, relação entre figuras... arquétipos...traços;

Explorar mais o gramelô e canções;

Desconexão do corpo e mímica (sintomas de não-organicidade);

Dar tempo nos *stops* (suspensão da ação);

Exploração da velocidade lenta e diminuição da ação no espaço (brincar mais com tempo/espaço menores);

Cuidar com atenção dividida (a atenção sai do corpo) diferente de dupla atenção que sugere um espectador ativo, espectador de si mesmo;

Processo de recordação das ações criadas – não forçar a lembrança, mas, recriar a partir de elementos como: posicionamento no espaço e abordagem artificial dos princípios;

Improvisar dentro da partitura;

Texto como ponte para revelar os arquétipos;

Princípio da ressonância - tempo emocional = som com o eco

Necessidade excessiva de fazer. Importante ser receptor também.

Ação e reação.

O trabalho de estruturação – tomar cuidado para não forçar o corpo na forma fixada, mas, permitir o fluxo. A partitura precisa ser como o leito de um rio.

Explorar gramelô – texto e músicas.

Perceber a ressonância, quando trocar as qualidades? O que me faz trocar? – circunstâncias.

Característica de montar ou deslocar a atenção independente do foco visual. Há sempre uma atenção tridimensional direcionada ao espaço.

Característica de montar ou deslocar a atenção independente do foco visual. Há sempre uma atenção tridimensional direcionada ao espaço.

No treinamento de sensibilização da coluna, evidencia-se uma ampla consciência das partes do corpo e sua organização energética por vezes até associada aos *chakras*.

Sugestões temáticas:

- Possibilidades do humano;
- Exploração de arquétipos mitológicos;
- O onírico – partir para um mundo de ilusão é necessário para sobreviver e suportar a existência;
- Abandono, isolamento.

Diário de bordo 32º ensaio 23/2/2010 Sala 203 Escola de Teatro (p. 148)

O ensaio foi produtivo. A corrida foi o ponto de partida para ativar as energias e acessar o fluxo psicofísico. Senti-me bastante disponível, porém, a conexão não se estabeleceu com plenitude. Parecia haver uma baixa de energia ou uma excessiva quantia de energia aérea.

Na improvisação não avancei muito, acho que o *logos* predominou no trabalho. Contudo, explorei as “células” ou “figuras” com sintomas de organicidade para ver que possibilidades de ação e situação estavam escondidas ali.

Percebo, neste sentido, que a pesquisa parece rumar para a lapidação destas figuras orgânicas para a composição de personagens e situações. Ademais, verifico que isso pode estar relacionado a relação com elementos externos que possam provocar reações na estrutura criada. Circunstâncias que interfiram e transformem o fluxo. No início, acreditei que o próprio fluxo fosse circunstância na medida em que incorpora o drama ao mesmo tempo em que gera seu próprio drama.

Talvez, estas circunstâncias possam ser percebidas na relação tempo e espaço, ou seja, a sala de trabalho e variação rítmica e, também, a percepção mais intensa do parceiro de cena imaginário, que as atitudes deste sejam excessivamente passivas.

Para o ensaio de amanhã, pretendo experimentar a inserção de um fragmento literário e ver como as figuras se transformam.

Diário de bordo 33º ensaio 24/02/2010 Sala 203 Escola de Teatro (p. 151)

Tenho uma facilidade enorme em sair de uma articulação energética, de tónus, de atenção, tempo/ritmo e foco para outra completamente

diferente. Incluindo aí registro vocal. Contudo, aparece uma carência de trato com as transições, o que me leva a sair desta situação para entrar em outra? Isso se reflete tanto na motivação quanto no modo de transformar o registro psicofísico. Há uma necessidade contínua de mudar e fazer alguma coisa, não há tempo para ouvir o eco da ação empreendida, suspendê-la no tempo e no espaço.

Identifico a necessidade de um “elemento estruturador” externo, ou seja, algo que contribua para organização e articulação de sentido, um terreno no qual as ações possam operar com fluência.

A montagem na percepção do ator ocorre como uma sucessão de imagens, combinações de energia, de impulsos. A montagem na percepção do espectador ocorre com interferência de algum elemento estruturador externo que provoque a aglutinação orgânica do material.

Diário de bordo 34º ensaio 20/04/2010 Sala 201 Escola de Teatro (p. 153)

Um novo começo. Esse está sendo o processo mais truncado que já vivenciei. Definitivamente, as condições fundamentais para este tipo de trabalho são tempo e espaço disponíveis para uma rotina pragmática e sistemática.

No entanto, creio que o processo está acontecendo como deveria. De certo modo, a precariedade das condições estruturais de trabalho tem possibilitado uma reflexão mais profunda do que vem sendo vivido.

Começo o trabalho com a “Forma Sombra”, uma espécie de *Tai chi* oriundo do *Pá-kua* um conhecimento tradicional chinês. Uma meditação em movimento que catalisa e direciona a atenção ativando a circulação de energia pelo corpo. Redescobri-la no meu repertório corporal foi verdadeiramente um presente.

Em seguida, iniciei o *training* com os elementos do *Kalaippayattu*. Percorri os deslocamentos, as figuras e brinquei com as possibilidades de montagem de sequências.

É muito interessante o estado que estes exercícios geram. O corpo parece abrir-se inteiro. Os centros energéticos vibram, as tensões desaparecem, a base se fixa e a energia é gerada e contida ao mesmo tempo.

Hoje percebi o jogo de atenção presente no exercício e como ele contribui para o jogo com os parceiros imaginários.

A partir do *kalaripayattu*, estava pronto para improvisar. Comecei brincando com vibrações da coluna, mudanças de foco e ritmo bem como os exercícios plásticos e logo começo a perceber os primeiro impulsos. Jogo com registros vocais e vou retomando figuras criadas nos ensaios anteriores para, a partir delas, dar continuidade ao trabalho.

A improvisação fluiu bem, contudo, percebo que começo a me preocupar com os elementos que Tatiana e Marfuz apontaram. Preciso buscar uma entrega mais genuína. Novas figuras apareceram no ensaio, algumas em diálogo com as anteriores e mesmo estas ganharam um colorido novo.

A figura mais forte foi uma onde fico sentado como se estivesse cercado de pequenos seres. Espalho areia pelas pernas e peço para que se afastem. Aos poucos, desaparecem. Vou transitando para a figura “Izi” e desta para a “sedução da coluna” até uma quebra brusca que me leva a atacar alguém no lado direito atrás.

Desloco-me ansioso pelo espaço e chego no “que foi, mãe?” que vai para a “gueixa do agudo” que se transforma em um caminhar muito gostoso, leve e pousando suavemente os metatarsos no chão.

Começo a brincar com a voz e crio um jogo no qual os metatarsos, impulsionam a vocalidade. Mergulho em uma figura bastante tensa e grave localizada no canto central da sala e retomo o andar leve até uma postura corporal que lembra um cavalheiro sustentando uma dama nos braços após uma dança. Sou depositado sobre alguém e transportado até ser largado no chão quando acordo como se nada houvesse acontecido.

Durante o ensaio, também, retomei a “Medeia furiosa” e o “pivete de rua”, todas as figuras com grande potência expressiva.

Para o próximo ensaio, pretendo utilizar estímulos musicais para a criação de mais figuras e desenvolver e improvisar sobre as figuras já existentes. Contudo ainda não vou acrescentar textos.

