



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE TEATRO

ESCOLA DE DANÇA

DANILO SOUTO PINHO

**PENSANDO A DINÂMICA DA TRANSIÇÃO NO TRABALHO DO
ATOR**

Salvador

2013

DANILO SOUTO PINHO

**PENSANDO A DINÂMICA DA TRANSIÇÃO NO TRABALHO DO
ATOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Meran Muniz da Costa Vargens

Salvador

2013

Escola de Teatro - UFBA

Pinho, Danilo Souto.

Pensando a dinâmica da transição no trabalho do ator / Danilo Souto Pinho.
- 2013.

117 f. il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Meran Muniz da Costa Vargens.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2013.

1. Ator. 2. Atores – Ações físicas. I. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792.028092

PENSANDO A DINÂMICA DA TRANSIÇÃO NO TRABALHO DO ATOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Banca Examinadora:

Meran Muniz da Costa Vargens – Universidade Federal da Bahia (orientadora)
Doutora em Artes Cênicas pela UFBA

Érico José Souza de Oliveira – Universidade Federal da Bahia
Doutor em Artes Cênicas pela UFBA

José Antônio Saja Ramos Neves dos Santos – Universidade Federal da Bahia
Doutor em Letras e Linguística pela UFBA

Salvador
2013

Aos meus pais e aos meus alunos

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Meran Vargens, por ter acreditado em meu projeto de pesquisa. Sem ela, não teria sido possível a realização desta dissertação.

Aos professores Érico José e Saja Ramos por comporem minha banca examinadora.

Ao ator e amigo Fábio Vidal, pela generosidade, pela acolhida e confiança.

Ao Professor Doutor Celso Nunes, por ter aberto a porta para esta pesquisa, 14 anos atrás, por ter me mostrado quão nobre é a profissão de professor de teatro.

A Cássia Lopes, Sônia Rangel, Cleise Mendes e Luiz Marfuz, com quem tive a honra de compartilhar momentos valiosos em sala de aula. Um time de professores que expandiu sobremaneira minha consciência sobre o conhecimento do sensível, mostrou-me a paixão pela sala de aula, além de personificar em suas práticas a ética e a possibilidade de serem artistas acadêmicos.

À professora Denise Coutinho pela sua inteligência e por ter me acompanhado num momento crucial da redação desta pesquisa, apresentando-me textos preciosos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, por ter acolhido meu projeto de pesquisa.

Aos alunos de graduação da Escola de Teatro da UFBA, pela recepção afetuosa durante o estágio pedagógico, o que me permitiu fazer observações importantes sobre o tema e o objeto desta dissertação.

Aos atores, com quem trabalhei durante minha permanência em Salvador, onde tive a oportunidade de conviver com artistas talentosíssimos.

Aos meus colegas de mestrado, pelo convívio fraternal. Minha rede de amigos renovou-se e ficou fortalecida. Aos meus ex-alunos, Henrique Bezerra e Elaine Nascimento, por terem me dado a luz para enxergar o início desta jornada.

Quero fazer um agradecimento mais do que especial ao Instituto Federal do Ceará. Ao querido amigo Kaliton. Sem ele, a vida seria menos interessante.

Dedico esta pesquisa a meus pais, que não tiveram a oportunidade de estudar, mas que investiram tudo que tinham para educar os filhos, por acreditarem na educação como via de transformação do ser humano. Devo tudo a eles.

A meu irmão Sidney. Sem ele, eu não teria encontrado o teatro.

PINHO, Danilo Souto. **Pensando a dinâmica da transição no trabalho do ator**, 2013, 1v. 117f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

RESUMO

A transição, tema desta dissertação, é a ação de transitar de um estado e de uma condição à outra. O objetivo desta pesquisa é analisar a operacionalização da transição nas ações físicas do ator. Delimito o objeto de pesquisa na dinâmica da transição no trabalho do ator. Ator, treinamento e ações físicas formam o tripé no qual a transição é contextualizada. Trata-se de uma pesquisa teórica. A metodologia de pesquisa orienta-se pela análise teórica, na qual proponho uma reflexão conceitual. Contudo, também recorro à imagem como um operador de onde faço livres conexões para pensar o sensível a partir do contexto princípio/proposta, processo e produto. Pétalas e folhas ao vento é a imagem do belo, do espírito da transitoriedade em plena expressão na efemeridade do teatro. Uma casa abandonada, habitada por seu pródigo morador, o ator. Intérprete, performer, bailarino e cantor, este ator criador desenha, nas ações, pensamentos, pétalas e folhas ao vento, aos olhos do espectador. O ator é observado como um trançado vivo e constituído por linhas e pontos que atuam como tensores na produção de subjetividade. No trançado do ator, a transição se potencializa na linha de imersão (LI) e se expressa na linha de contorno (LC) operando num nível complexo de organização da cena e do treinamento. Proponho a imagem de um trançado dinâmico no qual o ator gradua a profundidade do seu mergulho ao mesmo tempo em que cria variações no desenho de suas ações à medida que faz progressões no seu trajeto e gradações durante as passagens por diferentes estados e condições que se expressam nas diferentes posturas e tensões.

Palavras-chave: A transição. As ações físicas. O treinamento do ator

PINHO, Danilo Souto. **Pensando a dinâmica da transição no trabalho do ator**, 2013, 1v. 117f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

The transition, theme of this dissertation, is the action of moving from one state and one condition to another. The objective of this research is to analyze the operationalization of the transition in physical actions of the actor. Delimit the object of research in the dynamics of the transition in actor working. Actor, training and physical actions form the tripod on which the transition is contextualized. This is a theoretical research. The research methodology is guided by the theoretical analyses, in which I propose a conceptual reflection. However, I also resort to the image as an operator of free connections to where I think the sensible from the context principle/proposal, process and product. Petals and leaves in the wind is the image of the beautiful, the spirit of transience in full expression in the ephemerality of the theater. An abandoned house inhabited by his prodigal neighbor, actor. Artist, performer, dancer and singer, this creator actor draws actions, thoughts, petals and leaves in the wind, in the eyes of the spectator. The actor is seen as a twisted alive that consists of lines and points that act as stressors in the production of subjectivity. In twisted of the actor, the transition is strengthened in line immersion (LI) and is expressed in the contour line (LC) operating in a complex level of organization of the scene and of the training. I suggest the image of a twisted dynamic in which the actor graduates depth of his dive while creating variations in the design of his actions as he makes progressions in its path and shades during the passages for different states and conditions expressed in different postures and tensions.

Keywords: The transition. The physical actions. The actor's training

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....	09
2 INTRODUÇÃO.....	11
3 ENTRELACANDO OS CONCEITOS.....	17
3.1 COMPREENDENDO A TRANSIÇÃO.....	17
3.2 A MUDANÇA COMO POTÊNCIA.....	26
3.3 O ESPÍRITO DA TRANSITORIEDADE.....	31
4 O ATOR ENTRE O TREINO E A CENA.....	38
4.1 SOBRE O ATOR.....	38
4.2 O TREINAMENTO COMO <i>PRÁXIS</i> E COMO <i>POIÉISIS</i>	47
5 OPERACIONALIZAÇÃO DA TRANSIÇÃO.....	59
5.1 PENSANDO POR IMAGENS: TRANÇADO, LINHAS E PONTOS.....	59
5.2 PERSONAGEM-TRANSIÇÃO-OBJETIVO.....	65
5.3 A TRANSIÇÃO SOB A LENTE DE UM MICROSCÓPIO.....	78
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS.....	113

1 APRESENTAÇÃO

Para você que se interessa pela arte do ator e o seu processo criativo; para você que é artista, pesquisador. É para você que dirijo esta produção escrita. Grupo, elenco, muitos encontros, disposição para o trabalho, ambiente permissivo, espírito colaborativo, autoconfiança, ética, tempo etc. são algumas das condições, que são propícias e que fortalecem um processo criativo. A recorrência das experiências no terreno criativo mostra não só o que de fato alimenta a criação, mas também as condições que podem provocar a sua desintegração.

O universo desta pesquisa gira em torno do ator, mais precisamente em torno da relação do diretor-pedagogo com o ator no trabalho entre o treino e a cena, nos quais são realizadas experiências seja em sala de aula durante o encaminhamento de atividades, seja em processos criativos durante a montagem de cenas e de espetáculos. É neste universo que pretendo inserir o tema desta pesquisa, a transição.

Certa vez, através do diretor e professor de teatro Celso Nunes, o tema da transição me chegou desenhado como a matéria prima do teatro e como uma porção responsável pelo encantamento do trabalho do ator. Desde então, passei a ficar mais atento às suas manifestações no trabalho do ator e nos escritos teóricos. Se, antes, eu achava que havia pouco ou quase nada escrito sobre a transição, hoje, percebo que ela esteve presente, às vezes, com outros nomes nos escritos teóricos, mas sempre ali, presente.

Mas o que é a transição? Numa simples consulta de dicionário, a transição é o ato ou o efeito de transitar de um lugar, de um estado e/ou de uma condição a outra. O ator, na condução do seu trabalho, está sempre transitando entre diferentes ritmos e níveis de tensão, criando constantes variações posturais e no desenho de seus movimentos. Deste modo, o ator transita elaborando gradações e progressões ao longo de seus trajetos, e através das passagens que faz entre diferentes estados, condições, ritmos, sons, movimentos e impulsos.

Trata-se de uma pesquisa teórica. Como técnica de investigação, ancorei-me na pesquisa bibliográfica, na tradução comentada, na minha própria trajetória artística e pedagógica, e na observação do trabalho do ator em processos criativos e durante os treinos. Diante da necessidade de acomodar a organização dos dados à realidade desta

pesquisa, optei em delimitar o objeto de pesquisa na dinâmica da transição no trabalho do ator. O objetivo é analisar a operacionalização da transição nas ações físicas do ator.

Procurei dialogar com a tradição teatral e com as demandas atuais do teatro contemporâneo. Fiz questão de escolher um tema que instigasse minha curiosidade, mas que também pudesse, de fato, ter alguma utilidade ao ator e fosse capaz de despertar o interesse do leitor. Dessa forma, passei a investir no tema da transição por acreditar que ele atenderia a estes critérios. Boa viagem!

2 INTRODUÇÃO

Cortejo este trabalho há praticamente vinte anos. Durante este período, conduzi meus estudos como autodidata, e só há pouco mais de dois anos, comecei a registrar meus pensamentos, escrevendo à mão, em folhas de ofício presas a uma prancheta. Com essa carpintaria, criei o anteprojeto e dei início à formalização desta pesquisa. Quero dedicar o começo desta introdução para responder uma questão inicial: quem sou e de onde falo?

O corpo, a fala e a escrita são os principais instrumentos de comunicação do homem. Como ator, diretor e professor, sempre utilizei meu corpo e minha fala profissionalmente, como forma de expressão tanto no teatro, quanto na sala de aula. Escrever, no entanto, era um mistério. Precisei equacionar a rapidez dos pensamentos com a lentidão da escrita e entender a diferença entre esta e a espontaneidade e o imediatismo da fala. Entre objetivos e desafios, tentei gerar vias, abrir caminhos que me conduzissem na criação e na produção de uma escrita própria – mas que pudesse, ao mesmo tempo, atender às exigências de uma pesquisa acadêmica a ser compartilhada com o leitor –, misturando o caos com os momentos de liberação do fluxo criativo e assumindo o risco de ampliar o aporte teórico sem me perder do foco da pesquisa.

Pensar com o corpo, pensar com a fala e pensar com a escrita. Três formas distintas de expressão circunscritas no mesmo contexto. O contexto do homem pensando o próprio pensamento e dando forma a ele.

Coloco-me nessa pesquisa como um ator que foi convocado pelo teatro a ampliar seu raio de ação para outras plagas. Hoje, além de ator, sou diretor-pedagogo. Esta expansão do meu olhar e da minha práxis no território do teatro coincidiu com a minha entrada no curso de licenciatura em teatro do Instituto Federal do Ceará, onde passei a integrar o corpo docente a partir de 2006, depois de prestar concurso público e ser empossado como professor efetivo. Se até esta data ainda não tinha um grupo teatral estável, a partir de então eu já podia contar com uma estrutura institucional sólida onde eu poderia colocar em prática um novo projeto artístico, um espaço onde eu poderia fazer teatro de um modo mais coletivizado e mais perene.

Ser professor foi tornando-se uma nova profissão, e assim, fui aprendendo a ensinar colocando minha experiência artística a serviço da minha prática em sala de aula. A regularidade e a intensidade das experiências é que forjam qualquer profissional. É na prática diária da sala de aula que, nos últimos seis anos, venho construindo meus métodos de trabalho junto a atores, observando suas dificuldades de perto e encontrando soluções conjuntamente. Ver nos alunos as mesmas dificuldades que eu vivi no meu início de carreira, assim como ver o modo como eles solucionam problemas que eu não conseguia resolver no passado, indica a relação de intensa troca que acontece em sala de aula. O professor é potencialmente um aprendiz, apesar de sua experiência e conhecimento; ao mesmo tempo em que cada aluno traz consigo uma bagagem rica em conteúdo e que, portanto, tem muito a ensinar. Não subestimo meus alunos, assim como não corroboro com nenhuma forma de abuso do professor no exercício de seu poder em sala de aula.

Se, antes, eu lecionava para compensar o dinheiro escasso da bilheteria, com a entrada no Instituto Federal do Ceará, encontrei outros valores com o ensino, ao descobrir que eu poderia fazer teatro em sala de aula. Descobri um prazer que antes ficava velado nas oficinas de curta duração e nos alunos sem muito compromisso com o fazer teatral. A imagem do professor de teatro no Brasil – como aquele que é tratado com indiferença, que é geralmente confundido com professor de recreação e que é mal remunerado – sofreu uma transformação significativa quando tomei consciência que era possível conciliar num mesmo lugar, condições de trabalho e valorização profissional. Com isso, pude me concentrar no projeto de me aperfeiçoar como professor, inspirado nos professores de teatro com quem tive a oportunidade de conviver e que me mostraram com suas ações o grande valor desta profissão.

Para Zeami, do teatro Nô japonês, um bom professor é indispensável para o êxito artístico de um ator, e só aquele que acumulou experiência artística tem condições de transmitir ensinamentos aos seus alunos. Zeami (1984) acredita, também, que alguém está preparado para ser um professor quando é capaz de adquirir novos conhecimentos reavivando o antigo.

A possibilidade de desenvolver um trabalho mais consistente, num curso de graduação com a duração de quatro anos e com alunos mais comprometidos, me encorajou a realizar um sonho antigo de ser encenador. Depois de muita hesitação,

encontrei as condições necessárias para mexer nesse território, até então, desconhecido para mim. Em 2008 achei que era hora de começar e me dispus a montar um dos espetáculos de conclusão do curso de graduação em artes cênicas. Ancorei-me nos processos criativos dos quais fiz parte e nos quais convivi com ótimos diretores e na minha própria experiência artística como ator, para estabelecer minhas bases de trabalho.

Durante dois semestres, trabalhei com um grupo de 19 atores, num processo criativo que se tornou memorável para todos os envolvidos e que resultou no espetáculo “Ikebana”. Nele, coloquei em prática alguns princípios éticos e estéticos, filtrados nas recorrências dos processos criativos que vivenciei e que foram sendo incorporados nessa montagem. Três deles assumiram papel essencial nessa produção artística: o espírito lúdico e colaborativo que fortalece os vínculos do elenco e combate qualquer postura egocêntrica; a percepção do ator como um criador ativo no processo, que expande seu raio de ação para além da interpretação de seus personagens; e muito ensaio, associando rigor técnico à atenção nos detalhes.

Ser um diretor-pedagogo foi, aos poucos, tornando-se uma realidade cada vez mais concreta. Associar montagem de cena a objetivos pedagógicos tornou-se inevitável. Vejo no trabalho do diretor um sentido pedagógico. Nem sempre o diretor tem nos seus atores as qualidades necessárias para a concretização de suas concepções estéticas. Estas tensões normalmente se revelam nos processos criativos e são dissolvidas durante a montagem dos espetáculos, quando o diretor, a partir de sua posição, propõe uma nova organização do instrumental do ator.

Na perspectiva do ator, preferi concentrar-me no modo como a transição pode ser operacionalizada no seu trabalho. Um passo importante para a pesquisa foi quando constatei que a melhor via para se chegar a esta compreensão seria contextualizando a noção de transição no trabalho do ator sobre as ações físicas.

A vantagem das ações físicas é que elas podem operar tanto como um recurso no qual o ator pode treinar os atributos da transição – trajeto, passagem, gradação e progressão –, quanto como um recurso de linguagem através do qual o ator pode se expressar através de uma partitura, ganhando, assim, um sentido para o espectador. Deste modo, pude pensar a transição no trabalho do ator nesse espaço entre o treino e a cena.

Aos poucos fui encontrando uma chave para esta operacionalização pensando da seguinte maneira: se o trabalho de Stanislavski sobre as ações físicas contribuiu para superar a dualidade entre os recursos externos e internos do ator; se Grotowski desenvolveu o método das ações físicas investindo especificamente na dimensão dos impulsos; talvez em função deste desenvolvimento do conceito das ações físicas, ocorrido no século XX, eu possa considerar a possibilidade de pensar as ações físicas sob o viés da transição.

O trabalho inicial se voltou para a reunião dos dados teóricos sobre o tema e para a seleção dos principais conceitos e autores que comporiam a constelação desta pesquisa. Aos poucos, percebi que faltava um trabalho acadêmico que se debruçasse sobre a transição como tema central, quando verifiquei a sua ausência no banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Os dados, apesar de escassos, foram, aos poucos, somando-se e formando o mosaico que resultou nesta produção escrita. Por uma necessidade de ampliação teórica, foram incluídos os conceitos de mudança e de transitoriedade. Com estas duas noções, a pesquisa ampliou o aporte teórico, permitindo o diálogo com outras áreas de conhecimento. Concentrei-me no espírito da transitoriedade como um princípio filosófico, e na noção de mudança como uma potência tanto da ação, quanto da transição e da transitoriedade. Ora, se me relaciono com o mundo é porque quero modificar e ser modificado por ele. No teatro, segundo Barba (1994, p.229), “agir significa intervir no tempo e no espaço para mudar e mudar-se”.

Além desta introdução e das considerações finais, a pesquisa está dividida em outros três capítulos. No primeiro destes, tento entrelaçar a transição aos conceitos de mudança e de transitoriedade. Procuro conceituar a transição e pensá-la a partir de alguns atributos fundamentais: passagem, trajeto e gradação. Relaciono a transição à ação de fazer uma passagem, e à ação de percorrer um trajeto de maneira dinâmica; evoco a gradação como um modo de realizar a passagem entre dois ou mais estados distintos; e finalmente me detenho na imagem do ponto de transição, que chega trazendo ordem e exatidão, pontuando com precisão os locais e os momentos nos quais são feitas as passagens e as progressões ao longo do trajeto. Também dialogo com a proposta de Barba sobre a dinâmica da transição na perspectiva do *Sats*, na

relação entre a imobilidade dinâmica e os saltos de energia, e na perspectiva do *Thangkis* do teatro de Bali, um termo análogo ao *Sats*.

Prossigo analisando a teoria da ação proposta por Aristóteles no texto “A Poética”, com o objetivo de verificar a noção de mudança nos conceitos de peripécia e de reconhecimento; e finalmente, apresentando a noção de mudança como uma potência da ação concentrando-me na noção de mudança no teatro e no trabalho do ator, tendo como referência teórica os trabalhos de Burnier e Barba. Trabalho com o pressuposto de que, na perspectiva do espectador, a sensibilidade ao movimento é, na realidade, uma sensibilidade à mudança.

Se a mudança é uma potência da ação, então, posso considerar a mudança como uma potência da transição, uma vez que apresento a transição como um ato, uma ação. O mesmo vale para a transitoriedade, vista aqui como um princípio no qual tudo no universo, na terra e no homem, está em constante mudança.

Em relação à transitoriedade anco-ro-me no Teatro Nô japonês, do qual analiso o espírito da transitoriedade, implícito na imagem das pétalas e das folhas ao vento, desenhada por Zeami. Sobre a transitoriedade, tanto Zeami quanto Freud fazem uso da imagem da flor e relacionam o belo à finitude da vida. Para Zeami, a beleza da flor está na dispersão de suas pétalas, e é porque se dispersam que novas flores podem nascer mantendo o ciclo de renovação da vida. Para Freud, o valor da beleza está na sua significação para nossa vida emocional, desse modo, ela não precisa sobreviver a nós, e o valor da beleza não tem ligação com o critério de duração. Para esta pesquisa o sentido da transitoriedade tem prioritariamente a função de destacar o teatro como o território do efêmero, e a expressão da transição, da mudança e da transitoriedade como uma potência de encantamento no trabalho do ator.

No segundo capítulo, apresento o contexto no qual a dinâmica da transição será inserida. Concentro-me primeiramente nas noções de ator intérprete e de ator criador, mais precisamente apresento minha visão sobre o ator a partir de minha própria trajetória artística. Em seguida discuto duas categorias básicas de treinamento, em que pretendo incluir o trabalho sobre a transição, tomando como referência a proposta de Bonfitto que fala do treinamento como *práxis* e do treinamento como *poiésis*.

Dedico o terceiro e último capítulo à operacionalização da transição no trabalho do ator sobre as ações físicas. Trago à luz da discussão as imagens do trançado, da

linha e do ponto como concepção conceitual operatória para pensar o tema e o objeto de estudo. Observo o ofício do ator como um trançado constituído por linhas de forças a partir de duas linhas estruturantes: a linha de imersão (LI) e a linha de contorno (LC). Enfatizo a imagem do trançado no qual (LI) e (LC) se entrelaçam, ou seja, entram em convergência, mas principalmente dou atenção ao caráter dinâmico de cada linha, bem como o caráter vivo da relação entre elas. As linhas são dinâmicas porque estão em constante mudança, e por isso, são linhas móveis. Observo também a linha como a imagem de um trajeto pelo qual o ator evolui em progressão modificando-se de um estado e de uma condição a outra.

Através do organograma feito por Stanislavski, e que Robert Lewis publicou no livro: “Método ou loucura”, procuro compreender o modo como a transição opera no método das ações físicas, ou seja, o modo como a personagem, guiada por um objetivo, transita por diferentes estados e condições ao longo do seu percurso. Depois analiso as seis leis de composição na proposta metodológica de Michael Chekhov no livro: “Para o ator: sobre a técnica de interpretação”. E, finalmente, tomo de empréstimo uma imagem proposta por Eugenio Barba, que propõe a elaboração do *Sats* na partitura do ator como quem olha as ações através de um microscópio. Nesta ótica analiso as ações físicas sob o prisma da transição a partir dos seus componentes constituintes: impulso, intenção, movimento e ritmo.

3 ENTRELAÇANDO OS CONCEITOS

3.1 COMPREENDENDO A TRANSIÇÃO

Para esta pesquisa a transição diz do ato de transitar. Trata-se, portanto, de um conjunto de ações realizadas pelo ator ao longo de um trajeto constituído de passagens, e que resulta numa mudança que opera em gradação. Entendo o trajeto como uma linha que se forma entre um ponto de partida e um ponto de chegada. Entendo a passagem, como uma zona que cria uma conexão entre dois trajetos diferentes, na qual o ator transita de um estado e de uma condição a outra. Entendo a gradação como uma dinâmica da mudança. Trajeto, passagem e gradação, são por assim dizer, os três atributos básicos da transição.

Toda ação realizada pelo ator é, necessariamente, uma ação física que, por sua vez, é impregnada por uma potência de mudança, ou seja, por uma potência de modificar a circunstância, a personagem e o espectador. No geral, o ator quando está atuando modifica e é modificado nos trajetos e nas passagens que faz, ou seja, o ator elabora a mudança no nível das ações físicas transitando de um estado e de uma condição à outra, e experimentando constantes variações enquanto progride ao longo de sua partitura.

Dessa maneira, quero analisar o modo como o ator operacionaliza a transição na partitura das ações físicas, a partir dos componentes – ritmo, movimento e impulso – que sofrem variações em suas estruturas iniciais à medida que são dinamizados durante suas elaborações.

Antes, porém, quero analisar a transição fora do âmbito do teatro, fazendo uso de alguns exemplos mais próximos da experiência cotidiana para uma melhor compreensão da sua dinâmica. O objetivo inicial é conceituar a transição e encontrar os atributos que servirão de base para a compreensão da sua dinâmica no trabalho do ator.

Podemos observar a transição, por exemplo, na prática do triatlão quando o atleta precisa passar por três modalidades diferentes – natação, ciclismo e corrida – na sua evolução durante a prova. A passagem entre uma modalidade e outra é sempre um momento crítico e desafiador para o atleta, que precisa adaptar seu organismo e a

dinâmica de seu corpo rapidamente às exigências bem distintas de cada modalidade. Na passagem da natação para o ciclismo, o corpo se reorganiza por completo. O fluxo sanguíneo e o esforço muscular, que antes estavam concentrados na parte superior do corpo, agora são transferidos para as pernas desafiando não só a resistência física do atleta, mas a sua capacidade de reorganizar-se diante de um novo contexto físico.

No triatlão olímpico, o atleta precisa nadar 1,5 km no mar, em seguida, fazer a transição para a bicicleta onde prossegue evoluindo na competição ao longo de 40 km, até o ponto que precisa fazer a última transição para a pista de corrida onde percorre mais 10 km antes de concluir a prova. Portanto, o mar, o percurso da bicicleta e a pista de corrida são os trajetos pelos quais o atleta transita durante a prova de triatlão. O atleta precisa reorganizar-se constantemente durante todo o percurso para que possa, não só resistir à prova, mas chegar numa boa colocação. O atleta que acelerar muito nas primeiras provas, por exemplo, pode perder seu rendimento na reta final ou ter problemas na passagem de uma prova à outra, podendo ter fortes câimbras ou até mesmo perder a consciência.

Em suma, cada uma das três modalidades do triatlão seria um trajeto a ser percorrido pelo atleta, delimitado por um ponto de partida e um ponto de chegada. Ao fim de cada trajeto, o atleta entra numa zona de passagem, onde faz a transição para um novo trajeto que lhe aguarda. Para o triatlão, a passagem de uma modalidade a outra, é representada pela letra “T”. Desse modo, no triatlão, a performance do atleta envolve três trajetos distintos e duas passagens (T1 e T2).

Obviamente pretendo observar como o ator transita de uma condição a outra, ou seja, como seus recursos de linguagem se organizam para expressar essa passagem. A noção de transição, contudo, amplia-se por todo o trajeto percorrido pelo ator, no qual a transição é operacionalizada no encadeamento que o ator faz entre as ações na construção de sua partitura.

Outra questão diz dos modos como a passagem pode ser realizada. Do ponto de vista do tempo, uma transição é feita de modo gradativo. A dinâmica da transição se mostra, então, na interação entre dois elementos distintos, num acordo no qual uma das partes vai aos poucos cedendo espaço para a outra até que a transição seja completada. O mesmo acontece entre as folhas secas de uma árvore que caem carregadas pelo vento, enquanto as novas folhas crescem verdejantes. O novo chega

gradualmente e durante certo tempo, convive simultaneamente com o velho até que este se retira por completo. Deste exemplo, seleciono a noção de gradação como outro atributo da transição. Uma gradação que se constitui de três momentos: a chegada do novo; o novo que se expande enquanto o velho vai se dispersando; e finalmente, a saída completa do velho.

Uma vez que cada transição possui uma extensão que lhe é própria, cabe ao ator determinar a dinâmica da gradação de cada uma. Sendo assim, para o ator que passa por diferentes estados e que transita por diferentes condições, o importante é encontrar a extensão e as gradações de cada transição, ou seja, o tempo que leva à chegada do novo, o tempo que dura a relação de simultaneidade entre os elementos presentes, e finalmente o tempo que o antigo leva para se dispersar.

O problema é que o ator na pressa por resultados acaba queimando algumas etapas do trabalho sobre as gradações, expressando apenas uma parte das variações possíveis. Ao incorporar a calma e a tranquilidade no seu trabalho, o ator passa a compreender que uma mudança se dá gradativamente e, com isso, descobre um maior número de gradações em suas transições.

Também gosto de pensar a transição a partir da imagem do nascer e do pôr do sol, para ilustrar a relação poética da luz com a escuridão na dinâmica da transição entre o dia e a noite e, de volta, ao dia.

Eric Cahan, artista plástico norte-americano influenciado pela estética contemporânea, desenvolve seu trabalho inspirado pelas cores. Cahan produziu a obra *Sky series*, onde produz imagens do céu em dois momentos particulares: o nascer e o pôr do sol. Seu trabalho está focado nas gradações tonais do céu, evidenciando a mudança das cores em sua grande variedade de matizes.



Figura 1: *Sky series*

Cahan chega a estes resultados utilizando dezenas de filtros graduados – que geralmente são usados no cinema – para capturar a mudança de cores em toda a sua beleza, um fenômeno somente visível durante os crepúsculos vespertino e matutino. Um encantamento que se intensifica nas zonas de passagem.

Do ponto de vista da transição, o ator está sempre buscando a expressão que melhor revele ao espectador o amplo espectro da condição humana, em suas diversas gradações. O ator, em seu trabalho, está sempre sendo solicitado a ir de um lugar a outro, a transitar de uma condição a outra. Se, por exemplo, uma personagem que está dormindo, escuta um barulho que lhe acorda como o ator faz esta transição? E se ao acordar, a personagem suspeitar que esteja em perigo, como o ator expressa essa transição? Se este mesmo ator se desdobra na figura de um narrador que comenta a

cena que há pouco estava submerso, como fazer esta passagem entre o gênero dramático e o gênero épico?

Pretendo pensar a noção de transição, no território do teatro e da arte do ator, neste processo no qual a ação física é o principal recurso de linguagem do ator entre o treino e a cena, neste lugar onde o ordinário é ultrapassado e atinge-se o extraordinário. Qual o lugar da transição no treinamento do ator e no léxico teatral? Em que sentido a transição opera na produção de encantamento na percepção do espectador? Estas são algumas das perguntas norteadoras desta produção escrita.

Mais recentemente na trajetória desta pesquisa me deparei com outra fonte bibliográfica que trouxe a imagem do ponto de transição como outra chave para esta investigação. Trata-se do I Ching – o Livro das Mutações – que é um dos livros mais antigos da humanidade que se tem conhecimento, e que reúne um conjunto de princípios da filosofia antiga da China, que permaneceram desconhecidos para o mundo ocidental até bem pouco tempo. Minha intenção não foi fazer um estudo do oráculo chinês, o que ultrapassaria os propósitos desta pesquisa, mas deter-me especificamente no sentido impresso na imagem do ponto de transição.¹

Para a filosofia chinesa, a mudança e o movimento só podem ser entendidos quando estão em relação, desse modo, se tudo está em constante movimento é porque também está em constante mutação. Mudança e mutação têm o mesmo significado para o sinólogo alemão e para esta pesquisa.

A imagem do ponto de transição no Livro das Mutações refere-se a uma localização precisa da transição no tempo e no espaço.

Para a visão de mundo do Livro das Mutações, nada está em repouso; o repouso é apenas uma condição intermediária do movimento ou um movimento latente. Há, entretanto, pontos nos quais o movimento torna-se visível (WILHELM, 1997, p.218).

¹A tradução do Livro das Mutações feita pelo sinólogo alemão Richard Wilhelm vem acompanhada de um prefácio escrito em 1949 pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung. Jung apresenta o livro como um importante registro do conhecimento do homem antigo, e como uma importante contribuição para o esclarecimento e para a compreensão do simbolismo do texto do I Ching ao mundo ocidental. Não sendo um sinólogo, Jung dá o seu depoimento partindo da sua experiência pessoal com o I Ching, que por mais de 30 anos, utilizou-o como uma técnica oracular, e como um método de exploração do inconsciente.

Dos 64 hexagramas que compõem o I Ching, o hexagrama: RETORNO, (O PONTO DE TRANSIÇÃO), trata do retorno da luz após um cenário de desintegração quando a luz havia sido banida. No Livro das Mutações o hexagrama DESINTEGRAÇÃO antecede o hexagrama RETORNO, mostrando que as coisas não podem ser destruídas de uma vez para sempre.

No ponto de transição o tempo das trevas passou, e com a vitória da luz o firme retorna.

Após uma época de decadência vem o ponto de transição. A luz poderosa que tinha sido banida retorna. Porém, este movimento não é provocado pela força [...] o movimento é natural e surge espontaneamente. Por isso a transformação do antigo também torna-se fácil. O velho é descartado e o novo, introduzido. Ambos os movimentos estão de acordo com as exigências do tempo e, portanto, não causam prejuízos (Wilhelm, 1997, p.92).²

Podemos dizer, então, que o ponto de transição vem à tona quando o ator modela as ações físicas no trançado, quando a linha de imersão toca a linha de contorno. O ponto de transição, então, pode ser visto como o início da mudança; o lugar e o momento no qual é feita a passagem da imobilidade ao movimento e do movimento à imobilidade; e finalmente no conjunto de variações rítmicas elaborado nas dinâmicas do movimento em si. Com a passagem, porém, emerge algo ainda frágil merecedor de cuidado, uma energia nascente que precisa ser salvaguardada para que não se disperse num movimento precipitado.

² Esta talvez seja umas das citações mais difundidas do I Ching. Um dos principais difusores dessa citação foi Fritjof Capra, que a colocou num lugar de destaque na contra capa de seu famoso livro: O Ponto de Mutação, escrito em 1982. Na referida citação de Capra, contudo, a primeira linha diz o seguinte: “Ao término de um período de decadência sobrevém o ponto de mutação...”, enquanto que, na tradução brasileira do I Ching, onde encontra-se o texto original dessa citação, o tradutor optou por utilizar o termo *ponto de transição* ao invés de *ponto de mutação*. Mesmo optando pela terminologia *ponto de transição*, para esta pesquisa, ambos os termos são equivalentes, pois engendram o sentido da mudança e da transformação. Ainda sobre termos e traduções, vale lembrar que o título do livro de Capra na versão inglesa é: “The Turning Point”, que numa tradução literal, seria “O Ponto de Virada”, trazendo a imagem de uma curva depois de uma reta, uma imagem que traz o sentido da inversão de uma situação, ou de um momento decisivo capaz de gerar uma mudança importante.

O ponto – assim como a linha – tornou-se um operador, um modo de pensar a operacionalização da transição no trabalho do ator. O ponto tornou-se, portanto, um eixo estruturante desta pesquisa. O ponto dá sentido e orientação à linha. Com a imagem da linha construí a noção de trajeto dinâmico. Porém, uma linha sem um ponto é uma linha desgovernada. O ator precisa, então, organizar e localizar com exatidão o momento e o lugar da passagem no seu trajeto, ou seja, os pontos nos quais a mudança se mostra para ser compartilhada com o espectador.

Outro dia, acompanhando o ensaio de um espetáculo, presenciei um ator que estava antecipando um ponto de transição na sua partitura. No final da exibição das cenas a encenadora se dirigiu a este ator pedindo para que ele esperasse determinada palavra do texto de seu companheiro de cena antes de iniciar sua fala. Era algo exato, pontuado no texto e qualquer precipitação afetaria o desenrolar da cena e a qualidade de sua atuação. O ponto de transição é este momento exato em que o movimento e a mudança são iniciados e tornam-se visíveis a partir do trançado entre a linha de imersão e a linha de contorno.

Diz Barba (1994, p.230): “Às vezes suas ações são muito rápidas e violentam as transições.” Barba refere-se à transição do ponto de vista do ator que transita por diferentes posturas e diferentes tensões musculares. Barba utiliza-se de um termo escandinavo, o *Sats*, e o toma como uma de suas leis pragmáticas.

O *Sats* não está ligado somente à imobilidade dinâmica. Numa sequência de ações, é uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação ou a suspende improvisadamente. É um momento de **transição** [grifo meu] que desemboca numa nova postura bem precisa, uma mudança de tonicidade do corpo inteiro. (...) Para dar vida ao *Sats*, a esta mudança da tonicidade muscular que permite *mettre-em-vision* os saltos de pensamento, o ator e eventualmente o seu “primeiro espectador” – o diretor – devem saber controlar a ação como se estivesse sob um microscópio (BARBA, 1994, p.86).

Com o *Sats*, Barba elabora a transição em sua proposta metodológica na relação do movimento com a imobilidade dinâmica. Com este modelo inicial, Barba cria uma estrutura básica para a expressão de uma transição no movimento corpóreo do ator, seja interrompendo uma sequência de movimentos numa suspensão da ação no tempo, seja rompendo essa imobilidade dinâmica numa nova sequência de ações no

espaço. Ampliando este modelo inicial, Barba prossegue demonstrando a dinâmica do *Sats* numa sequência de movimentos, referindo-se a uma pequena descarga de energia que faz mudar o curso e a intensidade da ação, associando energia muscular a pensamento.

As mudanças de energia são saltos de pensamentos, que se revelam na tonicidade do músculo e são elaboradas na perspectiva do espectador, através de uma investigação detalhada da ação na partitura do ator. Diz Barba (1994, p.227): “é a precisão das mudanças tônicas e dos saltos de energia do ator/bailarino que permitem ao espectador viver a experiência de uma experiência e projetar uma multiplicidade de interpretações”.

A observação da partitura das ações para a localização precisa dos saltos de pensamento, sugerida por Barba, revela um olhar minucioso por trás da elaboração da transição no trabalho do ator, e mostra que a dinâmica da transição se dá na zona de detalhe da cena. O *Sats*, portanto, pode ser compreendido como a dinâmica da transição na proposta metodológica de Barba.

Barba (1994, p. 87), refere-se à dinâmica da transição no Teatro de Bali. Lá, a transição é apresentada como um dos componentes da técnica performativa do ator e recebe o nome de *Tangkis*. Barba refere-se ao *Tangkis* como equivalente do *Sats*:

Em Bali existe um termo preciso para o *sats*, *thangkis*, e é um dos quatro componentes da técnica performativa:

1. *agen*, atitude, posição de base;
2. *tandang*, caminhar, deslocar-se no espaço;
3. *tangkis*, **transição, mudança de uma postura, de uma direção, de um nível a outro** [grifo meu];
4. *tangkep*, expressão.

Tangkis significa literalmente “evadir”, “evitar”, mas também “modo de fazer”. É a intervenção que permite ao ator “evadir-se” do ritmo que seguia e criar uma variação no desenho dos movimentos.

Com o *Tangkis*, o ator do Teatro de Bali quebra o ritmo, saindo ou evadindo-se de uma pulsação rítmica a outra. A transição se expressa nas mudanças posturais e nos deslocamentos do corpo pelo espaço transitando entre níveis de energia, como o forte (*keras*) e o suave (*manis*).

Mais adiante, um ator balinês procura explicar o sentido da transição na técnica performativa do ator:

I Made Bandem compara os *tangkis* à pontuação. São os pontos que separam uma frase da outra e “evitam” que o desenho se perca num fluxo indeterminado de palavras. Conclui: “sem *tangkis* não existe *bayu* (‘vento’, energia), portanto não existe dança. Mas uma dança só com *tangkis* é um *bayu* enlouquecido” (BARBA, 1994, p.87).

A transição pontua os movimentos, evitando que o desenho se perca num fluxo indeterminado. Ao mesmo tempo em que a transição opera trazendo uma ordem para evitar que o movimento caia num fluxo desenfreado, ela também chega para trazer uma desordem, uma vez que ela altera os níveis de energia da dinâmica do movimento.

Em suma, a transição é elaborada na análise meticulosa da ação, que localiza, numa sequência de movimentos, as imobilidades dinâmicas, as pausas-transições e os saltos de energia. A transição sem energia fica restrita à forma e sem o contorno dos movimentos é fluxo desenfreado. Um movimento que expressa pensamentos dinâmicos aos olhos do espectador, eis o sentido da transição!

Reiterando, para me orientar na análise da operacionalização da transição no trabalho do ator, venho me ancorando na imagem do trançado como o operador responsável pela convergência entre a linha de imersão e a linha de contorno; na imagem da linha enquanto trajeto dinâmico que se forma numa sucessão, num encadeamento, numa sequência de ações, criando uma sensação de continuidade; e na imagem do ponto enquanto passagem que opera como uma quebra desta sequência criando novas orientações rítmicas e espaciais, pelas quais o ator elabora progressões no trânsito pelas ações físicas.

Até aqui apresentei a passagem, o trajeto e a gradação, como atributos da transição; a imagem do ponto de transição tendo como referência “O livro das mutações”; e finalmente, foquei na dinâmica da transição na proposta metodológica de Barba. Agora, concentrar-me-ei, na noção de mudança.

3.2 A MUDANÇA COMO POTÊNCIA

Mudanças são imperceptíveis tendências à divergência que, ao atingirem determinado ponto, tornam-se visíveis, provocando transformações (Wilhelm, 1997, p.219).

Numa determinada fase desta pesquisa passei a considerar a relação entre a transição e a noção de mudança como uma chave importante para ampliar a compreensão do tema e do objeto de estudo.

Para observar como a noção de mudança pode ser incorporada no trabalho do ator, precisei analisá-la do ponto de vista da ação. Contudo, antes de deter-me na noção de mudança do ponto de vista do ator, pretendo tratar aqui do conceito de ação na perspectiva do texto dramático, por terem ocorrido importantes avanços nas teorias da ação desde a “Poética” de Aristóteles até os dias atuais com o desenvolvimento das teorias do drama moderno e contemporâneo, e que de maneira direta e indireta vêm afetando o desenvolvimento não só da dramaturgia, mas da arte da encenação e da arte do ator, mesmo quando estas últimas voltam-se contra os seus ditames, como forma de auto-afirmação.

Tomarei como referência teórica a análise e a tradução comentada da “Poética” feita por Gazoni, e o livro “Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo” organizado por Jean-Pierre Sarrazac. Inicialmente, analisarei o conceito de unidade de ação; em seguida, concentrar-me-ei na noção de mudança, impressa nos conceitos de peripécia e de reconhecimento. Finalmente, concentrar-me-ei na noção de mudança no trabalho do ator, tendo como referência teórica os trabalhos de Burnier e Barba.

Um texto clássico é a representação de uma ação principal que precisa ser unificada para fundar a unidade da obra. Segundo Roubine (2003, p.42): “os acontecimentos devem ser ligados uns aos outros por um elo de necessidade e, explicitamente concorrer para o desenlace da ação, ou seja, para a catástrofe”. Para criar a unidade de ação, as ações secundárias precisam estar subordinadas de maneira lógica à ação principal. Segundo Sarrazac (2011, p.38): “Numa peça clássica o esquema da ação pode ser representado por uma estrutura em árvore, as ações moleculares permitindo construir as ações de detalhe que, por sua vez, convergem para a ação de conjunto”. A ação molecular seria o diálogo; a ação de detalhe seria a cena, o ato; e a

ação de conjunto seria a ação principal sob a qual os dois níveis anteriores estão subordinados. Ainda sobre a unidade de ação, as ações ganham unidade quando se dirigem a um único fim, e não porque são realizadas por um único personagem.

“A Poética” é um texto basilar para a teoria teatral. Mesmo sendo o mais antigo texto teórico que se tem conhecimento no Ocidente, seus conceitos ainda são atuais. A convenção dramática foi erguida sobre os cânones aristotélicos que permaneceram inalterados por séculos na tradição teatral ocidental. Apesar de suas bases terem sido desestabilizadas durante a renascença, e a partir do terço final do século XIX até a primeira metade do século XX, o valor histórico e teórico da “Poética” permanece valioso. O que de fato mudou foi o sequenciamento hierárquico das etapas do processo teatral, a ampliação do conceito de diálogo para além das relações intersubjetivas entre as personagens, e a primazia do conceito de unidade de ação na constituição do texto escrito e da cena teatral.

Alguns encenadores e atores não se prenderam mais ao compromisso de considerar o texto escrito – e tudo que ele representa – como um operador indispensável em seus processos criativos. Ainda nesta desconstrução, mesmo quando o texto escrito não foi excluído, ele ficou a serviço do processo criativo e não o contrário. A unidade de ação e o diálogo – que ainda resistiam ao tempo – foram desconstruídos no século passado e com isso quebrou-se um modelo milenar de relação da cena com o texto escrito.

No entanto, os modos que orientam o pensamento contemporâneo – que ampliam as relações e aceitam a multiplicidade – conseguem enxergar no antigo uma potência para o novo. A noção de mudança ainda está presente no conceito de ação até os dias atuais. Ora, se levarmos em conta que a catarse é um fenômeno de recepção ocupando um lugar de destaque dentro da “Poética”, e que somente a partir da década de 1960 se iniciaram, no Ocidente, pesquisas acadêmicas das teorias de recepção, podemos verificar a atualidade da “Poética”.

Quero avançar, concentrando-me no modo como a noção de mudança opera nos conceitos de peripécia e de reconhecimento. Aristóteles fala sobre o enredo simples e o enredo complexo:

Dos enredos, uns são simples, outros são complexos, pois também as ações, de que os enredos são mímeses, vêm a ser assim diretamente.

Chamo simples a ação que, constituindo-se, conforme definido, de maneira contínua e una, a mudança de fortuna se faz sem peripécia ou reconhecimento; complexa, a ação em que a mudança se faz com reconhecimento ou peripécia, ou ambos (ARISTÓTELES apud GAZONI, 2006, p.73).

Em ambos os casos, trata-se de uma mudança (*metábole*) engendrada no enredo. Se, na “Poética”, a peripécia diz respeito à mudança dos acontecimentos no seu contrário, o reconhecimento diz da mudança de um estado a outro, mais precisamente “do desconhecimento (*agnoia*) ao conhecimento (*gnosis*) que resulta em amizade ou inimizade que se dá entre aqueles envolvidos numa relação de status definido em relação à fortuna e ao infortúnio” (ARISTÓTELES apud GAZONI, 2006, p. 77-78). Aristóteles não relaciona a peripécia à mudança de fortuna:

Como a mudança de fortuna se dá tanto no enredo simples como no enredo complexo, mas a peripécia é exclusiva do segundo, forçoso é reconhecer que “a mudança dos acontecimentos no seu contrário” não se refere à passagem da fortuna (*eutukhia*) para o infortúnio (*dustukhia*) ou vice-versa, preceituada no final do capítulo 7 (GAZONI, 2006, p.74).

Portanto, a peripécia não interfere na inversão de fortuna, uma vez que a mudança da fortuna também se dá no enredo simples. O que é próprio da peripécia é a presença do inesperado, do espantoso e do paradoxal. Essas qualidades da peripécia são forjadas no modo como o enredo é estruturado. Como imaginar uma mãe que mata seus dois filhos para se vingar, como em “Medéia”? Ou um filho que, sem saber, mata o pai e se casa com a mãe, como em “Édipo Rei”? Peripécia e reconhecimento são apresentados por Aristóteles na “Poética” como duas das três partes que constituem um enredo. A terceira parte é o evento patético que é uma ação destrutiva geradora de sofrimento.

O melhor reconhecimento – para a “Poética” – é aquele que ocorre juntamente com a peripécia, para suscitar piedade ou temor. Ainda segundo Aristóteles:

Uma vez que o reconhecimento é o reconhecimento de pessoas, há reconhecimentos que são apenas de um em relação ao outro, quando é evidente quem é o outro, mas por vezes é preciso haver reconhecimento de ambas as partes (ARISTÓTELES apud GAZONI, 2006, p.78-79).

Toda ação, mesmo a mais simples, contribui para a inversão de fortuna do herói na evolução do enredo. Contudo, existem certos arranjos de ação que são organizados visando à catarse, e que são capazes de provocar não só a inversão do status do herói, mas os sentimentos de piedade e temor no espectador através do espanto e do reconhecimento.

A mais bela tragédia seria aquela que colocasse em cena o homem rumo a sua “eudaimonia”, ou seja, rumo à felicidade e ao florescimento, num movimento em direção ao bem, propósito da ética aristotélica. No entanto, do ponto de vista da “Poética”, não é bem assim que acontece. Segundo Gazoni (2006, p.46): “É mais trágico o enredo que leva o herói, por um erro, da felicidade ao infortúnio (cf. capítulo 13) percurso em que certamente há dor e dano”.

Tudo parece estar em ordem e harmonia, então, aos poucos ou abruptamente, começa a inversão da fortuna como resultado de uma ação exterior ou através da hamartia, o erro trágico cometido pelo próprio herói durante sua jornada. Estas causas operam como uma mola trágica, provocando uma desordem de grandes proporções e dando início ao declínio progressivo do herói. O resultado é dor e sofrimento para o protagonista; piedade e temor para o espectador. Etimologicamente, protagonista significa “aquele que sofre por você”. O herói sofre no lugar do espectador, promovendo, assim, o efeito da catarse.

Até aqui abordei as seguintes questões: a relação das ações simples na inversão da fortuna do herói e na mudança de status entre as forças de confronto; a mudança inesperada dos acontecimentos em seu contrário presente na peripécia; a mudança de um estado a outro, na relação entre o desconhecido e o conhecido presente no reconhecimento.

Preciso aqui fazer uma quebra no fluxo do meu pensamento para dedicar um espaço para o sentido da mudança no universo do ator. De acordo com Margolis (2002, p.175): “O ator deve estar em algum lugar para ir a algum lugar. Temos que perceber o neutro para poder perceber a mudança”.³

Sabe-se que o olhar é sensível ao movimento. É o movimento da presa, por exemplo, que desperta o instinto de perseguição do predador. Este predador perderá

³ Original: “The actor must be somewhere to go somewhere. We must sense neutral in order to sense change” (MARGOLIS, 2002, p.175).

o interesse assim que a presa parar de se movimentar num simulacro de morte. Na natureza, a imobilidade é também um recurso de proteção para aquele que não quer ser visto e, assim, consegue passar despercebido pelo perigo. Porém, qualquer movimento que surja desta imobilidade, por menor que seja, saltará aos olhos de qualquer observador à espreita. Todo bicho na natureza sabe disso, é uma questão de sobrevivência antes de qualquer outra coisa.

Trabalho com a hipótese de que esta sensibilidade ao movimento é na realidade uma sensibilidade à mudança. Do ponto de vista da recepção no teatro, será que posso afirmar que o espectador é particularmente sensível ao movimento que revele algum tipo de mudança?

Acredito na existência de uma relação estreita entre esta noção do movimento que revela uma mudança, e o conceito de ação. Segundo o Dicionário Aurélio, do ponto de vista filosófico, a palavra ação significa “processo que decorre da natureza ou da vontade de um ser, o agente, e de que resulta criação ou modificação da realidade”. Essa definição contempla, de maneira direta o enfoque deste tópico, que é a relação entre o conceito de ação e a noção de mudança.

Burnier destaca esta potência “modificadora da realidade” como uma característica da ação no contexto teatral, dizendo o seguinte:

Do ponto de vista conceitual, entender a ação como algo que modifica a realidade pode nos ajudar. Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com o seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações com sua pessoa; já do ponto de vista do observador-espectador, será ação tudo o que igualmente transformar a sua pessoa, a sua percepção ou a sua interpretação daquilo que presencia, testemunha (BURNIER, 2001, p.34).

A mudança pode, então, ser compreendida como uma potência da ação. Segundo Barba (1994, p.221): “entendemos por ação *aquilo que me muda e que muda a percepção que o espectador tem de mim*. Aquilo que muda deve ser o tônus muscular do meu corpo inteiro. Essa mudança envolve a coluna vertebral, onde nasce o impulso da ação”. Nesse caso também posso compreender a mudança como uma potência da transição. Esta linha de discussão será ampliada nos próximos capítulos onde prossigo discorrendo sobre a mudança e a transição na perspectiva das ações físicas.

Pretendo agora me concentrar nos pontos de convergência entre a transição e a transitoriedade.

3.3 O ESPÍRITO DA TRANSITORIEDADE

Certa pessoa, uma vez, perguntou, “Qual é o espírito da Transitoriedade?” A resposta foi, “flores dispersando suas pétalas, folhas caindo” (ZEAMI, 1984, p.130).⁴

A transitoriedade nos fala do princípio da impermanência, de tudo que é efêmero, finito e passageiro. Partindo deste princípio, tudo no universo está em constante transformação, inclusive o homem, que orientado por este espírito, modifica e é modificado na interação consigo mesmo, com seus pares, com a natureza e com o mundo que o cerca. Posso pensar a transição como a corporificação do espírito da transitoriedade no jogo das ações físicas do ator. Portanto, posso pensar a transitoriedade como um princípio capaz de orientar a elaboração da transição nas ações físicas do ator.

Freud escreveu sobre a transitoriedade no desencanto provocado durante a primeira guerra mundial. Em sua escrita, não limitou-se aos aspectos clínicos da *psiquê* humana. Neste ensaio, discorreu sobre a transitoriedade fazendo uso de uma narrativa poética dando ênfase na nossa tendência de desvalorizarmos a dimensão transitória das coisas, seja nos entristecendo, seja nos rebelando diante da beleza que está fadada à desintegração. Para Freud, nossa reação de raiva ou tristeza diante das perdas, é na realidade uma revolta contra o luto, uma antecipação do luto diante da inevitável efemeridade do belo.

Minha palestra com o poeta ocorreu no verão antes da guerra. Um ano depois, irrompeu o conflito que lhe subtraiu o mundo de suas belezas. Não só destruiu a beleza dos campos que atravessava e as

⁴ Original: A certain person once asked, “What is the spirit of Transiency?” The answer was, “scattering blossoms, falling leaves” (ZEAMI, 1984, p.130).

Esta e as demais citações dos tratados de Zeami foram feitas a partir da versão inglesa: *On the Art of the Nô Drama: The Major Treatises of Zeami*. Edited by Masakazu Yamazaki. Translated by J. Thomas Rimer. Princeton University Press, 1984.

obras de arte que encontrava em seu caminho, como também destruiu nosso orgulho pelas realizações de nossa civilização, nossa admiração por numerosos filósofos e artistas, e nossas esperanças quanto a um triunfo final sobre as divergências entre as nações e as raças. Maculou a elevada imparcialidade da nossa ciência, revelou nossos instintos em toda a sua nudez e soltou de dentro de nós os maus espíritos que julgávamos terem sido domados para sempre, por séculos de ininterrupta educação pelas mais nobres mentes. Amesquinhou mais uma vez nosso país e tornou o resto do mundo bastante remoto. Roubou-nos do muito que amávamos e mostrou-nos quão efêmeras eram inúmeras coisas que considerávamos imutáveis (FREUD, 1996, p.319).

É exatamente porque sabemos que nossa passagem é finita que precisamos dar mais valor a cada instante. Para Freud (1917, p.3): “o valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição”.

A inserção, nesta pesquisa, da noção de transitoriedade reflete o meu ponto de vista sobre o ator. Acredito que o ator enriquece sua expressão na cena ao ampliar a visão sobre si mesmo e do mundo que ele faz parte. Vejo o ator, também, como um pensador que pensa com seu corpo em ação, e mesmo quando corporifica um papel, está na realidade personificando um sentido da vida. Pensar a transição como uma ação regida pelo espírito da transitoriedade, a meu ver, redimensiona o sentido do trabalho do ator, ampliando sua relação com a vida e expandindo sua expressão para além da sua personalidade. A transitoriedade é, para este estudo, uma filosofia de vida, um modo de perceber a realidade e, portanto, um modo de orientar as ações e os pensamentos do ator na efemeridade da cena teatral.

O espírito da transitoriedade está no movimento incessante de mutação, na vida que se renova entre a dispersão do antigo e a inserção do novo. Para Zeami (1984, p.52): “Não há flor que permaneça nem pétalas que não dispersem. E só porque as pétalas se dispersam, é que a flor ao crescer de novo parecerá fresca e nova”.⁵ O mesmo vale para o espírito da eternidade, uma vez que, numa perspectiva temporal, é a dispersão das pétalas que garantirá o crescimento de novas flores, e a queda das folhas secas é que garantirá o nascimento de folhas novas e verdejantes. Portanto, o

⁵ Original: “There is no flower that remains and whose petals do not scatter. And just because the petals scatter, then, when the flower blooms again, it will seem fresh and novel” (ZEAMI, 1984, p.52).

eterno e o transitório estão associados à imagem das pétalas se dispersando e às folhas caindo. Referindo-se a Zeami, Masakazu diz o seguinte (1984, p.xxxiv): “Para esse grande artista, uma flor é bela porque ela perde suas pétalas. É pelo fato de uma flor passar por constantes mudanças em frente do público, que ela pode ser comparada a um ideal artístico”.⁶

Os nove tratados escritos por Zeami são ensinamentos secretos voltados à transmissão de uma tradição técnica do ator Nô japonês. Foram escritos com rigor técnico, a partir do conhecimento transmitido por seu pai e do conhecimento adquirido ao longo de todo o seu trajeto artístico. Ficaram guardados a sete chaves por pelo menos cinco séculos. Além do valor histórico, os tratados concentram informações de ordem filosófica, estética, dramática, pedagógica, mas, sobretudo, é na arte do ator que Zeami concentra a maior parte de sua atenção. Foram escritos não apenas para o registro do conhecimento Nô, mas para a sua transmissão às gerações futuras.

Mesmo tendo sido escritos há seis séculos no extremo Oriente, e numa cultura teatral muito diferente da realidade teatral ocidental e brasileira, os tratados foram recebidos pelo mundo como uma fonte valiosa de pesquisa.

Escrever sobre o Teatro Nô, partindo dos tratados escritos por Zeami, traz algumas dificuldades. Trata-se de uma produção do século XV, referente a uma tradição teatral rigorosa e praticada por monges budistas. Foram descobertos por acaso em 1908, num sebo, em Tóquio. Apesar de serem textos densos e de difícil compreensão, Zeami criou a metáfora da flor – com fins pedagógicos – para transmitir os princípios do Nô, proporcionando, assim, um acesso simples e direto aos fundamentos secretos.

Para o Teatro Nô – o teatro clássico japonês –, não existe o repouso. Segundo este princípio, tudo no universo, na terra e entre os homens está em constante mudança. Para Zeami:

A compreensão do princípio da flor, explica porque no teatro Nô não existe aquela estagnação, resultado da monotonia de um meio único

⁶ Original: “To this great artist, a flower was beautiful because it would shed its petals. In the sense that a flower undergoes constant changes in front of the viewer, it can be compared to an artistic ideal” (MASAKAZU, 1985, p. xxxiv).

de expressão. Como o Nô não permanece o mesmo, várias e novas qualidades estéticas podem ser enfatizadas, trazendo um senso de frescor (ZEAMI, 1984, p.52, trad. nossa).⁷

Zeami cultivou o espírito da transitoriedade na prática budista, e fez dele, o fundamento do seu trabalho. O termo *mujô*, que significa impermanência, traz à tona o espírito da mutação incessante, que é a única constante do mundo enquanto fenômeno. O Japão herdou a cultura budista da China que tem como filosofia o movimento e a mutação representados pelo *Tao*, o movimento eterno do universo. Sobre a noção de repouso na filosofia chinesa, Capra diz o seguinte:

A noção de repouso absoluto, ou inatividade, estava quase inteiramente ausente na filosofia chinesa. De acordo com Hellmut Wilhelm, “o estado de imobilidade absoluta é uma abstração tal que os chineses não podiam concebê-lo” (CAPRA, 1982, p.34).

A imagem da flor é utilizada como uma metáfora conceitual para transmitir os princípios do Nô. O significado da flor é o elemento mais importante na compreensão do Nô, e seu maior segredo. Segundo Zeami (1984, p.130): “no geral, pode ser dito que uma flor expressa sua beleza enquanto floresce e o seu frescor enquanto suas pétalas se dispersam”.⁸

Zeami refere-se a um Zen Koan⁹ que diz o seguinte: “as diversas verdades dos fenômenos do mundo são manifestações de uma única essência.” Para abordar essa relação entre o uno e o múltiplo, Zeami apresenta a imagem da flor mutável como uma manifestação da flor imutável para fazer uma distinção entre o que é essencial e o que é efêmero na performance Nô. Com isso, Zeami não está propondo uma dualidade entre estas duas dimensões, mas uma relação complementar entre elas. Podemos observar essa mesma relação entre o mutável e o imutável na filosofia chinesa:

⁷ Original: An understanding of the principle of the flower explains why in the *nô* there does not exist that stagnation that results from the monotony of any single means of expression. As the *nô* does not always remain the same, various new aesthetic qualities can be emphasized, bringing a sense of novelty (ZEAMI, 1984, p.52).

⁸ Original: “In general it can be said that a flower shows its beauty as it blooms and its novelty as its petals scatter” (ZEAMI, 1984, p. 130).

⁹ Uma narrativa, diálogo, questão ou afirmação no Zen-Budismo que contém aspectos que são inacessíveis à razão. O koan tem como objetivo propiciar a iluminação do aspirante a zen-budista.

Atividade e repouso, movimento e inércia, ascensão e declínio são os eternos e mesmos caminhos que sempre o irrepetível percorre. Muda constantemente a natureza, porém sempre ao longo das mesmas estações. Nunca as mesmas flores, mas sempre a primavera. Os fenômenos são incontáveis e distintos uns dos outros, porém regidos, em suas tendências de mudança, pelos mesmos e constantes princípios (WILHELM, 1997, p. XII).

A interrelação entre a transitoriedade e a eternidade, entre o efêmero e o imutável, presente nos fenômenos da natureza, é tomada como um princípio do Teatro Nô. Para Zeami, o ator precisa ser interessante, e, para tal, precisa expressar em sua performance as qualidades da beleza e do frescor, numa espécie de encantamento capaz de eternizar o efêmero na alma dos espectadores.

Assim como uma flor expressa toda sua exuberância no florescer e na dispersão de suas pétalas, o ator cultiva a flor articulando fundamentalmente os papéis do guerreiro, da mulher e do velho. Estes três tipos são estilizados no canto, na dança, na vestimenta e no uso de máscaras.

O sentido da flor estaria, então, na sensação de encantamento provocada pelas muitas transformações de uma flor diante de um observador. A arte do ator quando orientada pelo sentido da flor, estaria organizada, então, para provocar o encantamento no espectador. A potência de encantamento do ator estaria no modo como ele expressa o espírito da transitoriedade na sua atuação.

Como um ator atinge a verdadeira flor? O que fazer para não perder sua flor ao longo da carreira? Zeami aponta, no capítulo sete do livro *Fushikaden*, algumas atitudes do ator para alcançar e preservar a flor: manter segredo, pois, sem segredo, não há flor; concentrar-se em todos os aspectos da arte Nô, dos princípios mais fundamentais até os menores detalhes; e, à medida que for se tornando mais habilidoso, o ator não deve abandonar os estilos de atuação que dominava no passado. Estas posturas em relação à arte Nô são recorrentes no discurso de Zeami e são apresentadas como pré-requisito para preservar o encanto na performance do aspirante a ator.

Quero agora concentrar no fenômeno da curvatura da flor, para prosseguir na minha investigação sobre a transitoriedade na proposta metodológica de Zeami. Segundo Zeami, só aquele ator que atingir o mais alto degrau da arte Nô, estará apto a expressar a curvatura da flor (*shiore*) em todo seu esplendor.

Shiore significa o desfalecimento, a dobra ou a curvatura de uma flor, a beleza que se mostra quando o peso da idade recai sobre uma flor no auge de sua beleza. O excelente ator que possui a verdadeira flor tem à sua disposição o princípio do florescer e do murchar. A curvatura da flor é vista como uma expressão de rara beleza, difícil de ser explicada ou descrita em palavras. Trata-se de uma beleza que só se revela quando a flor do ator estiver bem estabelecida; e, para manifestá-la o ator precisa, antes, alcançar a extremidade da flor. É, portanto, uma qualidade que se encontra num estágio ainda mais elevado que o da própria flor. Diz Zeami (1984, p.28): “Sem a flor, a curvatura não tem sentido, seu efeito é obscuro e cinza. É verdadeiramente bela a curvatura de uma flor em seu pleno florescer. Como a curvatura de uma árvore sem o florescer pode atrair algum interesse?¹⁰ O fenômeno da curvatura representa o momento da passagem entre o ápice e o declínio. Se não há mais o que expandir resta apenas o recolhimento, é quando a máxima plenitude vai dando lugar ao esvaziamento, como uma árvore florida que começa a curvar-se sobre a idade, a desfalecer sobre o apogeu da beleza. Nesta extremidade da flor, e num momento de rara beleza a flor começa a desfalecer.

O sentido da curvatura da flor está no eterno movimento de transformação de todas as coisas; está no profundo mistério que emana sempre que nos deparamos com a dimensão transitória da vida; e, finalmente, está no modo como o transitório desperta nossa curiosidade e aguça nossos sentidos como espectadores, à medida que somos confrontados com a impermanência e com o fim inexorável. O objetivo, portanto, da curvatura (*Bending*)¹¹ é mostrar a evanescência da vida no processo de envelhecimento.

Em suma, no Teatro Nô, o belo, o novo, o eterno e o transitório estão associados diretamente ao espírito da transitoriedade. Oferecer ao público a sensação do encantamento e da novidade é o principal propósito do Nô, é o seu ideal artístico. Segundo Greiner (2000, p.44): “Isso significa que a idéia do transitório está ligada ao eternamente belo. Ou seja, é belo o que está em constante transformação”.

¹⁰ Original: “Without the Flower, Bending has no meaning. Without the flower, the effect of Bending is merely gloomy and grey. The Bending of a flower in full bloom is truly beautiful. Yet how can the Bending of trees without blossoms attract any interest” (ZEAMI, 1984, p.28)?

¹¹ Para a tradução inglesa do termo *Shiore*, os tradutores optaram pela palavra ‘Bending’ que pode ser traduzida como curvatura, curva, dobra ou flexão.

Compreendo o espírito da transitoriedade como um modo de perceber a vida e como um princípio capaz de orientar o trabalho do ator pelo fluxo do sempre novo, pelo fluxo da criação; é o espírito do ator expressando, em suas ações, pétalas e folhas ao vento, aos olhos do espectador. Por mais que o corpo e a voz de um ator estejam bem treinados, seu trabalho não estará completo se os seus recursos externos não estiverem permeados por esse espírito que a tudo transforma e que se deixa modificar.

No território do teatro, o ator está completamente imerso no espírito da transitoriedade. Se por um lado, o ator está sendo sempre solicitado a repetir sequências de ações e a memorizar grandes quantidades de texto, este mesmo ator precisa – a cada apresentação e a cada repetição de suas ações – reorganizar seus recursos de linguagem para adaptar-se às novas circunstâncias de cada contexto, assim como precisa manter certa flexibilidade de sua partitura para inserir o acaso e o aleatório que se manifestam ao longo de seu percurso, dialogando com o presente e com o sempre novo para garantir o frescor de sua atuação.

Do espírito da transitoriedade seleciono a noção de mudança como palavra-chave. Para esta pesquisa, a transição está diretamente relacionada ao sentido da mudança, seja porque a ação de transitar engendra o sentido do acontecimento que modifica uma realidade, seja porque as ações do ator estão sob a regência do espírito da transitoriedade, que a tudo transforma.

Três termos distintos que se entrelaçam aqui: transição, transitoriedade e mudança. Se a transição pode ser vista como o ato de corporificar o espírito da transitoriedade, e a transitoriedade como um princípio que pode orientar a elaboração da transição nas ações físicas do ator, a noção de mudança opera como um atributo tanto da transição quanto da transitoriedade.

Agora que delimitei conceitualmente as noções de transição, em relação às noções de transitoriedade e de mudança, posso me concentrar na contextualização do meu tema. Se o meu tema é a transição, o seu contexto é mais precisamente o trabalho do ator entre o treino e a cena. Meu propósito é analisar a noção de transição numa perspectiva pedagógica do ator.

4 O ATOR ENTRE O TREINO E A CENA

4.1 SOBRE O ATOR

Pretendo a partir de agora apresentar o contexto em que a transição será analisada nesta pesquisa. Concentrar-me-ei em duas dimensões interdependentes como eixo de discussão: o ator e o seu trabalho entre o treino e a cena. Obviamente são dimensões que operam em conjunto, o que será levado em consideração no último capítulo desta pesquisa, mas por uma questão objetiva vou analisá-las separadamente.

Creio que o meio mais coerente para pensar o ator nessa investigação seja a partir de minha própria trajetória, de onde venho construindo minha compreensão do que é ser um ator brasileiro num mundo globalizado, e que desde já fique claro que toda e qualquer menção que eu fizer sobre o ator será a partir do meu ponto de vista, dos valores apreendidos de minhas experiências pessoais. Longe de mim querer me colocar aqui como dono de verdades absolutas, o que não me impede de me posicionar a partir das verdades que alimentaram minha práxis.

Acredito que algumas experiências que eu vivenciei em minha trajetória como ator podem ser ampliadas para além de minha personalidade, e que podem suscitar questões relevantes sobre o ator. Se na minha escrita preciso me posicionar como sujeito, e assim, assumir a responsabilidade pelo que digo, também não posso deixar de ponderar, que muito do que faço e expresso está para além da minha personalidade, do meu controle consciente; que na realidade sou uma parte do acontecimento, uma parte que opera mais como um receptáculo, um catalisador, e se na realidade sou atravessado por forças e pensamentos, portanto, sou um co-ator de minha obra. O mérito é sempre da vida. A expressão é também uma experiência inconsciente e coletiva.

Ator faz muito teste, recebe muito 'não', passa por muitas seleções, e, na sua avidez pelo reconhecimento, mais cedo ou mais tarde vai se confrontar com o fantasma da fama. Aprendi cedo que bilheteria não dá dinheiro, a levar uma vida

simples, a lidar com a escassez e dela me nutrir criativamente. Se a família tem dinheiro ótimo, se não tem haja ralação, fazer comercial, dar aula, fazer bico, enfim.

É o teatro que me convoca. Com o teatro, me sinto convocado, e ainda é assim! É como um chamado que não se impõe nem se submete, mas que chega irresistível. Eu, no meu canto, simplesmente afirmo e me deixo levar por inteiro. Foi sempre assim! O teatro para mim foi sempre um desafio. Os resultados foram proporcionais à paciência e ao esforço empreendido em cada trabalho. Qualidade associada a rigor, e inspiração regada no suor.

Estar em cena como ator foi minha escola por um bom tempo. Na ausência de um professor e de uma escola formal, me orientei pela estratégia de não sair de cena. Foi essa minha escola nos primeiros dez anos em que fiz teatro. Isso, tornei-me ator fazendo teatro. Creditei ao palco o meu aprendizado. A técnica brotava da própria demanda da cena e do espetáculo. Eu aprendi fazendo.

Ainda é assim! Aprendo fazendo só que agora, de um jeito diferente, com outro olhar. Como ator, venho me desdobrando para além do palco. Se, antes, aprendia apenas atuando, agora também aprendo, ensinando e encenando. A opção de ampliar o olhar da cena, observando-a de fora na perspectiva do espectador, expressa bem este meu movimento do ator ao diretor/pedagogo. É assim que venho sendo convocado nos últimos anos pelo teatro.

Sem sair da condição de aprendiz nem de ator, compartilho meu conhecimento em salas de ensaio e em salas de aula, com atores/alunos em processos criativos, com fins artísticos e pedagógicos. Não separo o encenador do professor. Vejo na relação do diretor com o ator, no jogo da cena, um propósito artístico-pedagógico.

Nesse deslocamento do meu olhar de dentro para fora da cena venho expandindo meu foco como artista no fazer teatral. O tempo, a recursividade nos processos criativos, os encontros memoráveis e a intensidade das experiências carregam a força de criar uma história efetiva, no modo como a arte se articula com a vida, como a arte passa a fazer parte da vida de uma pessoa e como ela interfere no seu crescimento.

Por algum tempo trabalhei sem muita consciência do que fazia. Movido basicamente pela curiosidade, os primeiros problemas vieram à tona durante uma oficina de teatro de que eu participei como ator, quando vivenciei a paralisia dos meus

sentidos, não sabendo o que fazer em cena diante de todos que participavam do processo, inclusive os professores. O ano era 1988 e os professores eram Georges Bigot e Maurice Durozier, dois atores do *Teatre du Soleil*, prestigiada companhia francesa de teatro. Foi quando percebi a vastidão do fenômeno teatral e da arte do ator, e que improvisação é um território de alto risco.

A próxima experiência no meu trajeto marca o início da minha profissionalização no teatro, quando fui convidado para compor o elenco de um espetáculo importante para o teatro em Fortaleza. Pela primeira vez, fiz parte de um processo criativo galgado no rigor estético, e de um trabalho centrado no detalhamento das ações. Eu, um jovem ator, estava diante do desafio de interpretar o papel de um velho. Há quem diga que é o maior desafio de um ator.¹² Meu progresso era proporcional ao amadurecimento do próprio espetáculo, que teve ótima aceitação de público e de crítica. Percebi que minha interpretação se fortalecia com o amadurecimento do processo e que, se um talento artístico não se manifesta de imediato, pode ser cultivado com o trabalho. Com este espetáculo viajei por várias cidades do Brasil e comecei a ser notado pela classe artística. Precisei diminuir a distância entre minha juventude e a velhice de minha personagem, do contrário eu poderia cair na pura representação da forma numa interpretação engessada. O espetáculo era “Matança de Porco”, do austríaco Peter Turrini, dirigido pela alemã NehleFranke, diretora de teatro que morou três anos em Fortaleza, e que atualmente reside em Salvador.

Nem sempre o talento é garantia de êxito profissional. O mesmo talento que impulsiona a carreira de um artista pode também perder sua força com o tempo se não for alimentado com estudo e disciplina. Nessa perspectiva, o talento, ao invés de diminuir, faz é aumentar a responsabilidade de um artista, na condução de sua carreira. Já a vocação de um artista, tem a ver com a sua disposição para o trabalho e sua capacidade de fazer sacrifícios pela sua profissão. Os atores que têm vocação realizam seu trabalho movido por uma forte paixão, e costumam dar grandes contribuições para a renovação do teatro.

Numa das viagens com a “Matança de Porco”, conheci Otavio Burnier, durante uma mostra de teatro em João Pessoa, em janeiro de 1995. Nessa mostra, o grupo

¹² Afirmação de Zeami num de seus tratados ao descrever a composição do velho.

Lume de teatro, coordenado por Burnier, estava ministrando oficinas e apresentando algumas demonstrações técnicas. Pela primeira vez presenciei a técnica do ator sendo abordada sob a ótica do artista pesquisador, no modo como Burnier conduzia o ator Carlos Simioni durante a aplicação de um treinamento energético.

Estudo autodidata, treinamento pessoal e aplicação de alguns princípios teatrais em minhas criações, passaram a fazer parte da minha prática habitual como ator. Até aqui, eu ainda não tinha frequentado uma escola formal, meu aprendizado estava circunscrito a montagens de espetáculos dos quais eu fazia parte como ator. Neste momento de minha instrumentalização técnica, passei a me concentrar em alguns princípios propostos pela Antropologia Teatral. O contato com alguns princípios estruturantes da técnica do ator – princípio da oposição, equilíbrio precário, energia no tempo e no espaço, dentre outros – preencheu uma lacuna importante na elaboração de meu trabalho artístico. Durante alguns anos mergulhei com entusiasmo na leitura de dois dos principais livros de Barba: “a canoa de papel” e “a arte secreta do ator”.

No meu trajeto como ator só fui ter contato com uma escola formal em 1998, dez anos depois de um aprendizado empírico. O curso teve a duração de dois anos, e um significado especial para esta pesquisa. Neste período, entrei em contato, pela primeira vez com o tema da transição no contexto do treinamento. Nesta experiência pedagógica, que recebeu o nome de Colégio de Direção Teatral,¹³ tive acesso à instrumentalização técnica do método das ações físicas via treinamento psicofísico.

O ponto de partida desta pesquisa está ligado diretamente ao diretor e professor de teatro Celso Nunes, com quem tive meu primeiro contato com o tema da transição em 1998, ao participar como ator de um processo criativo com fins pedagógicos, orientado por ele. De Celso Nunes ouvi a seguinte frase: “A transição é a matéria-prima do teatro”. E desde então, esta frase vem ressoando e ganhando força em minha imaginação. Aquela força que as palavras adquirem quando saem da boca de um mestre, e que ao invés de se perderem com o tempo, ficam reverberando, amadurecendo e aos poucos vão ganhando forma.

¹³ No período que fiz parte como ator do Colégio de Direção Teatral, o curso estava sob a coordenação pedagógica de Clóvis Levi que também atuava como professor.

Aprendi cedo que seria possível trabalhar com a estética contemporânea no teatro partindo de alguns elementos do teatro tradicional. Porém, em 2002, entrei em contato com outra dimensão da cena contemporânea, quando fui selecionado para integrar o “Projeto Solos do Brasil” coordenado pela performer brasileira Denise Stoklos, que reuniu 14 atores de diferentes lugares do Brasil. Sediado em São Paulo, o projeto teve a duração de um ano e reuniu oito professores, além da própria Denise Stoklos, criadora do Teatro Essencial. Nele, o ator torna-se um criador, é artisticamente autônomo tomando para si a articulação de todos os elementos constituintes da cena, interferindo na dramaturgia, na encenação e na atuação sem se limitar à interpretação de seus papéis. Neste processo entrei em contato com a mímica corporal dramática e com o pensamento filosófico contemporâneo.

Perceber que eu poderia ser autônomo em relação a minha produção artística foi decisivo para o meu desenvolvimento como artista. A convivência com professores como Giani Ratto, Antônio Abujamra, Hugo Rodas, Luiz Fuganti, Luis Louis, dentre outros, ampliou sobremaneira minha visão do fazer teatral, e a minha percepção como homem, artista e educador. Criei *Sui Generis*, meu primeiro espetáculo solo e autoral, que funcionou mais como um campo de treinamento – onde algumas sementes foram cultivadas dentro da estética do Teatro Essencial – ao longo das apresentações que fiz, até o ano de 2006. Concebi o *Sui Generis* como um laboratório de criação para que eu pudesse me aperfeiçoar. A escolha dos materiais de atuação era determinada pela minha necessidade artística do momento, por aquilo que eu considerava importante para o meu crescimento como ator. À medida que eu ia dominando certos procedimentos de atuação, abria-se espaço para a inserção de novos elementos que eu considerava importantes para o meu aperfeiçoamento. O espetáculo como um território dinâmico, onde eu acrescentava outros materiais de atuação com o passar do tempo, como no caso da máscara neutra, por exemplo, que passou a integrar a cena três anos depois da estréia.

Criar um espetáculo solo é um exercício de maestria para o ator, um grito de independência e de autonomia no fazer artístico. Do ponto de vista da lei de mercado, torna-se uma prática associada a um modelo de subsistência, onde o ator além da autonomia artística torna-se também gestor de sua própria carreira, conseguindo

montar e circular com seus espetáculos com grande redução de gastos e, assim, aumentar sua margem de lucro.

Depois dessa experiência *sui generis*, ficou difícil ser o mesmo ator de antes, aceitar os mesmos trabalhos. Em mim cresceu o desejo de estabelecer novos critérios para estar em cena, mas, principalmente, cresceu o desejo de redimensionar minha criação artística. Depois desta experiência ficou difícil ser, só e somente, ator.

Profundas mudanças trazem alguns problemas. Um deles é que enquanto alguns modelos são desconstruídos, perdendo rapidamente sua força de orientação, outros modelos que chegam com alto impacto de transformação ainda não estão sedimentados.

Nessa tensão, de um passado que não me sustentava mais, e um futuro que ainda não estava presente o bastante para me dar a segurança necessária para avançar, o resultado foi um período crítico onde predominou uma sensação de forte instabilidade pessoal. É o momento da paciência e da expansão de consciência para perceber que algo mais robusto está sendo gerado neste caos, num profundo vazio, e que no tempo certo cobrará sua existência.

O amadurecimento implicava aceitar responsabilidades maiores e, portanto, correr mais riscos, seja pelas exigências do tempo, seja pelas expectativas criadas em relação a meu trabalho, e pelo nível de exigência que eu criei em relação ao meu próprio trabalho artístico.

Acredito que o sentido do teatro passa por um projeto longo e laborioso. Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Decroux, Antunes Filho, Denise Stoklos, dentre outros artistas de teatro, dedicaram e muitos ainda dedicam uma vida inteira na realização de suas obras, na construção de suas propostas estéticas e metodológicas. Alguns deles estruturaram seus projetos por meio de apoios institucionais, outros, através da constituição de um grupo estável, outros tomaram para si mesmos a responsabilidade de autogestão.

Como artista, também me projetei na realização de um projeto teatral mais perene. Como levar a cabo esta travessia? Um grupo estável nunca foi uma realidade na minha trajetória; sempre fiz parte de elencos que se reuniam em função de um trabalho específico, ou de grupos de teatro que não conseguiam durar mais que alguns anos, e logo se dissolviam. A proposta do ator criador e autônomo do Teatro Essencial

de Stoklos parecia apropriada, me daria uma liberdade artística importante para criar um repertório solo e autoral. O artista, porém, precisa criar constantemente meios de produção que viabilize a divulgação e a exibição dos seus trabalhos, sob pena de isolar-se artisticamente, caso não tenha a vocação de assumir também esta responsabilidade de autogestão. Fazer tudo sozinho – dentro e fora da cena – me pareceu pesado demais. Precisava encontrar novas formas de diálogo, novos espaços que me oferecessem condições para a realização de um projeto coletivo e duradouro.

Mudei de posição, foi inevitável dar um tempo do palco, quebrar uma sequência de quase vinte anos de atuação, para renovar minhas motivações como artista. Cresceu a vontade de olhar a cena e a arte do ator de outra perspectiva. Achei que estava na hora de me dedicar mais à encenação, à sala de aula e à pesquisa. Não se tratava de abandonar a carreira de ator, mas de redimensionar meu projeto artístico, não pretendendo, com isso, criar qualquer forma excludente, mas um movimento de expansão.

Sobre o desenvolvimento da noção de ator ocorrido ao longo do último século podemos observar uma expansão da noção de ator intérprete – o ator que opera como um mediador entre o autor e o espectador – conferindo-lhe um maior poder de interferência no fenômeno artístico e uma maior autonomia dentro do processo criativo.

O ator precisa abandonar o lugar de mediador entre um texto e o público; precisa deixar de ser um mero veículo destinado à transmissão de idéias para que finalmente se torne um artista: uma estrutura construída, elaborada, uma presença concreta em uma relação com o público (GUEDES, 2011, p.10).

É quando o ator incorpora a dimensão do performer ao seu trabalho que deixa de ser um simples veículo e se coloca como senhor do próprio ofício. É normalmente chamado de ator criador, o que não quer dizer que o ator intérprete esteja privado de criar no seu trabalho. E aí entramos no território movediço das classificações.

Pude experimentar a linha de desenvolvimento entre o ator intérprete e o ator criador no meu trajeto artístico. Posso dizer até que meu amadurecimento como ator ocorreu à medida que eu avancei nessa linha de desenvolvimento.

Isso que a gente está chamando de ator contemporâneo me parece que é uma pessoa interessada na atenuação das fronteiras entre aquilo que a gente chama de personagem, ou seja, dar vida a um ser fictício, e o comprometimento dele enquanto indivíduo na criação da sua ação cênica no aqui e agora. [...] Um ator, portanto, que está muito mais interessado em ser uma pessoa da cena ao vivo, mais do que uma pessoa da cena “especializada” do teatro, ou seja, uma pessoa que não cabe numa determinada gaveta, numa determinada categoria (MEDEIROS, 2011, p.48).

Não acredito que hoje seja necessário fazer um discurso combativo sobre o ator intérprete para auto-afirmar o ator criador, como fez Gordon Craig, por exemplo, um século atrás, pois cairíamos na armadilha de considerar ultrapassada a noção de intérprete, fazendo uma simplificação precipitada de uma discussão que é bem mais ampla. Se Craig fez um combate feroz à convenção teatral de sua época, era porque esta noção do ator criador ainda era uma realidade distante. Hoje, contudo, falar de ator criador não é mais uma postura visionária, mas uma realidade bastante concreta. Prefiro observar o ator sob a ótica dessa linha de desenvolvimento, na qual ambos os termos possam inclusive co-existirem harmonicamente, em função das demandas da cena atual que contempla uma grande diversidade de modos de atuação.

A atriz Dani Barros reúne essas qualidades assinaladas acima na sua atuação no espetáculo “Estamira”, ao desdobrar-se entre a personificação de uma personagem real – uma moradora de um lixão da cidade de São Paulo que sofre de esquizofrenia – utilizando-se da mímese corpórea e vocal para dar vida e contorno à personagem, ao mesmo tempo em que se permite abandonar a posição de intérprete, assumindo a narrativa da história partindo de si mesma e posicionando-se como atriz. É neste jogo entre pessoa e personagem que a atriz constrói sua dramaturgia, sua concepção cênica, e sua atuação.

Pensar o sujeito extracotidiano como um sujeito da presença física e mental significa ampliar a idéia de que o ator é aquele que age na intenção de fazer parecer-se outro. Essa é uma característica muito particular de um ator típico da tradição euro-americana, do intérprete de textos, do ator falador (ICLE, 2010, p.31).

Afeiçoo-me pelo ator que faz do teatro sua escola e morada, mas também pelo ator que está constantemente ampliando seu raio de ação por outras plagas, como o

cinema e a televisão. Não creio – e este é meu ponto de vista – que seja mais possível pensar num ator que só faça teatro, mas ainda acredito que o teatro é o lugar onde o ator é mais desafiado e ainda pode reinar soberano. Na condução dos meus trabalhos como diretor-pedagogo, procuro desafiar os atores com quem trabalho a assumirem uma postura mais autônoma em relação à sua criação, a apresentarem propostas que ultrapassem o lugar comum. Entre o intérprete e o performer encontra-se um rico manancial de possibilidades onde o ator, como agente ativo do processo criativo pode trabalhar, pode experimentar novos caminhos e descobrir novas formas de se expressar. Acredito que é por meio desta postura que o teatro pode ser reinventado.

A meu ver, o que mais fascina os atores que fazem do teatro sua filosofia de vida é impossível de ser traduzido pela lógica analítica. Trata-se do não-dito, de uma dimensão do trabalho que só poderá ser experimentada por ele mesmo. O teatro opera no sensorial do ator e do espectador, estimulando suas percepções mais profundas, promovendo encontros alimentados com alta carga de energia vital. Uma arte que tem no seu molho principal uma alegria apimentada que vicia.

A imagem de um aprendiz indo ao encontro de uma compreensão. É assim que me vejo, um ator pensador ampliando seu raio de ação para o território da encenação, do ensino, da pesquisa, e que compartilha nesta produção escrita algumas reflexões sobre a experiência quase mágica do ator no exercício de sua arte e a experiência do encantamento vivido pelo espectador quando está diante de um ator em cena.

Finalizo este tópico com uma citação que não só me inspira como também me orienta no teatro que faço.

Diante daqueles que ficaram deste lado, um HOMEM ergueu-se EXATAMENTE igual a cada um deles e, no entanto (em virtude de alguma operação misteriosa e admirável) infinitamente DISTANTE, terrivelmente ESTRANHO, como que habitado pela morte, afastado por uma BARREIRA que por ser invisível não parecia menos apavorante e inconcebível, cujo sentido verdadeiro e a HONRA só nos podem ser revelados em SONHO.

Como que na luz obcecante de um raio, perceberam de repente a IMAGEM DO HOMEM, gritante, tragicamente clownesca, como se o vissem pela PRIMEIRA VEZ, como se acabassem de se ver a SI MESMOS. Foi, com toda certeza, uma emoção que se poderia qualificar de metafísica.

Essa imagem viva do HOMEM saindo das trevas, seguindo sua caminhada sempre em frente, constituía um MANIFESTO, irradiando, de sua CONDIÇÃO HUMANA, somente HUMANA, com sua

RESPONSABILIDADE e sua CONSCIÊNCIA trágica, medindo seu DESTINO numa escala implacável e definitiva, a escala da MORTE.

É dos espaços da MORTE que emana esse MANIFESTO revelador que provocou no público (utilizamos um termo de hoje) essa emoção metafísica. Os meios e a arte desse homem, o ATOR (para empregar ainda nosso próprio vocabulário), ligavam-se também à MORTE, à sua trágica e horrível beleza.

Devemos devolver à relação ESPECTADOR/ATOR sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez diante de outros homens (espectadores), exatamente semelhante a cada um de nós e, no entanto infinitamente estranho, para além dessa barreira que não pode ser ultrapassada (KANTOR, 1998, p.16).

4.2 O TREINAMENTO COMO PRÁXIS E COMO POIÉSIS

Como diretor-pedagogo eu venho trabalhando com grupos de atores, seja ministrando oficinas e dirigindo espetáculos, seja dando assessoria a elencos em processos criativos. Destes encontros venho construindo meu modo de trabalhar, e a partir de minhas experimentações venho observando alguns princípios norteadores que conduzem minha práxis nesse contexto pedagógico, redesenhando continuamente os valores que compartilho com os atores que trabalho.

Nos últimos sete anos, no entanto, venho formalizando minha atuação como diretor-pedagogo junto ao curso de licenciatura em teatro do Instituto Federal do Ceará. A prática regular aliada a condições que propiciam o desenvolvimento de um trabalho mais perene ampliam as possibilidades de pensar em resultados mais consistentes.

No século XIX, o corpo do ator europeu tinha se tornado mera ilustração do texto escrito. Talvez a longa ditadura do texto dramático justifique a grande atenção dada ao corpo do ator no século XX. Uma avalanche de propostas corporais.

A importante renovação da cena teatral ocorrida até a primeira metade do século XX ampliou as possibilidades expressivas do ator, e o corpo foi o protagonista desta renovação. Nesta pesquisa o corpo será observado pelo prisma das ações físicas. Marco de Marinis fala da “redescoberta do corpo” no teatro na primeira metade do século XX. Trata-se de um dos aspectos centrais do movimento de renovação da cena

contemporânea, também conhecido como a reatralização do teatro. Sobre esta redescoberta do corpo, diz Marinis:

Sobre a redescoberta da *ação física* no teatro, podem-se mencionar quase todos os grandes mestres, aqueles “diretores pedagogos” [...], começando com Gordon Craig com a sua famosa teoria da *Uber-marionnette* e do “drama sem palavras” como sendo o drama do teatro do futuro. Pode-se mencionar Adolph Appia que, em 1918, [...] proclama o retorno do corpo humano como um meio de expressão essencial da cultura estética. A história da redescoberta do corpo conduzida, então, pela Biomecânica de Meyerhold e mais tarde com o trabalho de Stanislavski que define o ator como o “mestre das ações físicas”, além da batalha de Artaud contra o teatro dialogado em favor do retorno ao palco da “linguagem física” que se dirige sobretudo aos sentidos, ao invés de se voltar à mente, como é próprio da linguagem das palavras (MARINIS, 1997, p.26, trad. nossa).¹⁴

Mestres do teatro como Zeami, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, Decroux, Barba, Burnier, dentre outros, foram fundamentais para a construção de uma tradição teatral e de uma pedagogia do ator, assim como influenciaram meu modo de pensar e de conduzir meu trabalho artístico e pedagógico.

A noção de treinamento do ator normalmente esteve associada às necessidades estéticas de um espetáculo, ou seja, o desenvolvimento das habilidades de um ator geralmente visava atender aos objetivos da cena. Segundo Bonfitto,

O treinamento do ator cumpriu diferentes funções ao longo do tempo no Ocidente. Se até o trabalho desenvolvido por Stanislavski a exploração do treinamento do ator seguia, na maioria das vezes, necessidades utilitárias, preparando os atores para a caracterização das personagens, mais tarde a relação entre treinamento e produção de resultados artísticos tornou-se muito mais complexa. O treinamento do ator envolveu progressivamente procedimentos relacionados ao trabalho sobre si mesmo, que passou assim a

¹⁴ Original: On the subject of this rediscovery of the body – that is, of *physical action* in the theatre – one should mention almost all the great masters, these “director-pedagogs” [...]; beginnings with Gordon Craig, his famous theories of the *Uber-marionnette* and the “drama without words” as the drama of the theatre of the future. One should mention Adolphe Appia who, in 1918 [...], speaks out for the “return to the human body as a means of expression essential to our aesthetic culture”. The history of the rediscovery of the body leads then to Meyerhold’s Biomechanics and the later work of Stanislavski who defined the actor as the “master of physical actions,” and to the battle of Artaud against “dialogue theatre” and in favor of the return to the “physical language” of the stage, “which addresses itself above all to the senses, rather than first to the mind as the language of the word” (MARINIS, 1997, p.26).

representar um estágio que precede à criação artística (BONFITTO, 2009, p.4).

É certo que a qualidade da atuação no palco está diretamente relacionada ao amadurecimento pessoal, ou seja, quanto mais o ator amadurece enquanto indivíduo, melhores serão os seus resultados artísticos. Mesmo não sendo possível separar o treinamento da pessoa do ator, numa produção artística, o ator é muitas vezes solicitado a ultrapassar os limiares da própria individualidade.

Obviamente, a atuação é feita por pessoas e, portanto, é pessoal. Ainda assim, é importante tentar distinguir entre uma forma de expressão que é inútil e que busca somente a autossatisfação, e uma qualidade de expressão onde ser impessoal e ser verdadeiramente individual são uma coisa só (HUNT apud BONFITTO, 2009, p.21).

Bonfitto, na sua investigação sobre o reconhecimento de um treinamento no trabalho de Peter Brook com seus atores, procura fundamentar essa relação entre o pessoal e o impessoal no conceito de individuação criado por Jung:

O elo entre ser impessoal e ser verdadeiramente individual pode ser visto como um processo em que potencialidades expressivas não associadas a experiências de vida de uma pessoa são trazidas à tona. Em outras palavras, através da exploração da individuação em termos jungianos, o ator pode ampliar suas próprias potencialidades expressivas, ultrapassando os limites impostos pelas suas experiências pessoais (BONFITTO, 2009, p.25).

Duas questões essenciais relativas ao treinamento do ator são enfatizadas por Bonfitto: a necessidade do ator de ir além de sua expressão pessoal, superando os bloqueios e as resistências que limitam sua potência expressiva; e o reconhecimento de duas categorias distintas de treinamento do ator: o treinamento como *práxis* e o treinamento como *poiesis*.

No caso do treinamento como *práxis* diferentes procedimentos seriam predeterminados e seus objetivos seriam estabelecidos de diversos modos: ele seria um meio que serviria a uma finalidade. No caso do treinamento como *poiesis* o objetivo mais importante seria aquele de criar as condições para que os materiais emergjam, para que eles possam vir à tona, os quais podem ser ulteriormente desenvolvidos pelos atores (BONFITTO, 2009, p. 38).

O treinamento como *práxis* é um treinamento estruturado e geralmente está associado a algum sistema de atuação, enquanto o treinamento como *poiesis* é um treinamento voltado à exploração de princípios a partir das escolhas dos materiais de atuação de cada processo criativo.

Qualquer fonte de estímulos que possa ativar processos psicofísicos no ator será considerada aqui um material de atuação. Dessa forma, além daqueles já referidos – textos dramáticos e não-dramáticos, temas, exercícios, adereços, imagens, músicas, fatos reais – também a formulação de questões durante os ensaios será considerada aqui como sendo um material de atuação (BONFITTO, 2009, p.40).

Na relação com atores, costumo trabalhar tanto com o treinamento voltado para os sistemas de atuação, quanto com o treinamento dirigido a procedimentos poéticos. Geralmente recorro ao método das ações físicas na condução dos meus trabalhos com atores em montagens e em sala de aula. O que percebo, a partir da minha própria experiência como ator, é que o acesso ao treinamento como *práxis* normalmente se dá quando o ator frequenta alguma escola ou curso mais específico, por onde passa por um treinamento formal.

Eu só fui ter contato com sistemas de atuação quando procurei uma escola formal. Antes, quando meu treino limitava-se às montagens de espetáculos, geralmente, treinei procedimentos específicos de atuação voltados à cena e à composição de personagem. Foi somente quando ingressei como aluno no Colégio de Direção Teatral e no Projeto Solos do Brasil que tive acesso a treinos estruturados, como o método das ações físicas e a mímica corporal. Tais experiências pedagógicas, no entanto, estavam vinculadas a montagens de cenas e de espetáculos, de modo que tanto as ações físicas quanto a mímica corporal foram utilizadas com fins criativos e poéticos.

Depois que me desloquei para fora da cena, passei a experimentar um treinamento que de fato não tinha relação com procedimentos poéticos. Quando dei um tempo da cena, como ator, e depois de acumular informações, conhecimentos e técnicas em minhas experiências coletivas, meu treinamento foi se voltando mais para um processo de autoconhecimento, e menos para o aperfeiçoamento técnico em si do

meu corpo ou de minha voz, por exemplo. Passei a investir em dinâmicas que me estimulassem a entrar em contato com outras dimensões para além da expressão pessoal, concentrando-me neste ponto no qual a dimensão do si mesmo é preservada enquanto outra porção se desdobra para o plano arquetípico. Lembro da dificuldade que tive em entender este desdobramento no trabalho do ator, quando ouvia de meus professores: “perca o controle, mas sem perder o domínio sobre si mesmo”. Demorei a compreender o que isso realmente significava, em lidar com essa simultaneidade entre consciência e inconsciência que caracteriza tão fortemente o trabalho do ator. No entanto, mesmo antes de me apropriar deste paradoxo do ator, e de incorporá-lo ao meu trabalho, era algo que me fascinava quando eu conseguia observá-lo noutros atores, e sempre o considerei como uma das principais causas do fascínio e do mistério presentes no ofício do ator.

A primeira vez que incorporei a noção de transição ao meu treinamento de maneira formal foi em 1998, quando trabalhei com o diretor paulista Celso Nunes durante um processo pedagógico que envolveu um treino voltado para a montagem do espetáculo “Os Iks”. Ainda me lembro do desconforto causado com este primeiro contato com a transição. A primeira pergunta que me veio à mente foi: Por que só agora, depois de dez anos fazendo teatro, é que escuto falar da transição como uma ferramenta importante no trabalho do ator?

No meu trabalho com atores existem dois momentos bem distintos. Num primeiro momento, o ator treina e aperfeiçoa seus recursos, num segundo momento, ele trabalha na perspectiva da *mise-em-scene*. O primeiro momento é anterior à cena, e envolve treinamento, preparação, no qual predomina a relação pedagógica com os atores. Em função de minha atuação como diretor-pedagogo em processos criativos desenvolvidos em sala de aula e que resultam em espetáculos, tenho trabalhado predominantemente com treinos dirigidos a montagem de cenas. Neste contexto refiro-me ao ator como um sujeito movido pela lógica de um treino voltado para uma demanda cênica, ou seja, penso em treinamento a partir do trabalho do ator inserido num processo criativo, e voltado para a solução de problemas relacionados à montagem de cenas. São estes problemas que irão determinar se irei trabalhar pelo viés do aperfeiçoamento das habilidades do ator, que implicam seu corpo, sua voz e seus processos internos; ou pelo viés da eliminação das resistências que lhe impedem

de entrar em contato com o fluxo dos impulsos, e de trazê-lo à tona na superfície visível das ações.

Pessoalmente tenho interesse nestas duas categorias de treino, inclusive em alguns momentos farei menção à dinâmica da transição em sistemas codificados de atuação, como na mímica, por exemplo, porém, deter-me-ei também ao treino voltado para a cena propriamente dita, ou seja, na poética da transição. Para tanto, me apoiarei especificamente no método das ações físicas que vem se desenvolvendo há mais de um século, e tornando-se uma das principais referências do ator ocidental enquanto sistema de atuação.

Nesta pesquisa que tem a transição como tema, o objetivo é posicioná-la frente a estas categorias de treinamento do ator, por assim dizer, levantada por Bonfitto. Deste modo, quando penso na operacionalização da transição no trabalho do ator, estou na realidade interessado em observá-la a partir da sua dinâmica entre o treino e a cena. Meu interesse é compreender o sentido da transição no trabalho do ator. Quero entender o lugar e a importância da transição para o ator; o quanto a transição é responsável pelo êxito de seu trabalho; e os principais obstáculos enfrentados pelo ator na elaboração da transição durante o aperfeiçoamento de sua arte.

Grotowski aponta três questões essenciais sobre a arte do ator:

As condições essenciais da arte do ator são as seguintes: a) estimular um processo de auto-revelação, indo até o fundo do subconsciente, canalizando em seguida esta estimulação para obter a reação desejada; b) Saber articular este processo, discipliná-lo e convertê-lo em signos. [...]; c) eliminar do processo criador a resistência e os obstáculos devidos ao próprio organismo, tanto físico quanto psíquico (GROTOWSKI apud BURNIER, 2001, p.21).

Segundo Lima (2012), num primeiro momento, à frente do Teatro das 13 filhas, Grotowski não deu ênfase sobre o trabalho do ator; foi a partir do espetáculo *Sakuntala* estreado em 1960, que o ator deixou de ser mais um dos instrumentos que compunha a *mise-en-scène*, e passou a ser o agente produtor dos signos vocais e corporais estruturados e fixados em partituras rigorosamente precisas. Neste período Grotowski estava concentrado na materialidade da forma e no desenvolvimento de habilidades corporais e vocais através de um treinamento rigoroso. No livro *Palavras Praticadas*, Tatiana Lima escreveu sobre o percurso artístico de Grotowski entre 1959 e

1971, e chama atenção para um dos seus primeiros escritos sobre o ator, publicado em fevereiro de 1962, no qual Grotowski aponta alguns limites das experiências da companhia até aquela data. Segundo Lima (2012, p.81): “Esse limite dizia respeito a um determinado âmbito do trabalho do ator que ele confessou ter negligenciado e que estava ligado ao que nomeou de empenho interior, intenção consciente ou de ação sustentada por associações íntimas”.

Este momento pode ser considerado um ponto de transição nas investigações de Grotowski:

que passou a criticar a busca por habilidade ou a produção de efeitos por parte do ator. [...] O corpo acabava sendo visto como um inimigo a ser vencido. Essa é uma das razões pelas quais a habilidade podia, em sua opinião, se transformar em bloqueio e impedir o processo criativo: a busca por habilidades reforçaria uma divisão entre o agente e seu corpo (LIMA, 2012, p.83).

Com essa nova perspectiva em andamento “os exercícios deviam eliminar as resistências do corpo a fim de que o ator pudesse realizar imediatamente os próprios impulsos psíquicos”. Ao invés de aperfeiçoar habilidades vocais e corporais, o treino agora se voltava para o desbloqueio do corpo/voz do ator.

O desenvolvimento da noção de treinamento se ampliou com o desenvolvimento da arte do ator. Com o amadurecimento das propostas pedagógicas e a criação de novos sistemas de atuação, o aprendizado dos atores não ficou mais limitado às exigências da cena nem à transmissão informal de conhecimento, mas ganhou um estatuto próprio expandindo sua importância para além das necessidades estéticas da cena, ganhando independência e autonomia.

Finalmente, gostaria de dedicar um espaço desse tópico à proposta teórico-metodológica de Zeami. Primeiro, porque faz parte dos propósitos deste trabalho inserir ao corpo do texto referências do teatro Oriental, uma vez que sua influência tem sido decisiva para a renovação do teatro ocidental e da arte do ator. Segundo, porque os seus escritos foram relevantes no meu aprendizado como ator, e ainda exercem em mim um fascínio muito especial. Logo que comecei a ler seus escritos em citações de outros autores, me causou um fascínio imediato. Durante alguns anos alimentei o desejo de ter acesso direto aos seus tratados. Quando finalmente os tratados chegaram às minhas mãos, e pude ter acesso direto ao seu conteúdo

simplesmente os devorei. Na tentativa de compreendê-los, concentrei-me nos seus princípios mais fundamentais, que passaram a ocupar um espaço importante no meu entendimento sobre o trabalho do ator.

Deste modo, o que vou compartilhar aqui são alguns de seus ensinamentos referentes ao treinamento do ator, que de algum modo possam contribuir com o desenvolvimento deste trabalho de pesquisa.

Zeami imprime um sentido poético aos seus ensinamentos utilizando-se da imagem da flor como um meio de dialogar com o ator aprendiz. Trata-se de um recurso pedagógico através do qual Zeami transmite os princípios da performance Nô. Para apreender o sentido da flor, o ator precisa primeiro entender o sentido da semente. A flor brota da imaginação, já a semente representa as várias habilidades de um ator na performance Nô. A semente é uma habilidade que é alcançada para criar uma sensação de novidade, cultivada no treinamento a partir de uma profunda prática. Só o caráter de um ator formado por um treinamento meticuloso pode conhecer a semente da flor. Na imagem da semente, Zeami imprime o sentido do rigor, da disciplina e do trabalho sobre os detalhes.

Zeami estabelece uma hierarquia rigorosa para o desenvolvimento técnico do ator, que passa por diferentes estágios ao longo de seu aprendizado. Os nove níveis (*Kyiu*) são divididos proporcionalmente entre os níveis inferior, intermediário e superior. Os três níveis inferiores não são considerados relevantes para o Nô e podem ser vistos em separado. O ator deve iniciar seu treinamento pelos três níveis intermediários até alcançar os três níveis superiores. Vamos, então, detalhar isso melhor.

No texto a seguir, proponho uma tradução comentada de um trecho do tratado: “Notas sobre os Nove Níveis”.

Inicialmente, para aprender a arte *nô*, os vários aspectos das Duas Artes devem ser praticados para se alcançar o nível da *Beleza Juvenil*. Quando este nível tiver sido desenvolvido através de um estudo meticuloso, e quando o ator tiver desenvolvido a beleza que é adquirida desde o início de seu treinamento, já estará no terreno da *Ampliação do Domínio*. Neste estágio todos os tipos de papéis são estudados meticulosamente, e o ator amplia sua arte em todas as direções enquanto mantém-se no Caminho Verdadeiro [Duas Artes Básicas], para que todos se concretizem no nível da Flor Verdadeira. Desse modo, pode-se dizer que esse nível pode servir como o ponto

de virada no qual o ator expande seu domínio em relação aos Três Tipos Básicos (ZEAMI, 1984, p.123, trad. nossa).¹⁵

Para Zeami é importante que o ator preserve os ensinamentos anteriores, à medida que vai avançando de um nível a outro da arte Nô. Zeami relaciona o caminho verdadeiro às duas artes básicas, ou seja, o canto e a dança, e mesmo quando começa o estudo dos papéis o ator deve continuar treinando seu corpo e sua voz.

Só então o ator alcança o nível quatro e começa a estudar os três tipos de papéis: o guerreiro, a mulher e o velho. Não se trata de tipos engessados, fechados em si mesmos, mas de qualidades de energia que são aperfeiçoadas e, com o tempo, servirão de base para a criação de outros papéis, a partir das diferentes combinações feitas entre essas três qualidades básicas de energia. Ao nível quatro, Zeami deu o nome de “ampliação do domínio”.

Este nível é também crucial, é a encruzilhada onde o ator atinge a Flor da Fluência Perfeita, e seu encantamento está no modo como sua arte se manifesta em sua aparência. Agora o ator alcança os três níveis superiores da Flor, e ocupa uma posição de Altíssima Fruição, uma calma que representa *A Flor da Tranquilidade*. Acima deste nível, o ator alcança a inigualável arte da Graça, e suas performances podem manifestar aquela beleza que ultrapassa a diferença entre o adornado e o não adornado; tal nível é chamado *A Flor da Profundidade*. Então, ainda acima deste, existe aquele nível que nenhuma palavra pode descrever, onde já não há mais divisão entre a atuação do espírito e sua manifestação na performance, tal é a *Arte da Flor de Inigualável Charme*, que representa o mais alto degrau de nossa arte (ZEAMI, 1984, p.123, trad. nossa).¹⁶

¹⁵ Original: As a beginning toward learning the art of nô, the various aspects of the Two Arts must be thoroughly practiced, so as to achieve the level of Early Beauty. When this level has been thoroughly mastered through study, and when the actor has in turn developed the beauty he has gained since the beginning of his training, he is already in the realm of Broad Mastery. At this stage, all kinds of roles are studied thoroughly and the actor broadens his art in every direction while still keeping the True Way [of the Two Basic Arts], so that all comes to fruition at the level of the True Flower. Thus, this level can be said to serve as the turning point at which the actor expands his mastery to the Three Role Types (ZEAMI, 1984, p.123).

¹⁶ Original: This level is also the crucial crossroad where the actor attains the Flower of Perfect Fluency, and his enlightenment concerning the Way of his art can be manifested in his appearance. At this level, the actor can look below him at the levels of mastery he had previously achieved; now he occupies a position of the Highest Fruition, an ease that represents the Flower of Tranquillity. Then, above this level still, the actor achieves the peerless art of Grace, and his performances can manifest that beauty that surpasses the difference between the adorned and the unadorned; such is the level called the Flower of Profundity. Then, still above this, exists that level that no words can describe, where the workings of the spirit and their manifestation in performance can no longer be divided: such is

Abaixo organizei os nove níveis numa tabela para uma melhor compreensão. Os três primeiros níveis correspondem ao nível inferior; os níveis quatro, cinco e seis correspondem ao nível intermediário; e os níveis sete, oito e nove equivalem ao nível superior da proposta de Zeami.

Nível 9	A Flor de Inigualável Charme
Nível 8	A Flor da Profundidade
Nível 7	A Flor da Tranquilidade
Nível 6	A Flor da Fluência Perfeita
Nível 5	A Flor Verdadeira
Nível 4	A Ampliação do domínio
Nível 3	A Arte da Força e da Delicadeza
Nível 2	O Caminho da Força e da Brutalidade
Nível 1	O Caminho da Brutalidade e do Sobre-Peso (Leadenness)

Após ter conquistado a flor verdadeira o ator atinge uma fluência no seu trabalho, a flor da fluência perfeita. Assim, chega ao nível sete, ou seja, a primeira etapa do nível superior e conquista a flor da tranquilidade. O interessante, aqui, é como Zeami associa o encantamento a uma calma que permite a arte se expressar na aparência do ator. A mesma calma tão almejada pelos mestres do teatro ocidental, como Stanislavski e Copeau, por exemplo, que em suas propostas relacionavam a sinceridade ou a verdade cênica do ator a esse estado de calma.

A qualidade viva mais convincente de nossa arte é a sinceridade. Tudo que for dito ou feito com sinceridade não deixará dúvidas. [...] A sinceridade é uma qualidade humana que enfeitiça. O ator que conseguir ser sincero no palco será sempre sedutor. É por isso que não se pode separar a sedução do ator de sua arte. [...] O talento cênico é a capacidade de ser sincero nas condições do palco (TOPORKOV, 1961, 172-173, trad. nossa).¹⁷

the Art of Flower of Peerless Charm, which represents the highest reaches of our art (ZEAMI, 1982, p.123).

¹⁷ Original: La calidad viviente más convincente de nuestro arte es la sinceridad. Todo lo que está dicho o hecho sinceramente no provoca dudas. [...] La sinceridad es una cualidad humana hechicera. El actor que consigue ser sincero en el escenario, es siempre seductor. Es por eso

Diz Toporkov (1961, p.216, trad. nossa): “Tampouco é possível “interpretar” a tranquilidade. A serenidade não se adquire do nada: há que se ter direito a ela”.¹⁸

Quando Grotowski nos fala das condições essenciais da arte do ator, fica implícita no seu comentário, a problemática do ator que não consegue entrar em conexão com o fluxo dos impulsos em função dos bloqueios corporais e psíquicos, ou o risco que o ator corre de permanecer preso na plenitude de seu subconsciente, não convertendo em signo o seu processo de auto-revelação, perdendo assim o contato com o espectador e com o seu parceiro de cena. Zeami nos dá uma dimensão da complexidade desta habilidade do ator ao situá-la no nível mais superior de sua maestria, onde já não há divisão entre a atuação do espírito e sua manifestação na performance.

No geral, o ponto de partida para todos os três níveis superiores de nossa arte reside na Arte de Ampliação de Domínio. Este nível promove as bases para todas as habilidades do Nô e serve como um meio de nutrir a semente de cada flor artística, seja ela grande ou delicada em escala. Este nível representa a fronteira na qual as grandes e as pequenas habilidades podem tanto se desenvolverem como definharem (ZEAMI, 1984, p.123, trad. nossa).¹⁹

Só depois de treinar meticulosamente as duas artes básicas e dominar os três tipos de papéis, é que o ator atinge o nível cinco, o da flor verdadeira. Essa passagem é crítica, e vai determinar se o ator fará a passagem do nível intermediário para o nível superior da arte Nô. Caso isso não aconteça, a carreira do ator entrará em declínio. Se o ator conseguiu fazer esta passagem para a flor verdadeira é porque ele expandiu seu repertório artístico.

O ator Nô deve começar seu treinamento aprofundando-se no canto e na dança durante cerca de dez anos, é o que Zeami chama o caminho verdadeiro ou o nível da

que no se puede separar la seducción del actor de su arte. [...] La capacidad de ser sincero en las condiciones del escenario es el talento escénico (TOPORKOV, 1961, p.172-173).

¹⁸ Original: “Tampoco es posible ‘interpretar’ la tranquilidad. La serenidad no se adquiere así no más: hay que tener derecho a Ella” (TOPORKOV, 1961, p. 216).

¹⁹ Original: In general, the point of departure for all three upper levels or our art rests in the Art of Broad Mastery. This level provides the basis for all the skills of the *nô* and serves as a means to nurture the seed of every artistic Flower, be it broad or delicate in scale. This level represents the crossroads from which these broad and delicate skills may either develop or wither away (ZEAMI, 1984, p.123).

beleza juvenil. Este detalhe mostra o valor dado à preparação do corpo e da voz do ator. Se, depois deste período, o ator decide continuar, ele passa a dedicar sua vida inteira ao teatro Nô.

Os três níveis inferiores não são considerados importantes para o treinamento do Teatro Nô. Zeami fala de alguns artistas muito habilidosos que, enquanto desenvolviam os níveis superiores da flor, entraram em declínio por terem inserido os níveis mais baixos em suas performances. Diz Zeami (1984, p.124): “Suas escolhas lembram a velha expressão: um elefante não se satisfaz seguindo a trilha de um coelho”.²⁰

Observando o desenvolvimento das propostas voltadas à pedagogia do ator que foram elaboradas desde o século passado, podemos perceber, por exemplo, que uma parte importante do treinamento do ator foi elaborada com o objetivo de colocá-lo em contato com o fluxo dos impulsos, e de habilitá-lo a pensar em movimento. Noutros termos o ator precisa encontrar meios objetivos de acessar sua dimensão interior, além de transformar suas ações em signos capazes de serem compartilhados com o espectador.

De agora em diante conduzirei esta discussão lançando mão dos meus operadores. Utilizarei a imagem das linhas e dos pontos, que servirão para este estudo como um modo de compreender a dinâmica da transição no trabalho do ator. Vou abordar o universo interior do ator através da imagem da linha de imersão (LI), e o universo exterior do ator através da imagem da linha de contorno (LC). Farei uso de um terceiro operador, a partir da imagem do trançado para ilustrar a convergência entre (LI) e (LC).

Somente depois que o ator dominar este trançado, ou seja, depois que o ator conseguir atuar simultaneamente nestas duas dimensões – impulso (LI) e signo (LC) – é que estará apto a operar num nível ainda mais complexo do seu trabalho, ou seja, a graduar as tensões internas de suas ações (LI) e a criar variações no desenho dos movimentos e dos sons (LC).

²⁰ Original: “Their choice might be likened to the old expression, “an elephant does not amuse himself by walking the path of a rabbit” (ZEAMI, 1984, p.124).

5 OPERACIONALIZAÇÃO DA TRANSIÇÃO

5.1 PENSANDO POR IMAGENS: TRANÇADO, LINHAS E PONTOS

A linha de força produz-se em toda a relação de um ponto a outro (DELEUZE, 1990, p.157).

O percurso que me levou à escolha do tema e do objeto desta pesquisa, aos poucos me conduziu à decisão de realizar uma investigação teórica por acreditar que seria o modo mais coerente de conduzir meus pensamentos diante do material que estava sendo coletado e criado. Ao mesmo tempo, também ficou claro que minha experiência artística e docente, ou seja, minha *práxis* artístico-pedagógica seria minha zona de suporte para abordar o tema e o objeto nesta conjectura teórica. O tempo que atuei no palco, os treinamentos que fiz parte, os espetáculos que dirigi, os cursos e as aulas que ministrei, formariam por assim dizer, meu arsenal de experiências capazes de respaldar meu posicionamento nesta produção escrita.

Ao indagar “que pensamentos governam minha prática” recupero um pensamento complexo no *topos* indissociável entre princípio/proposta-processo-produto, coloco-me também no território das fronteiras, lugar de mobilidade, incerteza, conflito (RANGEL, 2006, p.312).

Desde o início de minha trajetória artística me orientei pelo princípio de “nunca desistir”. A vantagem de não ter desistido é que com o tempo passei a ter uma imagem mais definida dos elementos recorrentes cultivados nos processos criativos que fiz parte. Dessas recorrências pude selecionar os princípios que passaram a orientar minha produção artística e pedagógica, e que agora orientam esta produção escrita.

Necessário se faz uma delimitação do que aqui se denomina PRINCÍPIO. De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. [...] É aquela unidade molecular que, ao ser retirada da obra e do seu pensamento, lhe esvazia o sentido, configuração, vitalidade. Nesse modo de pensar, Princípio e/ou Proposta conservam a natureza do jogo, diferem de um Conceito. Um conceito preexiste, é modelante do objeto, geralmente

aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção (RANGEL, 2006, p.312).

Aprendi que o artista que pensa por imagens na criação de suas obras, também pode fazer o mesmo como um modo de pensar o seu tema e seu objeto de pesquisa. A imagem torna-se um operador, diz Rangel:

[...] Compreender, na medida do possível, a invenção e a recepção para o artista da sua própria obra; e, no campo das idéias, compreender como o próprio pensamento opera com suas recorrências e originalidades. Nesse contexto, princípios/propostas, processos e produtos incluem a imagem como um grande *operator* que faz livre conexões, extrapola o simbólico, vai além do psicológico para aproximar-se do jogo como invenção, intermediação entre conhecido e desconhecido no devir da poética (RANGEL, 2006, p.311).

A imagem da linha está presente nesta pesquisa desde a elaboração do anteprojeto, no qual eu ainda estava me debruçando sobre o tema da pedagogia do ator. Meu interesse estava concentrado no projeto pedagógico do ator ocidental empreendido pelos mestres do teatro, ao longo do século XX. Naquela ocasião eu já conseguia enxergar claramente a constituição de duas linhas de trabalho voltadas ao desenvolvimento da técnica do ator, que eu chamei de 'linha psicofísica' e de 'linha mímica'. Relacionei o início da construção da linha psicofísica ao mestre russo Constantin Stanislavski, assim como associei o início da constituição da linha mímica ao mestre francês Jacques Copeau. Ambos são apresentados por Cruciani in Barba (1995) como os pais fundadores da pedagogia do ator no Ocidente, na era moderna por assim dizer.

Naquela ocasião, meu objetivo era observar o modo como as ações pedagógicas, empreendidas por estes dois fundadores, se prolongavam até os dias atuais, seja na constituição de linhas de continuidade desenvolvidas por discípulos diretos, como no caso de Decroux que foi discípulo direto de Copeau e que contribuiu sobremaneira para a modernização da mímica; mas também no prolongamento destas linhas realizado de maneira indireta, como no caso de Grotowski, que apesar de não ter trabalhado diretamente com Stanislavski, promoveu um importante desenvolvimento do método das ações físicas a partir da década de 1960. Percebi

também que as propostas pedagógicas mais recentes estavam fortemente vinculadas a estas produções metodológicas, e que estas linhas de continuidade estavam se prolongando até os dias atuais, como no caso das leis pragmáticas de Barba, da proposta metodológica de Burnier e o método Margolis, por exemplo.

O que percebi, foi que apesar de distintas, as propostas pedagógicas do ator desenvolvidas no Ocidente, de algum modo, estavam relacionadas a estas duas linhas. Às vezes com uma ênfase maior na corporeidade do ator, noutras vezes com uma ênfase maior na sua dimensão psicofísica. Foi ficando claro que a relação entre estas duas linhas nem sempre se dava de maneira harmoniosa, que o desenvolvimento da pedagogia do ator alimentou-se de uma forte tensão entre elas, e que por muito tempo relacionaram-se de um modo excludente, ou seja, dualista.

Lendo o livro: “Palavras Praticadas” de Tatiana Lima, no qual a autora busca reunir e analisar a evolução do léxico teatral adotado por Grotowski ao longo de sua trajetória artística, pude verificar novamente uma referência às linhas envolvendo as duas polaridades do trabalho do ator, pelo viés do diretor Polonês:

Essas duas noções, signo e impulso, nas aulas do Collège de France (1997-1998) vieram ainda a pertencer, em oposição simétrica, respectivamente às linhas artificial e orgânica, linhas nas quais Grotowski dividiu, com vistas a uma aproximação didática, as artes performativas. Ele apresentava seus interesses e seu percurso de investigação como vinculados à *linha orgânica* (LIMA, 2012, p. 94-95).

Linha orgânica e linha artificial eram apresentadas por Grotowski como uma divisão didática das artes performativas. Com isso, Grotowski – ao explicitar seu interesse pela linha orgânica – estava na realidade procurando esclarecer ao público suas contribuições mais específicas em relação ao teatro. Ainda segundo Lima, os textos da primeira metade da década de 1960, muitas vezes ainda apresentavam uma dualidade entre estas duas linhas. Segundo Lima (2012, p.93): “O que Grotowski parecia tentar neste primeiro momento era uma reunião de dois pólos que enxergava, de certa maneira, como separados entre si”.

Se num primeiro momento de suas investigações sobre o ator, Grotowski concentrou-se especificamente em desenvolver as habilidades corporais e vocais através de treinamento e construção de partituras, mais tarde num segundo momento

de sua trajetória confessou ter negligenciado a dimensão interior do trabalho do ator. Grotowski, que buscava com a linha artificial uma fixação dos elementos de atuação, aos poucos foi abrindo espaço para uma integração com a linha orgânica, que Lima (2012, p.84) chama de correção de rota:

Segundo Grotowski, a partir de um aprendizado prático, ele teria chegado à conclusão de que “na escola da revivescência” – ou seja, a escola de cunho Stanislavskiano – “há um pouco de razão”: para que o artifício fosse executado “de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior”.

No léxico Grotowskiano estas duas linhas são vistas, então, como dois pólos, duas esferas ou dois universos do ator: o signo (universo expressivo) e o impulso (universo interior).

No desenvolvimento desta pesquisa a imagem da linha novamente voltou a cobrar a sua existência. Foi quando retirei as terminologias ‘psicofísica’ e ‘mímica’ como adjetivação das linhas, e passei a observar o trabalho do ator como um trançado constituído por duas linhas fundamentais: a linha de imersão (LI) e a linha de contorno (LC), duas linhas que se tocam e que entram em convergência formando um trançado vivo, ou seja, dinâmico, evitando com isso qualquer forma de dualidade.

Preservei a imagem do trançado que se tornou um dos principais operadores para pensar as ações físicas do ator sob o viés da transição. Com o trançado vivo, linha de imersão e linha e contorno passaram a operar como linhas de forças que criam conexões entre si, e com o entorno, mas principalmente passaram a operar como linhas móveis, sensíveis ao movimento e com forte propensão à mudança.

A terminologia adotada por Grotowski de linha artificial e linha orgânica, seria análoga à terminologia de linha de contorno e linha de imersão, adotada por mim nesta pesquisa? Se observadas com o sentido de signo e de impulso, eu diria que sim, porém, mesmo assim, é preciso justificar minha escolha pelos termos ‘imersão’ e ‘contorno’.

Diz Grotowski in Barba (1995, p.236): “O *Sats* faz com que o que se vê, o que aconteça tenha tempo para ser absorvido. Por causa do *Sats* também se compreende que o processo teve o tempo de ser absorvido como forma, forma compreendida como *contorno*”.

Considero que a idéia de um movimento desenhado intencionalmente pelo ator e voltado para a emissão de signos contempla-se melhor na imagem da linha de contorno do que pela imagem da linha artificial, que é um termo mais genérico e carregado de outros significados. No meu ponto de vista, toda arte é necessariamente artificial, independente dela explicitar ou não uma diferença com a realidade cotidiana, ou seja, mesmo a estética naturalista – na qual a ação, o espaço e o tempo se assemelham com o real – é artificial, por ser intencional e realizada deliberadamente pelo artista.

Barba apresentou [...] essa interpretação artificial como um sistema metodicamente ordenado cuja intenção principal era golpear o subconsciente do espectador. [...] a. O ator artificial não escondia a estrutura, lógica e consciente até o mínimo detalhe, de sua composição. [...] b. ele era um ator híbrido, capaz de inserir em sua composição elementos que não pertenciam ao mundo humano. [...] c. era capaz de realizar ações vocais ou gestuais impossíveis de serem reproduzidas pelo espectador. [...] d. que tinha a habilidade de dirigir conscientemente a atenção do espectador. [...] e. trabalhava criando polêmica teatral, ou seja, baseando-se naquele jogo de contrastes entre os diversos elementos afeitos à interpretação: contraste entre efeitos vocais e corporais, entre diversas técnicas de interpretação, grotesco, lírico etc., [...] f. o ator artificial relacionava-se com o espectador como um provocador. [...] g. esse ator transformava fenômenos fisiológicos – suor, respiração alterada por esforço físico etc. – e seus próprios defeitos ou inadequações ao papel em contribuições à personagem (LIMA, 2012, p. 90-91).

Deste texto de Lima podemos verificar a diversidade de sentidos atribuídos ao termo “artificial”. Quero agora discorrer um pouco sobre a linha orgânica e o porquê de adotar a terminologia “linha de imersão”. Podemos observar a linha orgânica de duas maneiras: primeiro, do ponto de vista de procedimentos que operam como meios de acesso ao fluxo dos impulsos, como nos mostra Lima (2012, p.276): “Assim, o encontro, a fadiga/exaustão, e os desafios e riscos são apresentados como possíveis portas de entrada para a organicidade”; e segundo, do ponto de vista dos sintomas da organicidade, que ainda segundo Lima (2012, p.276): “trata-se de um conjunto de indícios, sinais, mensagens que apareciam no organismo do ator ou do participante quando este estava vivenciando um processo orgânico”.

Grotowski foi um dos mestres de teatro que mais se debruçou no desenvolvimento de uma proposta metodológica para o ator no Ocidente. Em relação às ações físicas Grotowski promoveu um importante desenvolvimento do método criado pelo mestre russo. Segundo Richards, Grotowski redefiniu a noção de organicidade:

Para Stanislavski, organicidade significava as leis naturais da vida cotidiana, que através de uma estrutura e de uma composição, aparece sobre o palco e torna-se arte, enquanto para Grotowski, organicidade indica [...] uma corrente quase biológica vinda de dentro e que se dirige para a realização de uma ação precisa (RICHARDS, 1995, p.93, trad. nossa).²¹

A linha de imersão, a meu ver, traduz melhor para o ator a ação de mergulhar no fluxo dos impulsos. Os termos imersão e contorno evocam de maneira mais direta a idéia de uma ação, de um procedimento pelo qual se chega a um determinado resultado, portanto, quando me refiro à linha de imersão, estou na realidade dizendo de procedimentos realizados pelo ator para entrar em contato com o fluxo dos impulsos; e se opto pela linha de contorno é porque ela remete de maneira clara à expressão dos signos no desenho dos movimentos, dos sons e do ritmo. São noções criadas por mim para me auxiliar na compreensão do meu percurso artístico-pedagógico e das propostas metodológicas que vêm sendo elaboradas pelos mestres de teatro interessados na pedagogia do ator. Acredito, portanto, que linha de imersão, linha de contorno e trançado são noções capazes de conciliar elementos comuns em poéticas distintas.

A linha começa num ponto que foi capaz de estender-se no tempo e de alcançar a espacialidade tornando-se visível. O ponto marca o início do movimento e da mudança que se estendem até um novo ponto que interrompe o prolongamento da linha criando uma nova direção, um novo trajeto. Cada linha tem uma extensão que lhe é própria, e a extensão de uma linha equivale à sua potência de reverberar no tempo-espaco, até que um novo ponto defina o seu fim, ou irrompa em forma de

²¹ Original: For Stanislavski, “organicity” signified the natural laws of “normal” life which, by means of structure and composition, appear on the stage and become art; while for Grotowski, organicity indicates something like the potentiality of a current of impulses, a quasi-biological current that comes from the “inside” and goes toward the accomplishment of a precise action (RICHARD, 1995, p.93).

mudança para constituir uma nova linha orientada por uma nova direção. Para esta pesquisa, portanto, a linha é um trajeto dinâmico forjado na relação entre dois pontos, e cada ponto opera como uma passagem, uma mudança de rota. O trajeto é dinâmico, pois se desenvolve em progressão, possui diferentes pulsações, opera em curvas, possui altos e baixos.

De maneira sintética, podemos afirmar que sob o viés da transição, a linha de imersão é dinamizada no mergulho por diferentes níveis de tensão nos quais o ator elabora diferentes estados, enquanto que a linha de contorno é dinamizada nos diferentes desenhos transformados em signo. O ator precisa entrelaçar (LI) com (LC) a partir de suas ações vocais e físicas, num trançado vivo.

5.2 PERSONAGEM – TRANSIÇÃO – OBJETIVO

A partir daqui a transição será observada como a expressão de uma mudança que se mostra na relação entre a personagem e o seu trajeto constituído basicamente de ações físicas. Segundo Icle (2010, p.52-53): “Não se pode imaginar a criação de um comportamento cênico pelo ator, independente da prática de suas ações físicas”.

No Ocidente, um marco decisivo para a pedagogia do ator, foi o investimento de Stanislavski na criação de uma base teórico-metodológica que resultou no método das ações físicas. Por uma questão investigativa vou me deter inicialmente no modo como a transição é elaborada na proposta de Stanislavski. Para tanto, irei me orientar basicamente pelas propostas de Chekhov e de Lewis que conduziram seus trabalhos inspirados no método das ações físicas na perspectiva do mestre russo.

No livro “Método ou Loucura”, Robert Lewis faz menção a uma visita de Michael Chekhov aos atores do *Group Theatre* durante a década de 1930. Logo em seguida, Lewis (1982, p.52), fala de uma frase de Stanislavski, numa conversa com Gordon Craig, em que ele dizia: “Se você quiser ver o meu sistema funcionar em sua melhor forma, vá ver Michael Chekhov hoje à noite”.

Stanislavski estava interessado na sistematização da ação física para dar suporte metodológico ao ator na composição da personagem. Em “a preparação do ator”, Stanislavski organiza os recursos internos do ator e faz o mesmo com os recursos externos, no livro “a construção da personagem”. Sendo complementares, o intuito de

Stanislavski era que estas duas obras fossem publicadas juntas, para que o ator entrasse em contato com estas duas dimensões simultaneamente. Como se sabe, alguns problemas relacionados à edição fizeram com que as duas obras fossem publicadas separadamente com mais de uma década de diferença, o que contribuiu para aumentar ainda mais os mal entendidos relacionados à compreensão do Método.

Um desses grandes mal-entendidos foi a divisão equivocada entre os recursos internos e externos do ator, contudo,

Stanislavski descobriu que as experiências internas e suas expressões físicas estão solidamente unidas. “O primeiro fato”, disse Stanislavski, “é que os elementos da alma humana e as partículas do corpo humano são indivisíveis.” A tese de Stanislavski, que a vida psicológica humana – humor, desejos, sentimentos, intenções, ambições – é expressada através de simples ações físicas, tem sido confirmado por cientistas como Ivan Pavlov e I.M. Sechenov. (MOORE, 1984, p.17, trad. nossa).²²

Portanto, com o método das ações físicas, Stanislavski supera a divisão clássica entre forma e conteúdo que até o século XIX ainda se fazia presente na teoria teatral do Ocidente. Para Masakazu,²³ até o século XIX, os textos teóricos ocidentais sobre a arte do ator ainda estavam presos à dualidade emoção *versus* razão:

Todos esses textos, no entanto, eram discussões fragmentadas sobre a técnica da atuação, que careciam de firme fundamentação estética. Interessavam-se por alguns aspectos limitados da atuação. A maior parte de seus principais argumentos se concentrava na oposição em torno da idéia de que a atuação deveria ser baseada em emoções reais ou sobre as observações intelectuais que excluía as emoções (MASAKAZU, 1984, p.xxxi, trad. nossa).²⁴

²² Stanislavski discovered that internal experiences and their physical expression are unbreakably united. “The first fact,” said Stanislavski, “is that the elements of the human soul and the particles of a human body are indivisible.” The thesis of Stanislavski, that human psychological life – moods, desires, feelings, intentions, ambitions – is expressed through simple physical actions, has been confirmed by such scientists as Ivan Pavlov and I. M. Sechenov (MOORE, 1984, p.17).

²³ Esta citação, assim como as outras citações de Masakazu foram extraídas de um texto escrito por ele na apresentação da versão inglesa dos tratados de Zeami, que tem o seguinte título: *The Aesthetics of Ambiguity: The Artistic Theories of Zeami*.

²⁴ Original: All these, however, were but fragmentary technical discussions on acting that lacked any firm aesthetic foundation. They were interested in some limited aspects of acting. Their only major argument revolved around opposing ideas as to whether acting should be based on real emotions or on intellectual observation that excluded emotion. In one sense it

O autor cita, como exemplo, o antagonismo presente entre as obras, “O Paradoxo do Comediante” de Diderot e “Masks or Faces? Um Estudo da Psicologia do Ator” de Ascher, publicados em 1830 e em 1888, respectivamente. Se, para Diderot, o ator interpreta manipulando conscientemente seu corpo, para Ascher, a interpretação, ao contrário, emerge espontaneamente dos próprios sentimentos do ator. Este problema sempre esteve entre as mais importantes questões teóricas relacionadas à arte do ator europeu.

O que Masakazu faz questão de evidenciar é que o dualismo entre os recursos internos e externos do ator já havia sido superado, séculos atrás pelo Teatro Nô. A prova são os tratados de Zeami, que foram escritos entre 1402 e 1430. Neles, estão os princípios do Teatro Nô, criado numa cultura onde as dimensões heterogêneas conviviam em simultaneidade, bem diferente do teatro europeu que está inserido numa cultura dualista onde as dimensões heterogêneas, sendo rivais, se excluem. Contudo, para Stanislavski:

Não há nenhuma experiência interior sem expressão física externa, nossos corpos transmitem aos outros nossas experiências interiores. A ciência tem confirmado que as vias neurais conectam nossas ações físicas com o mecanismo interno das emoções, as inumeráveis nuances da experiência humana. Os mais profundos processos de uma vida interior são expressos através das ações físicas. Um encolhimento do ombro, um movimento da espinha, uma completa imobilidade expressa um processo mental. Sechenov disse que nossos corpos expressam o que nós estamos pensando e experimentando antes de estarmos conscientes disso. É impossível separar uma experiência da sua expressão física. Stanislavski deu-se conta que quando um ator no palco executa somente movimentos físicos, ele viola a união psicofísica e sua performance é mecânica, morta. E se o ator não expressa seus pensamentos e sentimentos fisicamente, ele é igualmente morto. É impossível entender uma pessoa ou uma personagem sem compreender seus pensamentos e as suas emoções. (MOORE, 1984, p.17-18, trad. nossa).²⁵

represented a dispute between the Aristotelian theory of acting and the theory that opposed it (MASAZAKU, 1984, p.xxxi).

²⁵ Original: There is no inner experience without external physical expression; our bodies transmit to others our inner experiences. Science has confirmed that neural pathways connect our physical actions with the inner mechanism of emotions, the innumerable nuances in human experience. The most profound processes of one's inner life are expressed through physical actions. A shrug of the shoulder, a movement of the spine, a complete immobility

Apesar de Stanislavski ter empreendido uma das maiores investigações sobre a arte do ator, e construído um léxico para o teatro e para o ator, a “transição” não está presente, como um de seus verbetes, nos dois dos seus livros mais conhecidos: “A preparação do ator” e “A construção do personagem”. Contudo, encontrei referência sobre a transição no método das ações físicas no organograma esboçado por Stanislavski, e publicado por Robert Lewis, no seu livro “Método ou loucura”.

express the mental processes. Sechenov said that our bodies express what we are thinking and experiencing before we are aware of it. It is impossible to separate an experience from its physical expression. Stanislavski realized that when an actor on stage execute only physical movements, he violates the psycho-physical union and his performance is mechanical, dead. And if the actor does not express his thoughts and feelings physically, he is equally dead. It is impossible to understand a person or a character without comprehending the person's or the character's thoughts and emotions (MOORE, 1984, p.17-18).

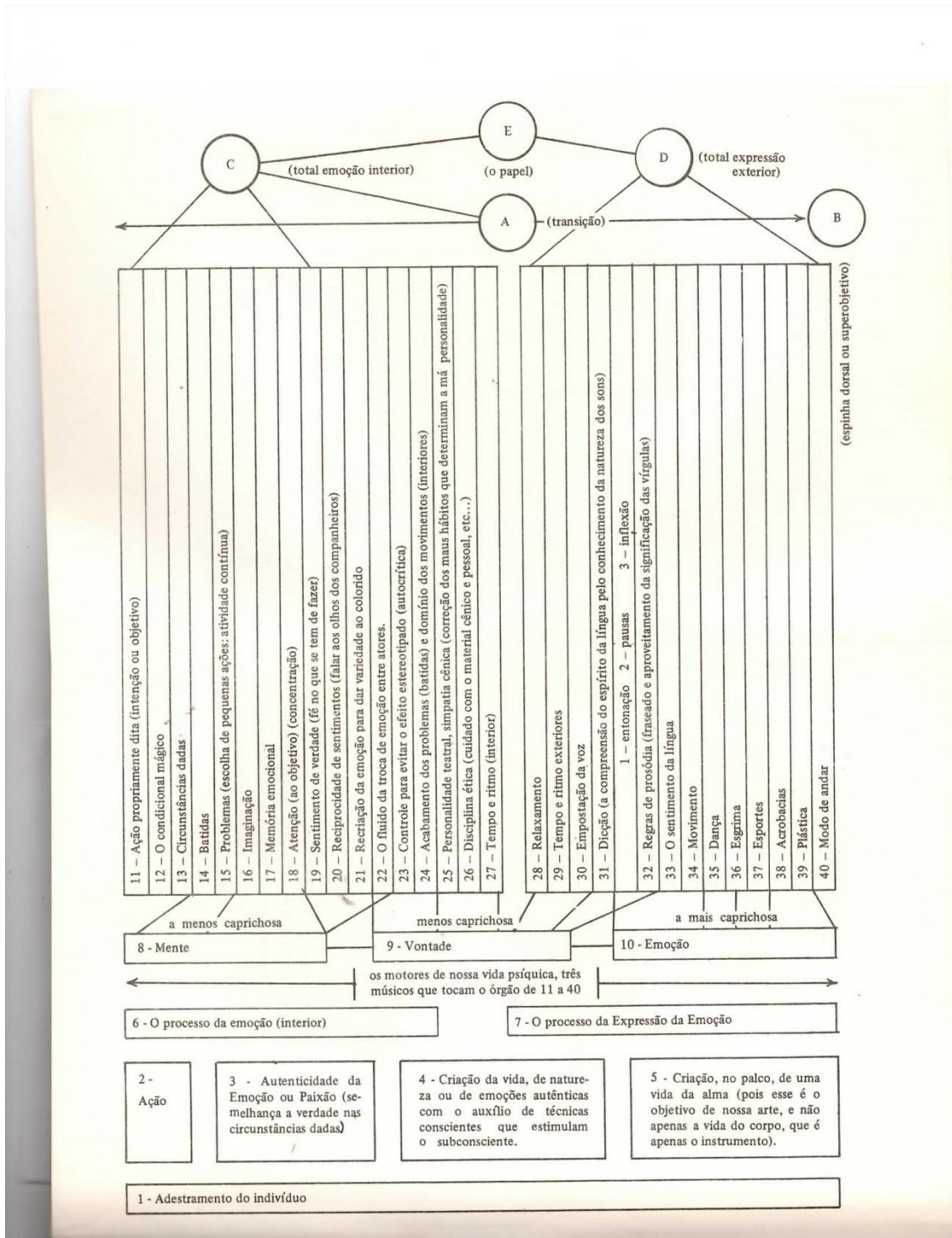


Figura 3: organograma em Lewis (1982, p.28-29)

O organograma organiza quarenta itens articulados entre si. Os itens que vão de onze a quarenta estão divididos em duas colunas. Na primeira coluna estão reunidos os elementos que constituem o processo interior das emoções e engloba os itens de onze a vinte e dois, enquanto que na segunda coluna estão reunidos os elementos

responsáveis pela expressão exterior das emoções e que estão organizados entre os itens que vão de vinte e oito a quarenta.

Para uma melhor compreensão desta organização, sugiro observarem o organograma que está disponível na página anterior, pois enumerar todos os itens do organograma seria não só exaustivo, mas desnecessário para esta pesquisa.

Acima de todos os itens, Stanislavski traçou uma linha marcada com a letra A, com o nome de Transição, que engloba todo o processo do organograma e que uma vez realizado resulta em B, chamado de Espinha ou Super Objetivo. Os recursos internos representados pela letra C, quando são somados aos recursos exteriores, representados pela letra D resultam na Personagem, que é representada pela letra E. Nenhum outro comentário é feito a respeito da Transição na descrição que Lewis faz no organograma.

Dito de maneira mais clara, a dinâmica da transição no trabalho do ator se operacionaliza na personagem – construída na inter-relação entre os recursos externos e internos do ator – progredindo num certo trajeto e ao fim da transição conquistando seu objetivo. Portanto, a transição é operacionalizada nas mudanças da personagem ao longo de um trajeto e guiada por um objetivo.

Grotowski redefiniu a noção de personagem:

A próxima diferença entre o trabalho de Stanislavski e aquele de Grotowski, já mencionado, refere-se à “personagem”. No trabalho de Stanislavski, a “personagem” é um ser inteiramente novo, nascido da combinação da personagem, escrita pelo autor, e o próprio ator. O ator começa a partir do “Eu sou”, voltando-se para as circunstâncias da personagem propostas pelo autor, e chegando a um estágio de quase-identificação com a personagem, um novo ser. [...] Nas performances de Grotowski, contudo, a “personagem” existia mais como uma tela pública que protegia o ator. O ator *não identificava-se* com a “personagem”. Pode-se ver isso claramente no caso do Príncipe Constante de Ryszard Cieslak. A “personagem” foi construída como uma *montagem* destinada principalmente à mente do espectador; por traz desta tela o ator mantinha sua intimidade, sua segurança. Além disso, a tela da “personagem” mantinha a mente do espectador ocupada de um modo tal que o espectador podia perceber, com uma parte de si mesmo adaptado a essa tarefa, o processo oculto do ator (RICHARDS, 1995, p.98, trad. nossa).²⁶

²⁶ Original: The further difference between the work of Stanislavski and that of Grotowski, already mentioned, concerns the “character”. In the work of Stanislavski, the “character” is an entirely new being, born from the combination of the character, written by the author, and the

Para prosseguir em minha análise da operacionalização da transição no trabalho do ator, recorro a Chekhov, um dos discípulos de Stanislavski, também interessado na pedagogia do ator. No oitavo capítulo do livro “para o ator: sobre a técnica de interpretação”, Chekhov aborda a transição em sua proposta a partir das seguintes leis de composição: triplicidade, polaridade, transformação, clímax, repetições rítmicas e ondas rítmicas. O autor utiliza a estrutura do texto “Rei Lear”, de Shakespeare, para a análise das seis leis de composição cênica.

Na busca por informações mais detalhadas sobre a operacionalização da transição nas ações físicas do ator, passo a analisar separadamente cada uma das leis de composição de Chekhov. Sobre a lei da triplicidade, Chekhov diz o seguinte:

Enquanto o reino de Lear ainda está intacto e os poderes malignos são passivos, estamos claramente na primeira seção. **A transição** [grifo meu] para a segunda seção é evidente com o início da atividade destrutiva, e ainda estamos dentro dela quando a destruição ocorre e amplia a tragédia para o seu auge. Somos levados para a terceira seção quando a conclusão se desenvolve e vemos os poderes malignos desaparecerem, após terem destruído todos e arruinado tudo a sua volta (CHEKHOV, 1996, p.120).

A idéia ocidental de início, desenvolvimento e desfecho inesperado são, por assim dizer, as três partes que estruturam um texto dramático tradicional. De acordo com essa convenção, o início e o final são dois pólos extremos que atuam como contraponto um do outro, resultando na próxima lei de composição, a lei da “polaridade”, que surge da interação entre os opostos. Diz Chekhov (1996, p.121): “o processo que transforma o começo em sua polaridade no final tem lugar na seção intermediária, e é essa “transformação” que representa nossa terceira lei de composição”. De acordo com este modelo, a transição acontece na unidade de desenvolvimento da trama, ou seja, o conjunto de transformações experimentadas

actor himself. The actor begins from his “I am” and goes towards the circumstances of the character proposed by the author, arriving at a state of quasi-identification with the character, a new being. [...] In the performances of Grotowski, however, the “character” existed more as a public screen which protected the actor. The actor *did not identify* with the “character”. One can see this clearly from the case of the Constant Prince of Ryszard Cieslak. The “character” was constructed through the *montage* and was mainly destined for the mind of the spectator; the actor behind this screen maintained his intimacy, his safety. Furthermore, the screen “character” kept the mind of the spectator occupied in such a way that the spectator might perceive, with a part of himself more adapted to this task, the hidden process of the actor (RICHARDS, 1995, p.98).

pelo herói trágico se intensifica nesta seção intermediária ou onipresente parte central como se refere o autor.

A transição se desenvolve entre os dois pólos contrastantes do trajeto de uma personagem. Diz Chekov:

Imaginemo-la como um *processo contínuo* de transformação; poderemos perceber cada momento dela simultaneamente, à luz do começo e do final. Perguntemo-nos apenas: em que medida e em que sentido este ou aquele momento particular da parte intermédia se afasta do começo e se aproxima do final? Quer dizer: em que sentido o começo *já* se transformou no final (CHEKHOV, 1996, p.126)?

Cada cena e cada personagem revelam seu significado e sua intenção durante a transformação, como no caso de “Rei Lear”, que transita passo a passo, na sua peripécia até tornar-se um mendigo. Durante a transição, além da mudança de status, também opera na personagem uma transformação na sua personalidade, que aos poucos abandona sua postura tirana enquanto vai se tornando um pai amoroso. Outras transformações operam sobre a personagem, conferindo maior complexidade à sua transição, como a loucura que vai se apoderando dele durante sua queda e o bombardeio emocional que lhe obriga a transitar por uma gama de sentimentos até sucumbir completamente à morte.

A personagem que transita da condição de um Rei à condição de um Mendigo, por exemplo, vivencia uma experiência complexa neste percurso entre dois pólos tão extremos. Na proposta de Chekhov, os dois pólos de alternância envolvem primordialmente o estado e a condição da personagem em fluxo constante de mudança, operando em concatenação, ou seja, numa ordenação lógica.

As três leis iniciais de composição – triplicidade, polaridade e transformação – operam conjuntamente para articular a trama dos acontecimentos dentro do texto, criando uma relação causal entre cada uma das três seções. Neste arranjo forma-se um trajeto bem definido do percurso da personagem, concentrando na seção intermediária a zona de transição na qual ocorrem as transformações mais importantes, que são tensionadas pela polarização de duas forças em oposição. Este modelo, que opera com a polarização entre duas forças opostas, é tão antigo quanto a própria filosofia. Sobre a filosofia antiga da China, Capra (1982, p.33) diz o seguinte:

“Todos os fenômenos naturais são manifestações de uma contínua oscilação entre os dois pólos; todas as transições ocorrem gradualmente e numa progressão ininterrupta”.

Esta mesma lei da polaridade pode ser observada no modelo proposto por Heráclito na Grécia antiga. Segundo Vieira:

Assim o modelo relaciona os opostos através da mudança entre eles. O mínimo que sua aplicação exige então é a existência de dois opostos e da ocorrência de alguma mudança entre eles. Contudo há vários exemplos de união de opostos em Heráclito que indicam diferentes tipos de pares de opostos unidos por diferentes tipos de mudança (VIEIRA, 2010, p.31).

O sentido da polarização talvez esteja na potência que a relação tem de transformar o encontro num acontecimento, de produzir uma mudança no contato entre duas realidades distintas. Mesmo quando se trata da relação do indivíduo com o mundo em toda a sua multiplicidade, ainda assim, na perspectiva do indivíduo sempre será uma relação entre duas partes, entre ele e o mundo.

A importância da transição é que quando está bem elaborada, o ator torna-se capaz de expressá-la numa gama maior de nuances na partitura de suas ações. Segundo Barba:

Na situação de trabalho, os pólos opostos são considerados como os limites de um amplo território que deve ser explorado. De outro modo os resultados serão pura mecânica. Não se deve trabalhar com os extremos, mas sim com a gama de nuances que estão no meio (BARBA, 1994, p.218).

Este refinamento da transição, por assim dizer, exerce um forte impacto na percepção do espectador, não só porque é capaz de capturar sua atenção e manter o seu interesse, mas também porque tem a força de instaurar uma atmosfera de fascínio e uma sensação de encantamento.

Barba define a presença do ator como um poder de sedução [...] que faz com que o espectador se interesse e mantenha seu interesse pelo ator. [...] Mas não se trata de algo que está, que se encontra aí, à nossa frente. É contínua **mutação** [grifo meu], crescimento que acontece diante de nossos olhos (ICLE, 2010, p.32).

Sobre a gradação, Laban (1978, p.184) diz o seguinte:

Todas as ações básicas, por meio de alterações em sua velocidade, em seu grau de força ou na curvatura de seu caminho, podem ser modificadas cada vez mais até tornarem-se finalmente numa das outras ações básicas. Esta mudança pode ser comparada ao gradual desaparecimento/transformação de uma cor na outra, no arco-íris. Assim como as muitas gamas de cor podem ser compreendidas como **transições** [grifo meu] ou misturas das cores básicas do espectro, também a grande variedade de ações observada em nossos movimentos pode ser vista e explicada como **transições** [grifo meu] ou mistura das ações básicas.

Recentemente assisti a um espetáculo onde percebi nos dois atores um problema relacionado à dinâmica da transição. O que me incomodou foi o modo como os atores efetuavam a gradação.

Ambas as personagens estão no auge da decadência moral e social, e oscilam continuamente entre o estado de euforia e de depressão. Durante a euforia as personagens riem muito, enquanto a depressão fica velada no subtexto. Nestas circunstâncias os atores estão continuamente sendo solicitados a gargalharem enquanto ocultam suas insatisfações.

O problema aparecia na transição dos atores entre estes dois estados, principalmente porque expressavam a euforia com pouca ou nenhuma gradação. O desafio era maior porque o texto solicitava aos atores para entrarem neste estado de euforia recorrentemente, o que exigia deles um número maior de variações na elaboração das gradações conforme progrediam na ação de rir, o que não acontecia! No geral as passagens eram feitas de maneira brusca, e o trajeto pelo estado de euforia era feito sem progressão.

Se por um acaso eu fosse propor uma intervenção junto a este elenco, eu trabalharia da seguinte maneira: primeiro, demonstraria aos atores que a ação de rir passaria por diferentes níveis de tensão e por diferentes desenhos no corpo, na voz e na máscara facial. Selecionaria oito níveis possíveis de progressão da ação de rir, que vai de um sorriso discreto quase imperceptível, que corresponderia ao nível um, à uma gargalhada situada no extremo desta ação e que corresponderia ao nível oito, dando ênfase obviamente ao espaço de trânsito presente entre estes dois extremos.

Segundo, pediria aos atores que criassem diferentes maneiras de progressão por este trajeto fazendo diferentes combinações entre os oito níveis propostos. Depois que estivessem familiarizados com a multiplicidade de possibilidades, iniciaria o trabalho sobre as gradações para a efetuação das passagens numa relação de simultaneidade entre a euforia e a depressão, orientando-se pelos três momentos básicos de uma gradação que incluem a presença de um único estado, a chegada e a expansão de um novo estado, e a dispersão gradativa do estado antigo. Finalmente, iniciaria o trabalho sobre o princípio do trançado fortalecendo a convergência da linha de imersão com a linha de contorno, garantindo assim, que os impulsos estivessem amarrados aos signos em questão.

Signos que expressam estados e condições. Mas o que é um estado? O que nos acontece gera em nós um acontecido. O acontecido é um estado de corpo e um estado de pensamento. Para o ator, o estado pode significar uma qualidade de presença, uma condição psíquica ou um conjunto de circunstâncias em que se permanece. Já a condição diz da situação, do modo de ser e da posição social de um indivíduo. Deste modo o estado e a condição se modificam conforme a personagem e o ator adaptam-se às novas circunstâncias em sua transição pelos trajetos e passagens.

As três leis iniciais de composição de Chekhov, por exemplo, podem ser verificadas na simples ação de subir e descer uma escada, na qual o ator cria uma alternância entre dois estados opostos, forte/fraco ou entre duas condições rei/mendigo, mas com o foco na passagem de um estado a outro e de uma condição a outra durante o trajeto. O mesmo processo pode ser observado no exercício do “Carrasco e a Vítima”, no qual os atores em dupla podem treinar a transição na contracenação. O exercício consiste no seguinte: o carrasco golpeia a vítima com uma corrente pesada imaginária, verbalizando a parte do corpo atingida com o golpe. A cada golpe, a vítima vai tornando-se cada vez mais fraca e o carrasco cada vez mais forte. Quando a vítima perde completamente suas forças e o carrasco encontra-se no ápice de seu poder, é iniciada a mudança de status, o ponto de transição: de vítima a carrasco e de carrasco à vítima, progressivamente até atingir o outro extremo da transição.

Verifica-se aqui a operacionalização da transição no contexto do treino como *práxis*, no qual o ator pode aperfeiçoar seu instrumental independente da cena. Se no

exemplo de subir e descer uma escada o ator pode treinar a transição sozinho, no exercício do carrasco e a vítima, o ator treina em dupla e em contracenação.

Segundo Chekhov, entender o modo como uma cena se transforma em outra, ajuda o diretor e o ator a distinguirem o que de fato é essencial e secundário no espetáculo. Sobre a quarta lei de composição, “Clímax”, diz Chekhov:

As leis de triplicidade, polaridade e transformação levam-nos à seguinte lei de composição, a qual consiste em encontrar um *clímax* para cada uma das três grandes seções ou unidades. [...] Cada uma das unidades tem seu próprio significado, suas próprias qualidades características e seus próprios poderes predominantes, que não estão uniformemente distribuídos dentro delas; fluem e refluem em força, crescem e decrescem, como em ondas. A seus momentos de máxima tensão chamaremos de *clímax* (CHEKHOV, 1996, p.127).

De acordo com a quarta lei de composição proposta por Chekhov, as transições ocorrem gradualmente e numa progressão ininterrupta em direção a um clímax, que é o ponto de maior tensão dentro de um trajeto. A este padrão de transição, dá-se o nome de ascensão e queda. Nele, a ação funda-se no tempo presente e numa relação de causa e efeito, na qual a ação presente é efeito de uma ação anterior e causa de uma ação subsequente, ou seja, as ações são organizadas numa relação de concatenação, seguindo uma linha de continuidade numa progressão dramática em direção a um clímax.

Para falar sobre o padrão de ascensão e queda, Fritjof Capra faz referência a um estudo de Arnold Toynbee sobre a história das civilizações. Segundo este estudo, após atingirem seu apogeu de vitalidade as civilizações tendem a perder seu vigor cultural e declinam. Diz Capra (1982, p.24):

Parece que todas as civilizações passam por processos cíclicos semelhantes de gênese, crescimento, colapso e desintegração. [...] Entre os mais notáveis, ainda que mais hipotéticos, estudos dessas curvas de ascensão e queda cumpre citar a importante obra *A study of history*, de Arnold Toynbee. Segundo Toynbee, a gênese de uma civilização consiste na transição de uma condição estática para a atividade dinâmica. Essa transição pode ocorrer espontaneamente, através da influência de uma civilização já existente, ou através da desintegração de uma ou mais civilizações de uma geração mais antiga.

Para Toynbee a causa desse declínio cultural seria a perda de flexibilidade. Ao contrário das civilizações em crescimento – que exibem grande versatilidade – aquelas que estão em decadência mostram uniformidade e pouca inventividade.

Podemos associar a causa da desintegração de Rei Lear à sua inflexibilidade e à sua intolerância enquanto governante. Podemos também compreender a desintegração do reino de Lear como o reflexo de sua própria decadência.

No início da peça, Lear encontra-se no ápice de seu poder. Todo o arranjo da trama diz respeito à queda e ao declínio decorrentes das decisões erradas que vai tomando. O excesso de poder lhe distancia do mundo à sua volta, lhe turva a visão na hora da divisão da sua herança entre suas três filhas. Não enxerga, por exemplo, as virtudes de Cordélia, sua filha mais nova, muito menos a vilanice de Goneril, sua primogênita, e assim, comete seu maior erro, sua hamartia, dando início a um declínio sem volta.

Podemos afirmar, então, que a idéia ocidental de “começo, meio e fim” se orienta pelo padrão de ascensão e queda. Até hoje, romances, filmes e novelas se orientam por este modelo que, como vimos se organiza em torno de um clímax e que resulta no desenlace do conflito após a dissolução das forças de confronto, trazendo de volta a paz e o equilíbrio. Sendo uma convenção, não pode ser vista como verdade unívoca e absoluta na regência da cena e do treinamento do ator, trata-se apenas de uma convenção.

Em suma, a transição é operacionalizada na trajetória da personagem à medida que progride orientada por um objetivo. As ações físicas são organizadas inicialmente em torno das ações mais simples, orientadas em torno de uma ação principal, o que confere unidade às ações da personagem no seu percurso ao longo da sua trajetória. Por sua vez, as ações simples orientam-se através de pequenos objetivos que se articulam em função de um objetivo maior que lhes serve de guia. Enquanto a personagem é construída na relação entre as linhas de imersão e de contorno do ator, a transição é elaborada na relação da personagem com os acontecimentos que chegam provocando a mudança de uma condição e de um estado a outro, sempre numa relação causal. A personagem, ao longo de sua trajetória, está sempre indo de um lugar a outro, de um tempo a outro, mudando de postura e alternando entre tensões e relaxamentos. A ação é vista como uma potência de mudança que interfere

diretamente no status da personagem. Mesmo a ação mais simples afeta o andamento dos acontecimentos e interfere no desenvolvimento das forças em jogo.

5.3 A TRANSIÇÃO SOB A LENTE DE UM MICROSCÓPIO

Quando observamos as ações pedagógicas em teatro empreendidas no último século, vemos que foi dedicado um espaço importante para a elaboração consciente das ações físicas do ator. O corpo foi reconhecido como um meio pelo qual os impulsos são acionados e também tomam forma adquirindo um sentido para o espectador.

Na perspectiva das ações físicas do ator as questões mais importantes relacionadas à transição são: Como o ator elabora a transição na partitura das ações físicas? Mais precisamente, como o ator lida com cada um dos componentes da ação física – impulso, intenção, movimento e ritmo – para organizar o trançado, as linhas e os pontos? A observação das ações físicas sob a lente de um microscópio servirá de imagem para orientar a análise da operacionalização da transição.

A partir de agora as ações físicas serão observadas do ponto de vista dos seus componentes constituintes fundamentais²⁷: intenção, impulso, movimento e ritmo, como se estivessem sendo vistas sob a lente de um microscópio, ou seja, para operacionalizar a transição nas ações físicas os componentes são isolados e continuamente reintegrados ao conjunto das ações durante o processo de construção das partituras. Cada um dos componentes precisa ser visto como um processo sempre dinâmico, em constante transição. Intenção e impulso equivalem à linha de imersão; movimento e ritmo à linha de contorno.

O que dá complexidade a este fenômeno é que linha de imersão e linha de contorno são dinâmicas que passam por constantes variações e, portanto, precisam passar por constantes ajustes, e o indivíduo que tem a incumbência de realizar esse feito, é o ator. Através da (LI) o ator gradua os níveis de tensão no fluxo dos impulsos, e através da (LC) desenha os signos nos gestos e nos sons, tudo em simultaneidade.

²⁷ Decroux não utilizou a ação física como uma de suas terminologias. Decroux observou a ação a partir de seus componentes, como quem mergulha dentro da ação para observar o que lhe constitui. Para minha análise, tomei como referência o livro de Burnier: “A arte de ator, da técnica à representação”.

Posso observar as ações físicas como o produto da convergência entre a linha de imersão e a linha de contorno, mas sob o prisma da transição, ou seja, como o resultado das mudanças tônicas e das variáveis que operam no desenho dos movimentos e dos sons.

Para uma compreensão mais detalhada deste fenômeno de desconstrução e reconstrução das ações físicas elaborado pelo ator, preciso abordar cada componente isoladamente. Compreendendo que se trata de um processo que opera em conjunto e em simultaneidade, a opção de abordar cada componente separadamente primeiro diz respeito a uma necessidade objetiva do trabalho do ator que precisa localizar com precisão os pontos de transição, mas também por razões metodológicas em função da necessidade de uma análise visando uma investigação mais detalhada e uma maior verticalização do objeto de estudo. Pretendo compensar esta dicotomia dentro de minha análise reintegrando cada componente ao conjunto que perfaz o instrumental do ator.

No capítulo anterior mostrei a redefinição feita por Grotowski em relação à proposta de Stanislavski sobre a noção de organicidade. Grotowski também redefiniu as noções de impulso:

Grotowski me contou que a diferença fundamental entre o “método das ações físicas” de Stanislavski e o seu próprio trabalho, reside na questão dos impulsos. Por que o impulso é tão importante no trabalho de Grotowski, e no trabalho de Stanislavski ele não está destacado? Porque Stanislavski trabalhou com as ações físicas no contexto da vida cotidiana das relações: pessoas em circunstâncias “realistas” da vida diária, dentro de uma convenção social. Grotowski, por outro lado, trabalhou com as ações físicas dentro de um fluxo básico da vida, e não a partir de situações sociais e cotidianas. E neste fluxo da vida os impulsos são mais importantes (RICHARDS, 1995, p.98-99, trad. nossa).²⁸

²⁸ Original: Grotowski told me that the fundamental difference, however, between Stanislavski’s “method of physical actions” and his own work, lies in the question of the impulses. Why in Grotowski’s work is impulse so important, and why in Stanislavski’s work was it not underlined? Because Stanislavski worked on physical actions within the context of the common life of relations: people in “realistic” daily-life circumstances, in some social convention. Grotowski, instead, looks for physical actions in a basic stream of life, not in a social and daily-life situation. And in such a stream of life, the impulses are most important (RICHARD, 1995, p.98-99).

Richards faz questão de reiterar que o trabalho de Grotowski sobre as ações físicas foi para além de uma simples aplicação de uma técnica criada por Stanislavski. O mestre polonês, na realidade, deu continuidade ao desenvolvimento das ações físicas aprofundando a questão dos impulsos.

Prosseguindo nessa linha de desenvolvimento, Burnier propõe uma importante atualização do conceito de ação física integrando as propostas de Grotowski e de Decroux à proposta de Stanislavski:

As ações físicas, tal qual concebidas por Stanislavski, são evidentemente as ações feitas pelo ator. Uma tentativa de abordagem visando a uma definição que una os conceitos de ação de Decroux, Stanislavski e Grotowski deverá levar em conta que o termo *ação física* se refere sobretudo e antes de mais nada a: 1) *ação*, algo (um impulso, um *élan*) que nasce do *tronco* (da coluna vertebral); e 2) ela é *física*, ou seja, corporificada no mesmo momento em que nasce (BURNIER, 2001, p.35).

Trata-se, portanto, de um conceito dinâmico que continua em desenvolvimento até os dias atuais. Com essa definição de ação física como a corporificação de um impulso pelo ator, vemos o cuidado de Burnier em eliminar a distância entre pensamento e ação. A gênese do impulso na coluna vertebral traz a dimensão de um comprometimento de todo o corpo do ator no lidar com as ações. Portanto, é neste entrelaçamento do corpo com o impulso que o ator ergue a estrutura básica para o seu trabalho promovendo um trançado entre a linha de imersão e a linha de contorno.

Esta definição de Burnier é particularmente importante para esta pesquisa, pois dá uma noção do quanto o conceito de ação física se ampliou ao longo do século XX, mas também porque tenho Stanislavski, Grotowski e Decroux como importantes aliados nessa investigação e no meu percurso artístico-pedagógico.

Com os impulsos o ator estimula e fortalece as tensões internas da ação. Para Grotowski in Richards (1995, p. 95): “Na realidade, se a ação física não for iniciada por um impulso, se tornará algo convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos

nos impulsos, fica tudo enraizado no corpo”.²⁹ Para o ator, é vital manter a conexão com o fluxo dos impulsos.

E então, o que é o impulso? ‘In / pulse’ – empurrar a partir do interior. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda quase invisível, já habitasse o corpo. O impulso é isso. Sabendo disso, você poderá trabalhar sozinho nas ações físicas quando estiver preparando um papel. Quando você, por exemplo, estiver num ônibus ou esperando no camarim antes de voltar ao palco. Ao fazer cinema você perde um tempo enorme esperando. Você pode utilizar todo esse tempo, treinando as ações físicas sem ser visto pelos outros, e testando uma composição *mantendo-se no nível dos impulsos*. Isso significa que as ações físicas já estão no corpo, mesmo quando elas não aparecem exteriormente, isso, porque elas são ‘in / pulse’ (GROTOWSKI in RICHARDS, 1995, p.94, trad. nossa).³⁰

Com este relato, Grotowski em sua conferência em Liège (1986), evidencia a existência de uma dimensão oculta do trabalho do ator, que opera num nível que não necessariamente precisa tornar-se visível, o nível dos impulsos. Grotowski chegou a dar mais atenção aos impulsos do que à ação em si. O impulso precede a ação. Richards refere-se novamente à conferência de Liège (1986) para mostrar o que diz seu mestre sobre a relação entre impulso e intenção: “De acordo com Grotowski, os impulsos estão ligados à tensão *correta*. Um impulso aparece na tensão. Quando temos a in-tenção de fazer algo, existe uma tensão interna *correta*, dirigida para fora” (RICHARDS, 1995, p.96, trad. nossa).³¹

²⁹ Original: “In reality, the physical action, if not begun by an impulse, becomes something conventional, almost like gesture. When we work on the impulses, everything becomes rooted in the body” (GROTOWSKI in RICHARD, 1995, p.95).

³⁰ Original: And now, what is the impulse? ‘In/pulse’ – push from inside. Impulses precede physical actions, always. The impulses: it is as if the physical action, still almost invisible, was already born in the body. It is this, the impulse. If you know this, in preparing a role, you can work alone on the physical actions. For example, when you are on the bus, or waiting in the dressing room before going back on stage. When you do cinema you lose a quantity of time waiting; actors always wait. You can utilize all of this time. Without being perceived by the others, you can train the physical actions, and try out a composition of physical actions *staying at the level of the impulses*. This means that the physical actions do not appear yet but are already in the body, because they are ‘in/pulse’ (GROTOWSKI in RICHARD, 1995, p.94).

³¹ Original: “According to Grotowski, impulses are linked to the *right* tension. An impulse appears in tension. When we in-tend to do something, there is a right tension inside, directed outside” (RICHARD, 1995, p.96).

Para esta pesquisa, o impulso e a intenção são observados sob o prisma da transição. Deste modo, é importante perceber a dinâmica dos impulsos sendo elaborada nas diferentes tensões.

Diz Grotowski in Richard (1995, p.96): “In/tensão – intenção. Não há intenção se não houver uma mobilização muscular apropriada. Isso também é parte da intenção. A intenção está presente inclusive a nível muscular dentro do corpo, e está ligada a algum objetivo fora de você”.³²

Lecoq³³ codificou as tensões em sete níveis na sua proposta metodológica. Podemos combinar diferentes níveis de tensão na dinamização das ações físicas do ator.

- a) 1º Nível de Tensão: *O moribundo*. Aqui o indivíduo está fraco, solitário e quase morto. Não consegue vencer a força da gravidade, o corpo está hipotônico, fala com dificuldade e sem coerência. É a condição do doente, do deprimido que represa suas energias potenciais.
- b) 2º Nível de Tensão: *O corpo de férias*. O corpo que está leve, que salta sobre si mesmo. A expressão é sorridente e livre. Busca-se o contato, a relação com o outro como quem vai ao encontro de sua turma. Os braços balançam na alegria do contato.
- c) 3º Nível de Tensão: *O corpo econômico*. O estado é de neutralidade. Os movimentos regidos pela lei da economia são executados com o mínimo de esforço para obter o máximo de rendimento. Tudo é dito com polidez e sem paixão.
- d) 4º Nível de Tensão: *O corpo suspenso*. O estado é de curiosidade. O indivíduo está sensível às situações, em estado de alerta e de descoberta. Busca estar face a face e não há descontração.

³² Original: “In/tension – intention. There is no intention if there is not a proper muscular mobilization. This is also part of the intention. The intention exists even at a muscular level in the body, and is linked to some objective outside you” (GROTOWSKI inn RICHARD,, 1995, p.96).

³³ Jacques Lecoq, professor francês de mímica. O texto sobre os níveis de tensão foi composto de anotações minhas de um caderno. Nestas anotações foram usadas palavras escritas por mim e palavras de meu professor de mímica, Ricardo Napoleão, com quem estudei em 2002 no projeto Solos do Brasil.

- e) 5º Nível de Tensão: *O corpo que age*. Primeira tensão muscular. O indivíduo toma a iniciativa da ação, sem hesitação. A ação é decidida, a fala é precisa e clara.
- f) 6º Nível de Tensão: *O corpo que provoca*. Segunda tensão muscular. A paixão intervém, a cólera é o estado natural, mas sem gritos.
- g) 7º Nível de Tensão: *O corpo irado*. Terceira tensão muscular. O movimento ocorre sob muita resistência e é lento. O indivíduo está próximo à asfixia. A palavra não é mais falada, mas entrecortada com sons que se alongam.

Cada nível de tensão pode expressar um estado, uma intenção ou até mesmo uma qualidade estética da cena, como o terceiro e o quarto nível, por exemplo, que são recorrentes na estética naturalista. A sistematização dos níveis de tensão, feita por Lecoq, revela um lado peculiar do trabalho do ator que é a sua capacidade de produzir diferentes níveis de tensão para criar diferentes estados.

Sobre o impulso e a intenção, diz Burnier:

São elementos que prenunciam o desenrolar de uma ação. Fazem parte do primeiro momento desta *célula* que é a ação física. Uma vez que tenham existido e se manifestado, eles desencadeiam um movimento corpóreo de determinadas partes do corpo, que percorrerá um determinado itinerário com um certo ritmo. Estes compõem um segundo momento da ação, o de seu *acontecimento*, o seu desenrolar no espaço (BURNIER, 2001, p.42).

Grotowski evitou abordar o nível expressivo do ator na sua elaboração teórico-metodológica. A expressão não se prestaria, segundo ele, a meios objetivos e pragmáticos de sistematização. Ao revelar um profundo vínculo entre seu trabalho no Teatro das Fontes e o trabalho de Barba na ISTA, Grotowski in Barba (1995, p.237), diz o seguinte sobre a dimensão expressiva do ator: “É muito perigoso falar sobre a expressividade do ator. Corretamente, Barba fala somente sobre o nível pré-expressivo do ator. Se o ator se expressa, é porque ele *deseja* expressar-se”.

“Se o corpo fosse o principal instrumento de trabalho do ator, um cadáver poderia ser um ator”. Li esta frase escrita por Burnier, mas nem me recordo mais quando e em qual dos seus escritos, porém, a força e o impacto desta imagem ainda ressoam em mim até hoje. Com esta afirmação, Burnier retira a atenção da

materialidade do corpo, deslocando o foco do trabalho do ator para aquilo que anima, ilumina e dá vida ao corpo, e se não é tão concreto como o corpo matéria, é vital para a qualidade da presença do ator.

No entanto, como vimos no início deste capítulo, se por um lado, um ator não pode prescindir desta dimensão invisível dos seus recursos, sob pena de esvaziar-se de vida, por outro lado, se ele não elaborar seu trabalho na materialidade do seu corpo ficará impedido de compartilhar sua subjetividade com o espectador através de uma via objetiva.

O movimento cênico é o meio mais poderoso de expressão na criação de uma produção teatral. Privado de palavras, figurinos, iluminação, coxias, salas de teatro, e restando apenas o ator e sua maestria nos movimentos, o teatro ainda permaneceria teatro (MEYERHOLD apud KUBIK, 2002, p.3, trad. nossa).³⁴

Dito isto preciso agora me concentrar na noção de movimento, nessa dimensão onde o ator começa a operar no campo da visibilidade construindo signos. Tomarei emprestado o termo movimento corpóreo empregado por Barba para desenvolver minha análise deste componente da ação física. A concepção de movimento (LC) não se restringe à mecânica e à materialidade da forma, mas trata-se de um movimento permeado de subjetividade e em contato direto com os processos internos do ator (LI).

Quando a linha de contorno toma para si a função expressiva, o ator passa a pensar³⁵ em movimento elaborando numa partitura a linha das ações físicas no espaço. Segundo Burnier (2001, p.88):

No momento em que o ator começa a trabalhar sua arte, ele deve pensar, sobretudo com seu corpo, com suas ações. [...] Deve desenvolver uma maneira particular, profissional de *pensar*, o pensar-em-ação, ou o pensar em movimento. [...] No meu entender, um ator só é um ator de fato quando começa a *pensar-em-movimento*.

³⁴ Original: "Movement is the most powerful means of expression in the creation of a theatrical production. Deprived of words, costumes, footlights, wings, theatre auditorium, and left with only the actor and his mastery of movement, the theatre would still remain theatre" (MEYERHOLD apud KUBIK, 2002, p.3).

³⁵ O pensamento aqui não está restrito ao pensar da lógica analítica. Pensar em movimento quer dizer que a elaboração do ator no âmbito do movimento vem permeada de sentido, ou seja, o movimento e tudo que se mostra ao espectador engendram um signo.

Penso o corpo como algo concreto, visível e produtor de subjetividade. Diz Deleuze (1990, p.56): “Cada dispositivo tem seu regime de luz, a maneira em que esta cai, se esvai, se difunde ao distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela”.

Mesmo quando o ator não passa por um treinamento formal, ele precisa desenvolver meios próprios e concretos de produzir signos no desenho dos movimentos. As propostas do ator na elaboração de suas ações passam necessariamente pelo seu corpo.

A organização de um treinamento para o ator passaria, então, por uma estruturação dos pensamentos no plano do fazer.

Esse fazer como condição para a compreensão se torna, no caso da compreensão da ação física do ator, um problema-chave, à medida que as relações entre a ação física e a ação mental correspondente possuem mais ligações do que as ações e a compreensão das ações cotidianas, à qual se refere Piaget, principalmente no que diz respeito à simultaneidade e às coordenações progressivas entre agir e pensar. [...] Compreender, para o ator, passa por sintetizar ação física formal ao universo interior. Compreende-se com o corpo e no corpo (ICLE, 2010, p.42).

Corrine Soum³⁶ (2009, p.17) cita um dos lemas de Decroux: “O ator aparece em cena com seu corpo, de modo que o ator deve aprender a arte do corpo”. Para Soum (2009, p.17-18): “a arte do corpo está na reconstrução estilizada dos diversos comportamentos corporais humanos, e o corpo pode representar os meandros do pensamento no deslocamento dos seus segmentos”. O ator no teatro está de pé num palco, assim, precisa saber o que fazer com seu corpo, precisa expressar pensamentos no desenho de seus movimentos ativando o fluxo dos impulsos, na artificialidade da cena. Estas são algumas de suas habilidades fundamentais.

Na relação com o seu corpo, o ator modela seus movimentos. Não se trata de virtuosismo. O movimento corpóreo é tudo aquilo que se vê do ator e que engendra

³⁶Corrine Soum, em 2009, escreveu um texto na revista “Projeto Mímicar”, sobre a Mímica Corporal Dramática no Brasil e o legado de Etienne Decroux. Corrine Soum é diretora com Steven Wasson do Théâtre de l’Ange Foul International School of Corporal Mime. A tradução é da Intertrans e a revisão é de NadjaTurenko.

um sentido para o espectador. É a consciência da partitura como um recurso de linguagem que torna o ator capaz de pontuar os movimentos e daí extrair significados. O ator produz um movimento que pensa, ou seja, o fluxo dos impulsos é modelado na superfície dos movimentos ganhando sentido. Como lembra Burnier (2001, p.24): “a criação só será realizada quando ambos, impulso criador e modelagem, acontecerem”. Vemos aqui o processo no qual a linha de imersão se entrelaça com a linha de contorno. Na perspectiva desta pesquisa, é preciso reforçar que só haverá ação física na convergência entre ambas as linhas.

O ator, portanto, precisa responder a uma demanda objetiva do processo criativo e muitas das respostas entre o treino e a cena, são dadas objetivamente, em forma de ações físicas que operam na produção de sentidos que ficam impressos no desenho dos movimentos. Com isso o ator pode partir para a elaboração de uma partitura corporal. Através da partitura o ator não só seleciona melhor seus movimentos, mas também desenha com precisão cada movimento no seu corpo. A partitura precisa ser compreendida pelo ator como um recurso de linguagem, uma vez que não basta construir uma sequência de movimentos interligados e bem desenhados, é necessário que o movimento esteja permeado de intenção, impulso e ritmo. Traçar a linha de contorno (LC) na construção de uma partitura é também traçar a linha de imersão (LI), num trançado que amarra o impulso ao signo.

Sobre a partitura Barba (1994, p.185) diz o seguinte:

Uma partitura de ações físicas e vocais na qual a sucessão de detalhes seja fixada de maneira iniludível obriga a uma disciplina que parece negar o livre fluir da vida, da espontaneidade do ator, até mesmo a sua individualidade. Ao contrário.

Ainda sobre a importância da partitura na arte do ator, diz Barba:

A existência de uma partitura definida em todos os seus detalhes, rigorosa na forma e rica de precisão, é uma necessidade primária para o ator. Esta é uma daquelas verdades evidentes ao bom senso que normalmente chamamos de “ovo de Colombo”. Para vê-la claramente basta deixar cair dos olhos o véu dos lugares-comuns criados pela auto-indulgência teatral (BARBA, 1994, p.188).

Quando decidi aprofundar minha compreensão sobre a corporeidade do ator, durante o meu processo pessoal de desenvolvimento artístico e pedagógico, optei pela mímica corporal. Inicialmente meu objetivo era encontrar uma base corporal para o meu trabalho como professor de voz. Aos poucos integrei os princípios da mímica não só ao trabalho de voz que eu estava desenvolvendo, mas ao meu próprio trabalho como ator e como diretor-pedagogo. Durante alguns anos cheguei a ser mais conhecido como professor de corpo e solicitado a propor trabalhos relacionados à corporeidade do ator, dado o meu nível de comprometimento com essa dimensão da arte do ator. Obviamente que meu projeto sempre foi o de expandir os horizontes de trabalho dentro do teatro e no lidar com os atores. Hoje continuo trabalhando como professor de um curso de graduação em Teatro, e se faço algumas escolhas mais específicas é em função de um projeto mais amplo.

A mímica corporal pode ser muito útil ao trabalho do ator em se tratando de movimento corpóreo. Para detalhar um pouco mais a noção de movimento vou me ancorar nas noções de movimento intercorporal e movimento interespacial da mímica corporal dramática elaborada por Decroux. O movimento intercorporal diz do corpo que vence a gravidade para se manter ereto, e do corpo que é vencido pelo peso, e entra em colapso. Já o movimento interespacial diz do corpo que consegue efetuar um deslocamento pelo espaço vencendo uma resistência. Margolis refere-se a estas duas qualidades do movimento a partir das duas linhas clássicas de força:

A 1ª linha clássica de força é a do “Centro Meridiano” (a linha que traça a ação da gravidade através do corpo). Não importa o grau de complexidade que a forma corporal de um personagem possa chegar, ainda assim será possível traçar uma linha reta através dessa forma para encontrar o centro meridiano. [...] A segunda linha clássica de força é a que corre perpendicular ao centro meridiano do ator (MARGOLIS, 2002, p.177, trad. nossa).³⁷

Sem essas linhas clássicas de força o movimento não se realiza, elas fornecem a energia necessária para a sustentação e o deslocamento do corpo evitando que ele

³⁷ Original: “The first classical line of force is the *center meridian* (the line tracing gravity falling through the body). No matter how complex the body shape of a character may be, it is still possible to trace a straight line through the shape to find the center meridian. [...] The second classical line is the one that runs *perpendicular* to the actor’s center meridian” (MARGOLIS, 2002, p.177).

entre em colapso e garantindo seu avanço ao vencer a resistência das forças que operam em oposição. Quero me deter primeiramente, na linha que traça a ação da gravidade através do corpo na dinâmica do movimento intercorporal.

Na mímica, o peso é o primeiro drama do ator. A mímica elabora esteticamente este conflito no corpo do ator e usa o peso como meio de produção de energia³⁸. A respeito do peso, Soum diz o seguinte:

O catalisador que dá início ao nosso trabalho é: “Tudo tem peso”. O peso é o início de tudo e o que determina as razões para um drama “original”. Tal representação, portanto, encontra seu lugar e seus fundamentos na luta contra o eterno inimigo, comum a todos: o peso. O inimigo é o peso (SOUM, 1997, p.16, trad. nossa)!³⁹

Sendo o peso o principal inimigo e o primeiro drama do ator, a expressão surge quando o corpo consegue avançar, mesmo na presença de uma força operando no sentido contrário. A expressão se mostra quando o corpo vence a força da gravidade.

O movimento intercorporal se mostra na relação entre as partes do corpo. Decroux dividiu o tronco em seis partes a partir da coluna vertebral, são elas: cabeça, pescoço, peito, cintura, quadril e perna peso. Decroux chamou cada uma destas partes de órgãos simples, que podem se movimentar isoladamente. Os órgãos compostos são formados pela soma de dois ou mais órgãos simples. A cabeça, por exemplo, é um órgão simples, mas quando se reúne ao pescoço no movimento, forma-se um órgão composto que Decroux chamou de “Martelo”.

³⁸ Barba (1995, p. 74): “A energia do ator é sua potência nervosa e muscular”.

³⁹ Original: The catalyst to start us working is: “everything has weight.” This is the first step to take to determine the reasons for an “original” drama. The representation of this can therefore find its premises and fundamentals in the struggle against everyone’s eternal and common enemy: weight. “The enemy is weight” (SOUM, 1997, p.16).

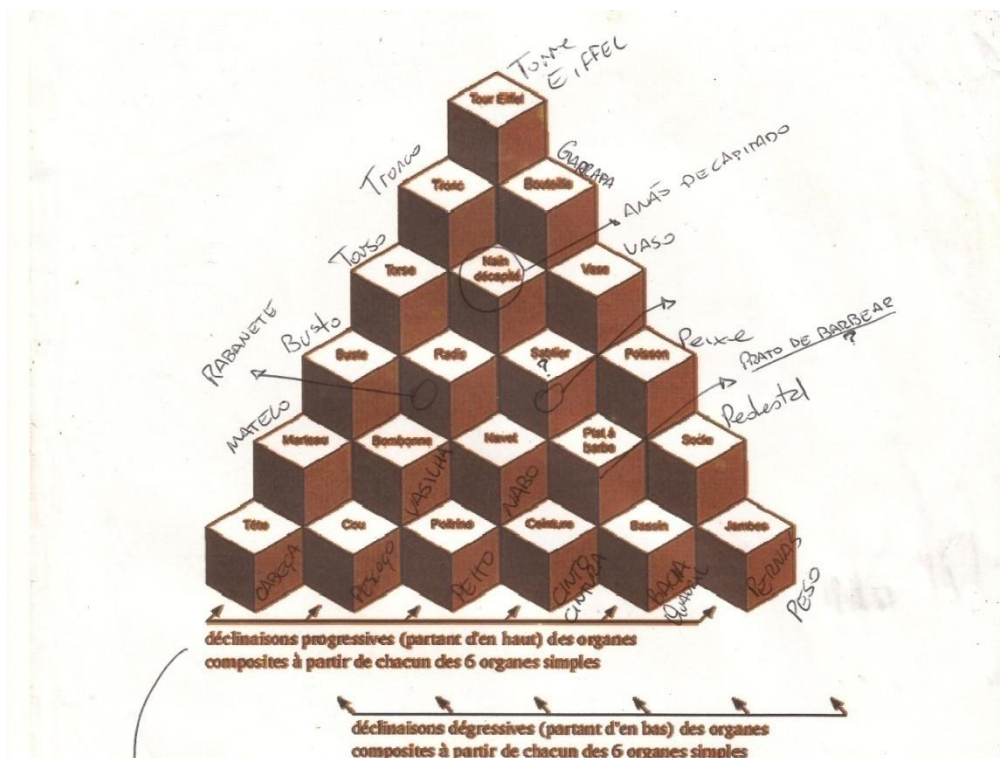


Figura 2: Pirâmide decrouziana

Os órgãos simples e compostos que constituem o movimento intercorporal podem se movimentar por três planos diferentes: rotação, lateralidade e profundidade. Com os três planos, o ator começa a desenhar seus movimentos em desenhos simples quando opera num único plano; em desenho duplo, quando o ator combina dois planos; e finalmente, no desenho triplo, quando o ator mobiliza os três planos e passa a operar na tridimensionalidade do desenho de seus movimentos.

Levando em conta que cada um dos vinte e um órgãos – seis órgãos simples e quinze órgãos compostos – da pirâmide Decrouziana⁴⁰ podem se movimentar em três planos diferentes, podemos imaginar as incontáveis combinações que se colocam à disposição do ator para produzir diferentes formas humanas, todas potencialmente expressivas.

Pretendo me concentrar agora na dinâmica do movimento interespaçial. Quando o homem se coloca de pé está preparado para agir, está pronto para avançar, para recuar se for necessário, pode estar querendo salvar sua vida ou simplesmente se

⁴⁰ A pirâmide Decrouziana tem na sua base seis órgãos simples. Sobre eles estão os quinze órgãos compostos, formados da combinação entre dois, três, quatro, cinco ou seis órgãos simples. Decroux deu um nome a cada um deles. O desenho da pirâmide é do site da Omnibus, escola de mímica canadense.

preparando para dar o primeiro passo, para caminhar. No movimento interespacial, o ator vai de encontro a um ponto específico do espaço, no qual ele desenha uma linha que será o seu trajeto podendo mudar de direção e criar uma nova linha à medida que um novo estímulo lhe chega, de um espaço constituído de infinitas linhas e pontos. Com estas linhas o ator cria uma geometria espacial.

Decroux (1985, p.78), fala de linhas ideais e de exatidão geométrica na relação do corpo com o espaço: “Pode-se mentalmente delinear no espaço certas linhas que podem ser consideradas ideais. Três linhas se apresentam de imediato: a vertical, a horizontal e [...] a diagonal”. Decroux aborda estas linhas como ruas do espaço.

O espaço é representado pelas direções que o ator assume durante seus deslocamentos, podendo variar por pelo menos oito direções, que equivalem aos pontos cardinais ou à estrela de oito pontas. Contudo, este processo começa a tornar-se mais complexo à medida que o movimento intercorporal e o movimento interespacial entram em convergência.

Na dinâmica do movimento, o trabalho se completa quando o ator dilata suas forças, reorganizando o esforço e a intensidade muscular para serem mostradas na cena, como diz Soum (1997, p.18): “Fisiologicamente falando, não é necessário o uso de grande intensidade muscular. Mas dramaticamente sim”! Essa intensificação das forças que participam na mecânica do movimento de caminhar ocorre na elaboração consciente da resistência pela oposição entre as forças.

A dinâmica do movimento se desenvolve na presença de pelo menos duas forças, atuando simultaneamente e em direções opostas. Noutros termos, há sempre uma força operando no sentido contrário à direção que se destina o movimento, criando uma resistência a ele. Quanto maior a resistência, maior será o esforço e a intensidade muscular para se promover cada movimento.

O esforço e o movimento se ajustam constantemente às necessidades de cada ação. Quando o ator produz uma quantidade de energia maior que a necessária para o deslocamento a ser realizado no espaço cria-se uma diferença de potencial entre a energia que fica retida no corpo e a energia que é liberada no movimento. Deste modo, o ator preserva uma reserva de força aumentando a densidade de seus movimentos e a qualidade de sua presença.

No Teatro Nô japonês, Zeami quantifica em proporções numéricas a relação entre a produção de energia e o movimento do ator:

A expressão “quando você sentir dez no seu coração expresse sete em seus movimentos” se refere ao seguinte. Quando um iniciante estuda o Nô aprende a gesticular as mãos e a movimentar seus pés, primeiro ele o fará como o seu professor lhe ensinou e assim usará toda a sua energia na execução da performance seguindo as instruções dadas. Mais tarde, porém, ele aprenderá a movimentar seus braços numa extensão menor do que aquela que sugere suas próprias emoções, e será capaz de conter suas próprias intenções. Este fenômeno não está de nenhum modo limitado à dança e ao gestual. Generalizando a tudo que esteja relacionado ao palco, mesmo aquela ação mais ínfima do corpo, se a resistência ao movimento for maior que a da emoção implícita nele, o corpo se tornará a Substância e a emoção sua Função, mobilizando a platéia (ZEAMI, 1984, p.75, trad. nossa).⁴¹

Esta dimensão do trabalho do ator acabou sendo incorporada ao léxico teatral como o princípio dos sete décimos. Sua função é frear a energia do ator durante sua liberação no movimento corpóreo; o objetivo é manter uma parte desta energia retida para intensificar a qualidade da presença do ator. O impulso é liberado na linha de imersão, ao mesmo tempo, que uma parte do impulso é freada pela linha de contorno gerando diferentes densidades no movimento.

Margolis (2002, p.185, trad. nossa) propõe um exercício que elabora a transição por diferentes densidades no movimento de caminhar a partir do princípio do peso.

EXERCÍCIO DE ENERGIA II: DESLOCAMENTOS COM MUDANÇAS DE DENSIDADE

Ajuda os atores a justificarem dramaticamente seus movimentos pelo palco. Iniciaremos com a constante de uma personagem percorrendo seis passos para frente numa linha reta.

- Inicie a caminhada sentindo-se muito leve. A cada passo vá ficando mais pesado até que no sexto passo você esteja tão pesado que não seja possível dar mais nenhum passo.

⁴¹ Original: The expression “when you feel ten in your heart, express seven in your movements” refers to the following. When a beginner studying the *nô* learns to gesture with his hands and to move his feet, he will first do as his teacher tells him and so will use all his energies to perform in the way in which he is instructed. Later, however, he will learn to move his arms to a lesser extent than his own emotions suggest, and he will be able to moderate his own intentions. This phenomenon is by no means limited to dance and gesture. In terms of general stage deportment, no matter how slight a bodily action, if the motion is more restrained than the emotion behind it, the body will become the Substance and the emotion its Function, thus moving the audience (ZEAMI, 1984, p75).

- Inicie correndo, desacelerando a cada passo até que o impulso tenha se dissipado por completo no sexto passo.
- Caminhe rapidamente ficando muito denso subitamente no sexto passo, como se você se confrontasse com uma parede.
- Crie três outras estruturas.
- Experimente o exercício caminhando para trás.
- E caminhando num círculo.⁴²

Esta dinâmica ajuda a entender como o movimento corpóreo pode operar na produção de sentido na relação entre avanço, recuo e imobilidade. Aqui, Margolis traz o elemento peso para a dinâmica do movimento corpóreo, que transita por diferentes densidades relacionando os estados à noção de peso. Segundo Margolis, o ator pode pensar os estados humanos como tendo diferentes pesos e, assim, encontrar uma expressão para cada um deles no plano muscular.

As nuances do pensamento se revelam no modo como o ator produz diferentes densidades na dinâmica da relação entre resistência muscular e liberação de energia nos movimentos. Esta interação entre liberação e contenção é dinâmica, ou seja, permite ao ator criar variações no seu tônus muscular e no seu estado.

Deste modo o ator deve ao mesmo tempo expressar sua energia em pelo menos duas direções e quanto mais uma personagem cria resistência, mais energia ela armazena. Como vimos, a resistência é criada na relação entre a liberação e a contenção de energia, conferindo densidade ao movimento. Diz Margolis (2002, p.180, trad. nossa):

Uma parte importante do treino do ator é aprender a dosar a liberação de sua energia através da resistência e ser capaz de controlar a quantidade de resistência que está sendo expressa. [...] A expressão da resistência se dá pela densidade dos músculos, do quanto eles estão cheios de energia emocional (MARGOLIS, 2002, p.180, trad. nossa).⁴³

⁴² Original: Energy Exercise II: Transports with Density changes. These exercises help actors dramatically justify movement across the stage. We will start with the constant of a character travelling six steps forward in a straight line. – Start walking feeling very light. Get heavier with each step, so that by the sixth step, you are so heavy, you could not possibly take another step. – Start by running. Slow down with each step, so that you have dissipated all momentum by the sixth step. – Walk briskly, and suddenly get very dense on your sixth step, as if you just confronted a wall. – Create three other approaches. – Try the exercise walking backwards. – Try the exercise walking in a circle (MARGOLIS, 2002, p.185).

⁴³ Original: An important part of the actor's training is learning to dose out their energy through resistance and to be able to control the amount of resistance being expressed. [...]

Como foi dito há pouco, o trabalho do ator torna-se mais complexo na convergência entre o movimento intercorporal e o movimento interespacial. Nesta perspectiva, Margolis aborda a noção de transição no trabalho do ator. Os exercícios são estruturados integrando a ação de caminhar aos movimentos de colapso e ereção do corpo.

EXERCÍCIO: CRUZANDO O DESERTO

Este exercício permitirá ao ator praticar a dosagem da mudança de um estado de ser.

- Comece na vertical com o peso na perna esquerda
- Sinta seu espaço interno sendo preenchido por um estado de vigor e bem estar.
- Você vai dar três passos à frente. A cada passo, sinta que você está perdendo parte do seu estado atual e está lentamente sendo preenchido por um cansaço que lhe puxa para baixo.
- No terceiro passo você fará uma **transição** [grifo meu] completa.
- Para os próximos três passos inverta a sequência das ações, e lentamente controle a mudança da fadiga ao vigor a cada passo.

IMPROVISAÇÃO

- Comece neutro, sentado numa cadeira.
- Permita que um estado de esperança se forme dentro de você.
- Quando o estado estiver formado o suficiente para manifestar fisicamente a mudança em seu corpo, comece a contar de um a dez.
- Continue contando até dez, aumentando essa escala numérica à medida que você for percebendo a esperança crescer dentro de você.
- Justifique o estado à medida que ele cresce, erguendo-se de sua cadeira.
- Quando você estiver fora da cadeira e a esperança tiver lhe preenchido por completo, você chegará ao número dez.
- Agora, deixe que um estado de desespero lhe invada lentamente.
- Quando você se conectar com esse estado, você irá iniciar a contagem mais uma vez, a partir de um. Lembre-se, você deve manter a história de sua ação anterior! Portanto, você estará agora com “um” de desespero, mas com nove de esperança.
- Se permita sentir essa **transição** [grifo meu] da esperança ao desespero. O desespero lhe puxará para baixo de volta para sua cadeira.

- Continue a repetir o processo encontrando, a cada vez, novos aspectos da esperança e do desespero (MARGOLIS, 2002, p.176-177, trad. nossa).⁴⁴

O trançado entre a linha de imersão e a linha de contorno se faz notar nestes dois exercícios, onde o ator cria uma polarização para expressar uma transição entre dois estados (LI), utilizando-se do movimento de caminhar e dos movimentos de se levantar e de se sentar numa cadeira (LC). Podemos observar também nos dois exercícios os atributos de trajeto, de passagem e de gradação operando na dinâmica da transição. O primeiro exercício, por exemplo, é constituído de dois trajetos e de uma passagem. O primeiro trajeto do ator se estende entre o início do primeiro passo e o fim do terceiro, onde pode ser traçada uma linha na qual a transição se desenvolve em gradação, ou seja, a cada passo vai aumentando o cansaço à medida que o vigor vai diminuindo. No fim do terceiro passo, no extremo do cansaço encontra-se o ponto de transição, a passagem para o segundo trajeto, onde é traçada uma nova linha de volta à sensação de vigor que também se dá em gradação, agora no sentido inverso. A mesma dinâmica da transição pode ser observada no segundo exercício em relação aos atributos. Ambos os exercícios se orientam pelo padrão de ascensão e queda, mudando apenas a ordem entre o colapso e a ereção do corpo.

Para avançar preciso agora analisar o ritmo, pois é uma chave essencial na compreensão da dinâmica da transição nas ações físicas no trabalho do ator.

⁴⁴ Original: *Exercise: Crossing the Desert*. This exercise will allow the actor to practice dosing out the change of a state of being. – Start in vertical, with weight over the left leg. – Feel that your inner space is full with a feeling of vigor and well-being. – You are going to take three steps forward. With each step, feel you are losing some of your present state and are slowly filling with a downward feeling of fatigue. – By the third step, you will have made a complete transition. – For the next three steps, reverse the acting beats, and slowly dose out the change from fatigue to vigor over each step. *Improvisation*: - Start neutral, sitting in a chair. – Allow a feeling of hope to slowly build inside you. – When the feeling has built enough to physically manifest change in your body, start to count from one. – Continue to count to ten, moving up this number scale as you sense the feeling of hope growing inside you. – As the feeling grows, allow it to justify rising out of your chair. – When you are out of the chair and the feeling of hope has consumed you, you will be at number ten. – From this state of being, allow a feeling of despair to slowly creep in. – When you can connect to this feeling, you will once again start to count from one. Remember you must hold on to the history of your last acting beat! Therefore, you would now be at one of despair, but nine of hope. – Allow yourself to feel this transition from hope to despair. The feeling of despair will pull you back down into your chair. – Continue to repeat the process, finding new aspects of hope and despair each time (MARGOLIS, 2002, p.176-177).

Boleslavski (2010, p.110), na sua tentativa de definir o ritmo de modo a ser aplicado a todas as artes diz: “trata-se de mudanças mensuráveis, ordenadas de todos os diferentes elementos compreendidos em uma obra de arte – contanto que todas essas mudanças estimulem progressivamente a atenção do espectador e conduzam invariavelmente ao objetivo final do artista”.

Mais adiante Boleslavski (2010, p. 113), relaciona a espontaneidade na atuação a “um desenvolvido senso de Ritmo. Não de Tempo, por certo, que significa apenas lento, médio, rápido. Isto é limitado demais. O Ritmo, por outro lado, tem uma vibração eterna, infinita. Todas as coisas criadas vivem pelo Ritmo, pela **transição** [grifo meu] de uma coisa definida a outra maior ainda”.

Desta definição de Boleslavski, seleciono para minha discussão a capacidade do ritmo de estimular progressivamente a atenção do espectador, e o fato dessa progressão ocorrer durante as transições, ou mudanças ordenadas de uma coisa definida à outra maior ainda. Transição e mudança aqui aparecem como sinônimos. Porém, o ritmo em si, não é sinônimo de mudança, mas diz de algo que se estabelece de modo regular.

Ao consultar um dicionário para buscar uma definição mais simples do ritmo, encontrei uma recorrência do termo ‘regularidade’, “uma série de fenômenos que ocorrem em intervalos regulares”. Sem o elemento da mudança presente teríamos uma experiência mais próxima do mantra, cujo propósito é o relaxamento das percepções em função da repetição do mesmo padrão rítmico. Em contrapartida o que estimula a atenção do espectador é a progressão rítmica, ou seja, a mudança de um ritmo a outro, que Eugenio Barba chama de quebra de ritmo ou variação rítmica.

Burnier comenta o trabalho de Laban acerca do movimento destacando sua contribuição na distinção entre tempo e ritmo:

A percepção de Laban do tempo do movimento nos é muito útil, pois nos ajuda a distinguir o *tempo do movimento* do *ritmo* da ação, ou até mesmo do próprio movimento. O tempo seria a duração (rápida ou lenta) do movimento, ao passo que o ritmo seria a sua pulsação no tempo (BURNIER, 2001, p.44).

Laban divide o movimento em quatro componentes: tempo, espaço, força e fluência. As diferentes combinações entre estes componentes produzem diferentes

dinâmicas. Para Laban o movimento é um processo constante de contínuas mudanças, que tendem a se organizar no ser humano em determinadas ordenações rítmicas e formar padrões singulares.

Para a aplicação da noção de ritmo no trabalho do ator, prefiro associá-lo à idéia de pulsação por se aproximar mais da noção de tensão. No meu modo de ver, o trabalho do ator evolui entre diferentes ritmos, ou seja, transitando por diferentes pulsações, que correspondem a diferentes níveis de tensão que se desenvolvem em forma de progressão.

Zeami notou uma estrutura rítmica presente nos fenômenos naturais que nomeou Jo-ha-kyu, e que se desenvolve através de progressões:

Nessa estrutura começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração; um outro Jo-ha-kyu. Este é um ritmo orgânico que pode ser facilmente observado nas mudanças do corpo ou no ato sexual, em busca do orgasmo. Quase todos os ritmos das atividades físicas tenderá a seguir esse padrão se deixadas à sua sorte (MARSHAL apud OIDA, 2001, p. 61).

Ainda sobre a estrutura rítmica do Jo-ha-kyu, diz Greiner:

Em se tratando das tríades estéticas, a mais usada para o Nô e a dança é o conceito Jo-ha-kyu. Jo quer dizer preparação ou começo, ha quer dizer quebra e kiu, rápido ou urgente. O termo original veio do gagaku (estilo de música da era clássica) e é geralmente usado para indicar as três partes de uma peça. Jo seria a entrada dos bailarinos, a introdução; ha seria a dança gentil, parte central do desenvolvimento da peça; e kyu seria a dança rápida ou conclusão. A diferença em relação ao método ocidental é radical já que a tendência clássica no Ocidente, desde Aristóteles, seria seguir a sequência: preparação, ápice, relaxamento (GREINER, 2000, p.44-45).

A diferença entre o Jo-ha-kyu e o padrão de ascensão e queda está na curva de declínio após o ápice da ascensão, porém, o percurso que é feito numa progressão até alcançar um ponto máximo de força (clímax), é semelhante em ambos os modelos. Enquanto o Jo-ha-kyu faz o corte na linha de força do clímax, o padrão de ascensão e queda espera o relaxamento das forças, após o clímax, para efetuar o corte.

Este ritmo Jo-ha-kyu é completamente diferente da idéia ocidental de “começo, meio e fim”, já que este tende a produzir uma série de “degraus” em vez de uma sutil aceleração. Além do mais, a noção de “começo, meio e fim” normalmente se refere à estrutura global da peça, enquanto que Jo-ha-kyu é utilizado como base não só para todos os momentos de uma apresentação, como também para sua estrutura como um todo (MARSHALL apud OIDA, 2001, p.61).

Seleciono, então, a noção de progressão como outro atributo da transição que atua na extensão da linha, conferindo dinâmica ao trajeto da personagem pelas ações físicas. Diz Zeami (apud Oida, 2001, p.60): “Todo fenômeno no universo se desenvolve através de uma certa progressão. Mesmo o canto de um pássaro ou o zunido de um inseto seguem essa progressão. Isto se chama Jo-ha-kyu.”

Dentro do programa de treinamento do “Projeto Solos do Brasil” do qual fiz parte como ator, experimentei um exercício simples e esclarecedor sobre a progressão no jogo das ações elaborado por Lecoq. Lecoq criou alguns exercícios para atores relacionados aos sentidos humanos. A seguir, descrevo um desses exercícios, que trabalha especificamente o princípio da progressão dramática a partir do sentido da audição.

Trios constroem uma ação que envolva o corpo inteiro. Enquanto cada aluno executa sua ação, alguém fora do exercício produz um determinado som que será repetido seis vezes. Para cada estímulo sonoro o ator deverá incorporá-lo modificando a dinâmica de sua ação seguindo uma progressão estabelecida previamente. São seis estímulos sonoros ao todo e o ator deverá reagir com a seguinte orientação:

1ª Não escuto

2ª Escuto, mas ignoro

3ª É importante e vejo se repete

4ª É muito importante e sei de onde vem

5ª Constato que não sei de onde vem

6ª Passa um avião num vôo rasante sobre a sua cabeça

Este exercício demonstra uma ação progredindo em seis etapas. Cada ator deve encontrar as diferentes tensões durante a progressão da ação. Evitar introspecção psicológica e gestos ilustrativos.

Burnier (2001, p.45), refere-se ao ritmo como o desenho da ação no tempo: “Diferentemente do movimento no tempo [...] o ritmo é, sobretudo, a “pulsção” do

tempo da ação e de seu movimento.” Esta noção de pulsação associada ao ritmo evoca imediatamente o nível de tensão presente em cada ação, que não precisa necessariamente manifestar-se em forma de movimento, podendo estar presente mesmo na imobilidade.

Segundo Stanislavski (2010, p.268): “Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo.” Aqui Stanislavski mostra como o ritmo está entrelaçado com os diferentes componentes das ações físicas. De acordo com Toporkov (apud Burnier, 2001, p.45): “Cada ação física está inseparavelmente ligada ao ritmo que a caracteriza.” Sendo esta uma condição vital para o domínio do método das ações físicas.

Chekhov (1996, p. 138) discorre sobre “a lei das repetições rítmicas”, como uma de suas leis de composição:

Ao princípio seguinte de composição chamemos *lei das repetições rítmicas*. Essa lei também se manifesta de várias maneiras na vida do universo, da terra e do homem. Apenas duas ou três dessas maneiras precisam ser mencionadas em relação à arte dramática. Em primeiro lugar, quando os fenômenos se repetem regularmente no espaço ou no tempo, ou em ambos, e permanecem inalterados; em segundo lugar, quando os fenômenos mudam com cada repetição sucessiva. Essas duas espécies de repetição evocam diferentes reações no espectador.

Aqui pode ser feito um paralelo entre as repetições rítmicas da proposta de Chekhov com os dois tipos de mutações presentes na filosofia chinesa. No primeiro caso a repetição quando é regular, ocorre no tempo e no espaço sem que ocorra nenhuma mudança. No segundo caso, a repetição é sucessiva e altera os fenômenos a cada repetição.

O I Ching, o livro das mutações, também faz referência a dois tipos de repetições com o mesmo sentido impresso por Chekhov em sua proposta. Em relação à repetição que é regular, o livro das mutações dá o nome de “mutação cíclica”. Segundo Wilhelm (1997, p.219): “consiste numa rotação de fenômenos que se sucedem uns aos outros, até que chega de volta ao ponto de partida”. Já a “mutação não recorrente” ou mutação em sequência, significa a mudança contínua e irreversível dos fenômenos

provocados pela causalidade, que corresponde à lei da causa e efeito da física mecânica.

Do ponto de vista da recepção estas duas qualidades de repetição evocam reações diferentes na percepção do espectador. Diz Chekhov (1996, p.138-139):

No primeiro caso, o espectador tem a impressão de “eternidade”, se a repetição ocorre no tempo, ou de “infinidade”, se no espaço. [...] O efeito produzido pelo segundo tipo de repetição, quando os fenômenos mudam, é diferente. Aumenta ou diminui certas impressões, tornando-as mais materiais ou mais espirituais; aumenta ou diminui o humor, ou a tragédia, ou qualquer outra faceta de uma situação.

Posso relacionar estas repetições ao caráter das linhas que podem ser definidas como fixas e móveis. Enquanto uma linha fixa se constitui na regularidade prolongando-se na repetição do mesmo, uma linha móvel constitui-se na repetição da diferença e tem como principal atributo uma potência de mudança. Sendo assim, retorno à imagem que relaciona o eterno e o transitório à dispersão das pétalas e às folhas caindo. É porque uma flor passa por constantes mudanças diante do público que ela pode ser comparada a um ideal artístico. Para Zeami, a vida renova-se no efêmero, e, com a renovação, não só crescemos, mas também nos eternizamos.

Observar as ações físicas sob a lente de um microscópio é saber decompor cada um dos seus componentes separadamente, para depois reagrupá-los numa nova organização. Na dinâmica da transição, Impulso, movimento e ritmo são elaborados pelo ator como estruturas dinâmicas e flexíveis que se adaptam constantemente a estímulos específicos e às necessidades das ações voltadas tanto para o treino quanto para a cena. Outro modo de compreender esta decomposição é pela imagem do trançado, com o ator decompondo as linhas de imersão e de contorno separadamente, até encontrar as variações das tensões (LI) e dos desenhos (LC), para em seguida reagrupá-las no trançado à medida que vai fazendo progressões no seu trajeto pela partitura das ações físicas. Trata-se, portanto, de observar as ações físicas e o trançado sob o viés da mudança como se estivessem sendo vistas sob a lente de um microscópio.

Analisando o movimento de um pássaro caminhando na beira de um rio podemos notar uma parada na sua movimentação antes de prosseguir com sua

caminhada, sempre alternando uma parada antes de voltar a dar mais alguns passos. Enquanto pára observa ao redor se está tudo bem, e só então continua a andar. Frequentemente quando trabalho com grupos de atores em ensaios e em sala de aula, observo que diante de um comando para que executem alguma ação, num primeiro momento, tendem a associar ação à atividade física e, assim, começam a executar uma sucessão de movimentos ininterruptos, dedicando pouca atenção às imobilidades.

Na artificialidade de um treino e de uma montagem de cenas, os atores podem parar de reagir organicamente entrando num ciclo vicioso e mecânico no trato com suas ações. Alguns atores já possuem esta percepção mais ampla da ação e deliberadamente vão inserindo as imobilidades em suas partituras, já outros atores precisam ser lembrados desse freio na dinâmica dos seus movimentos para perceberem outra qualidade presente em suas ações, que passa por uma espécie de movimento latente que está presente mesmo quando não está visível, ou seja, existe um movimento anterior ao movimento cinético propriamente dito. Esta “condição intermediária do movimento”, equivale ao trabalho que o ator desenvolve no nível das intenções e dos impulsos (LI), quando as ações ainda não vieram à tona em forma de signos (LC).

Mesmo durante a suspensão de um movimento no espaço, a energia pode permanecer dinâmica no tempo. No movimento corpóreo do ator, este princípio pode ser observado quando o deslocamento pelo espaço é interrompido, mas o corpo do ator permanece em prontidão, em atitude de intenção, de alerta, ou seja, pronto para executar uma nova sequência de movimentos. Nesta imobilidade dinâmica, o ator continua retendo a energia no tempo, no nível da intenção, enquanto aguarda um novo estímulo que irá liberar esta energia no espaço em forma de energia cinética.

Barba também fala de pausa-transição. Segundo Barba (1994, p.224): “As pausas-transições criam um novo dinamismo, uma nova fluidez/variação quando alteram o dinamismo original da sequência individual”. Já a pausa estática é uma parada do movimento, porém, sem a retenção de energia, sem um comprometimento muscular do ator. Trata-se de uma pausa vazia e destituída de potência de mudança. Como diz Barba (1994, p.222): “A pausa-transição coagula-se e morre quando perde sua pulsação retida, pronta a continuar. A transição dinâmica torna-se uma pausa estática”. Isto ocorre quando a ação perde sua tensão interna afetando também a

precisão dos movimentos. O problema da pausa estática é que ela não produz a energia necessária para alimentar a ação seguinte e, portanto, não só esvazia o instante presente, mas também implode a ação que se segue.

Podemos afirmar que, estático não é ficar parado, estático é não transitar; que a pausa-transição é potencialmente dinâmica; já um corpo contorcido e se deslocando aleatoriamente pelo espaço não é garantia de nenhuma dinâmica. Uma pausa-transição não só marca a progressão rítmica, como boa parte do ritmo é elaborado no modo como as pausas são organizadas na partitura do ator.

Chekhov também discute a relação entre o movimento e a pausa na lei de composição denominada de “ondas rítmicas”. Aqui, o autor se refere especificamente ao trabalho do ator, concentrando-se na expressão da ação interior e exterior da personagem. Segundo Chekhov (1996, p.147):

A vida, em suas manifestações, não segue sempre uma linha reta. Ela ondula, ela respira ritmicamente. Assim, as *ondas rítmicas* assumem várias características com diferentes fenômenos; florescem e murcham, aparecem e desaparecem, dilatam-se e contraem-se, espalham-se e concentram-se *ad infinitum*. Em sua aplicação à arte dramática, podemos considerar essas ondas como expressão apenas de uma ação *interior e exterior*.

Para Chekhov, a pausa expressa a dimensão interna da personagem, ou seja, o silêncio e a pausa são chaves para o espectador ter acesso ao inconsciente da personagem. Quando os recursos externos do ator são mantidos em suspensão, no silêncio e na imobilidade, o espectador entra em contato com a dimensão interior e psíquica da personagem. Contudo, quando o movimento e o som quebram o silêncio e a imobilidade, numa ação externa, a personagem expressa para o espectador o desejo de modificar o mundo ao seu redor. Diz Chekhov (1996, p.147): “Fluxo e refluxo de ação interior e exterior, essas são as ondas rítmicas da composição de uma performance”.

Um dos princípios recorrentes nesta pesquisa é que não existe repouso, e a vida é dinâmica porque está em constante mudança. No meu ponto de vista, o teatro toma para si esta dimensão dinâmica da vida, se apropria desse valor da mudança e se utiliza do estático apenas como seu contraponto. No teatro, um ator pode executar uma grande quantidade de movimentos e, ainda assim, permanecer estático. Aliás, o

excesso de movimentos é um dos grandes vilões do ator. No trabalho que desenvolvo com atores as ações físicas devem ser estruturadas a partir daqueles movimentos estritamente essenciais. Depois que uma grande quantidade de movimentos foi executada durante os exercícios que proponho, solicito aos atores que selecionem apenas aqueles que, de algum modo, exerceram um maior impacto sobre suas percepções ou que pedem para retornar, para que em seguida sejam encadeados na construção de uma partitura de ações. Se eu ainda detectar algum movimento excedente, costumo solicitar aos atores que excluam um de cada três deles, até que restem apenas aqueles que serão trabalhados como expressão de signos na composição das partituras corporais. A inserção das pausas é um dos comandos que proponho no processo de acabamento da partitura.

Durante os treinos, a pausa quando está amarrada na linha de contorno, opera emoldurando o movimento corpóreo do ator, desenhando os signos com maior precisão; quando está amarrada a linha de imersão, a pausa chega como potência de mudança provocando uma variação no tônus muscular do corpo e na densidade dos movimentos; e nas zonas de passagem quando o ator precisa fazer uma articulação entre duas sequências de ações, a pausa pode operar como um *ligamen*, termo criado por Burnier, para atender uma demanda técnica e estética de uma etapa do trabalho de mímese corpórea. Nesta etapa, os ligamens assumem a função de articular os materiais que foram criados separadamente. Para esta pesquisa, os ligamens operam como pontos de transição que atuam nas zonas de passagem. As imagens, depois de reproduzidas no corpo separadamente, são articuladas entre si com o intuito de transformá-las numa sequência de ações. Diz Burnier (2001, p.193):

Os ligamens são elementos que operacionalizam a ligação entre dois materiais distintos. Eles têm grande responsabilidade na organicidade de uma sequência de materiais. Se pensarmos numa sequência de ações físicas e vocais, a maneira como cada uma dessas ações se liga à outra será determinante para o fluxo de energia. [...] São os ligamens que viabilizarão a união orgânica entre esses materiais.

Os ligamens têm basicamente a função de efetuar uma passagem entre duas estruturas, linhas ou segmentos. Estas ligações entre o fim de um segmento e o início do outro, podem ser realizadas com uma pausa ou com um corte brusco, que são

estruturas rítmicas; também podem ser elaboradas modificando a dinâmica respiratória ou fazendo uma segmentação gradual das partes do corpo, dentre outras possibilidades. O importante para o ator é preservar o trançado entre (LI) e (LC) durante os ligamens, e fazer a entrada na nova sequência de ações, sem perder o contorno do desenho nem o fluxo dos impulsos, como um golpe que dá propulsão à ação seguinte e suspende a percepção do espectador.

As ações, à medida que se tornam mais bem definidas, ganham uma pulsação própria e podem ser elaboradas numa relação de progressão entre elas. Nessa dinâmica, o ligamen também pode marcar uma progressão na composição da partitura.

Reiterando, quando o movimento e a imobilidade entram em confluência, o ator começa a dançar na dinâmica dos movimentos no tempo e no espaço seja interrompendo uma sequência de movimentos numa suspensão da ação no tempo, seja rompendo essa imobilidade dinâmica numa nova sequência de movimentos no espaço. Esta é a estrutura fundamental por onde a transição é dinamizada, contudo, a operacionalização da transição pode chegar a níveis maiores de complexidade e de sutilezas no trabalho que o ator faz diante do amplo espectro de variações rítmicas. Diz Barba (1994, p.226):

Stevenson nos dá um extraordinário conselho artesanal para incrementar a riqueza do “tecido lógico-sensorial”: assumir dois ou mais elementos, duas ou mais diferentes perspectivas do tema tratado, e saltar de uma a outra, criando deslocamentos de visões e saltos de tensão. Uma corrente alternada que transforma o *fluxo linear* do “narrar”, do “representar”. Assim como um rio que avança, que dá uma volta e retrocede expandindo-se como um lago para depois cair decididamente como uma cachoeira.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é nossa culpa se o terreno das artes cênicas tem sido descuidado pelos estudiosos e permaneceu inexplorado. Desse modo podemos dispor apenas das palavras que vêm da prática do trabalho (STANISLAVSKI apud BARBA, 1994, P. 199).

Dizem da alegria do poeta quando vê suas palavras na boca de outras pessoas. Um livro aberto para ser lido é uma bela imagem. Por outro lado, um livro fechado e esquecido numa estante é uma imagem desoladora... Lembra alguém solitário, caído no esquecimento. Escrevi esta dissertação para que fosse lida, foi sempre esse o meu desejo durante a sua manufatura. Acredito que a fala e a escrita são ações políticas, que o teatro é um ato social, que quando o encontro acontece, cria-se um campo de compreensão, e algo passa a fazer sentido, passamos a produzir sentidos. Ser compreendido neste trabalho é o que desejo neste momento.

O fim de uma jornada vem acompanhado de um alívio por mais um desafio que foi superado, mas ao mesmo tempo experimentamos um sentimento de melancolia semelhante ao que vivenciamos quando nos despedimos de uma experiência intensa de onde saímos transformados. A conclusão desta pesquisa vem permeada de uma sensação de realização, mas também expõe a distância entre um projeto inicial que foi sonhado repleto de desejos e projeções, daquilo que de fato tornou-se uma realidade no texto escrito final. O interessante é que as compreensões que cheguei nem sempre correspondiam àqueles anseios iniciais, ao mesmo tempo em que o fluxo dos pensamentos acabou incorporando novos elementos que antes não estavam previstos, trazendo um frescor revigorante aos materiais de análise. A vida é tão cheia de imprevistos já dizia o poeta!

Levo desta pesquisa uma experiência excepcional, apesar de algumas questões que foram pensadas não estarem incluídas no corpo do texto, pois precisei deixar apenas o material essencial para este empreendimento. Parte deste material, porém foi arquivada para ser desenvolvida noutras oportunidades, para ser lapidada num futuro próximo. Contudo, nada disso foi em vão! Mesmo não tendo sido incluídos, estes materiais perfazem o território onde exercitei o ato de pensar e de produzir reflexões. Foi esta a minha mais valia. Esta foi a minha escola.

Constato que uma pesquisa é alimentada essencialmente pelos muitos aliados que vêm se somando ao longo de sua trajetória, formando uma espécie de tripulação que a cada dia fica mais robusta. Cada um chega trazendo um dado novo e precioso num ato de pura generosidade, me fazendo entender que pesquisar é uma ação coletiva e que sua construção se dá em comunhão com seus pares.

De um anteprojeto que se cria na solidude e que à medida que a pesquisa avança arregimenta novos aliados, explicitando que o individualismo e a arrogância são obstáculos que precisam ser constantemente superados para que se possa atingir um nível de comunicação mais amplo, e para que o resultado ultrapasse o nível da opinião pessoal, alcançando assim, uma dimensão arquetípica e ao mesmo tempo íntima do leitor. Refiro-me aos meus aliados teóricos, aos meus amigos genuínos, aos meus alunos, aos atores com quem trabalho, aos meus pares acadêmicos, à minha turma de mestrado, todos, sem exceção que vêm interferindo direta e indiretamente nesta produção escrita.

O ator é o agente da ação, a ação é o agente da mudança no teatro, e os efeitos desta mudança se irradiam para todos os elementos da cena. No teatro, mesmo a mais simples das ações é potencialmente capaz de modificar os elementos que compõem uma situação cênica, seja o tempo, o espaço, a trama, a luz, o cenário, enfim, tudo aquilo que se mostra ao espectador, reflete aquele princípio de que nada está em repouso, de que tudo está em constante mutação.

Assim como é importante compreender que a arte do ator também é constituída por uma porção que não é consciente, é importante dizer que a transição, mesmo sendo perfeitamente possível de ser treinada e incorporada à técnica do ator, também ultrapassa a noção de técnica, e arriscaria dizer que uma porção de sua dinâmica não pode ser apreendida pela lógica analítica. Talvez por isso, tem sido tão importante estabelecer algumas bases tangíveis do ofício do ator no Ocidente desde o século passado. O mesmo argumento justifica esta pesquisa ter se concentrado na porção consciente da dinâmica da transição no trabalho do ator, através de uma análise teórico-conceitual do tema.

Neste fim de jornada e olhando para trás faço minhas próprias constatações sobre o que de fato tornou-se uma realidade e aquilo que nunca fez parte dos propósitos desta pesquisa. Primeiramente, o meu objetivo nesta pesquisa ao estudar a

dinâmica da transição no trabalho do ator, nunca foi a construção de um manual para o ator, muito menos a criação de um tratado sobre o seu ofício. Minha vontade sempre foi compartilhar com o leitor alguns princípios que vêm norteando minha trajetória artístico-pedagógica, e não a apresentação de verdades absolutas. Seria mais honesto situar minha pesquisa em torno de uma discussão teórico-conceitual sobre o tema em questão. A razão para esta escolha é muito simples, as pesquisas em artes cênicas ainda são recentes no universo acadêmico. Se as ciências humanas conquistaram seu espaço no âmbito acadêmico somente no século XX, as artes e em particular as artes cênicas só iniciaram este acesso nas últimas décadas.

Se eu fiz questão de iniciar a redação destas considerações finais com a epígrafe de Stanislavski, que problematiza – 100 anos atrás – esta escassez de pesquisa em artes cênicas em função do descuido dos estudiosos, foi para reforçar meu interesse em desenvolver uma investigação teórica no sentido literal do termo, e o mesmo vale para a minha escolha de ter cercado um tema, a meu ver, ainda pouco explorado em pesquisas acadêmicas.

Para compreender a dinâmica da transição no trabalho do ator foi necessário encontrar primeiro uma estrutura sólida que oferecesse sustentação a este propósito. Ficou claro que seriam as ações físicas que poderiam dar esta sustentação teórico-metodológica para a análise da operacionalização da transição no trânsito entre o treino e a cena, por se tratar de uma via objetiva tanto para o ator ter acesso ao fluxo dos impulsos, quanto como um recurso de linguagem no qual o ator poderia estabelecer uma relação objetiva com o espectador. Em função disso, o objetivo da pesquisa foi delimitado em torno da operacionalização da transição nas ações físicas, indo da relação entre a personagem e o seu trajeto de progressão guiado por um super-objetivo, até a decomposição dos componentes constituintes – impulso, movimento e ritmo – como um meio de controlar a ação observando-a sob a lente de um microscópio na construção das partituras, elaborando a transição no nível dos detalhes.

Uma vez que o objeto de estudo se define, dando início à verticalização da investigação, fica muito claro o que de fato é possível ser realizado. É um dos momentos mais justos da investigação, quando se esclarece que não dá pra fazer tudo

que se queria de início, e quando são definidos os limites necessários entre aquilo que será focado e aquilo que a pesquisa não se propõe a fazer.

Uma das questões norteadoras desta pesquisa girou em torno do lugar e do sentido da transição no trabalho do ator entre o treino e a cena. Recorro a Barba para um esclarecimento final a este respeito. Segundo Barba, o primeiro nível de organização de uma situação cênica refere-se à pré-expressividade do ator e constitui o fundamento do segundo e do terceiro nível; o segundo nível trata da lógica do diálogo, tendo como base a relação, mas sem pretender significar alguma coisa; e finalmente o terceiro nível, que segundo Barba (1994, p.227): “É no terceiro nível de organização que as inumeráveis variações e nuances, detalhes e micro-ritmos, são elaboradas no texto/tecido lógico-sensorial”. Nesta configuração talvez seja mais coerente pensarmos o lugar da transição num nível mais complexo de organização de uma situação cênica.

Segundo Morin (2010, p.13): “A complexidade é um tecido de constituintes heterogêneos inseparavelmente associados: ele coloca o paradoxo do uno e do múltiplo”. A gênese do termo “complexo” diz daquilo que é tecido junto. Ora, se a transição está localizada num nível mais complexo de organização no ofício do ator a melhor maneira de abordá-la seria relacionando-a com outras estruturas que compõem a constelação do ator no exercício de seu ofício e que estão presentes no seu aprendizado; que não bastaria observá-la como uma instância isolada, pois a pesquisa cairia num empobrecimento conceitual; e que por não existir isoladamente, a transição se define melhor na ação conjunta, articulada aos demais elementos que compõem a arte do ator.

Acredito que a dificuldade nos coloca num estado que é potencialmente criativo desafiando-nos à invenção de novos meios, ou seja, diante de problemas novas vias precisam ser criadas. Quando há um descompasso entre o que precisa ser visto pelo espectador e o que o ator está expressando, surge um problema. Quando o assunto é a transição, na perspectiva do diretor-pedagogo que está diante de um problema dessa ordem, abre-se espaço para a interferência de uma ação de natureza estética e metodológica capaz de dissolver esta tensão que se agrava à medida que a potência da transição, a mudança, não se mostra no trançado do ator. Nesta configuração, a causa desta problemática está inicialmente na desarticulação das linhas (LI) e (LC) fazendo o

ator perder o trançado. A outra causa é quando estão interligadas, porém o trançado permanece estático no plano das gradações e das progressões, empobrecendo assim a dinâmica da transição pelo ator.

Diante dessa desarticulação entre as linhas e do trançado estático, o ator deixa de transitar, ou seja, o fluxo dos impulsos ou o desenho do movimento, do som e do ritmo não sofrem as variações esperadas diante dos estímulos que chegam das ações. Quando perde a linha de imersão, por exemplo, o ator perde o fluxo dos impulsos restringindo a expressão da transição à exterioridade da forma, e, como sabemos, a ênfase demasiada na forma distorce o lugar, a função e os limites do corpo na performance do ator. Pode acontecer também do ator perder a linha de contorno ficando refém de um fluxo desenfreado e hermético. Podemos deduzir, então, que a operacionalização da transição só acontece quando o trabalho do ator está regido pelo trançado dinâmico entre (LI) e (LC), e quando opera no nível das gradações e das progressões enquanto transita pelos trajetos e pelas passagens.

Em suma, o trançado pode ser visto como a coluna vertebral que estrutura a arte do ator; o trajeto e a passagem constituem o trânsito do ator; e finalmente, a gradação e a progressão são os modos como o ator dinamiza a transição.

Acreditar na potência da transição em gerar um encantamento sobre as percepções do espectador, e que este encanto seria uma das principais buscas do ator no exercício de seu ofício, estimularam não apenas minha curiosidade enquanto ator nas minhas criações artísticas, mas também o desenvolvimento desta pesquisa. Para Zeami, este encanto estaria no modo como o ator expressa o espírito da transitoriedade na sua atuação. Segundo este princípio tudo está em constante transformação, ou seja, é belo aquilo que está em constante mutação, sendo este o próprio sentido implícito na metáfora da flor criada por Zeami. No amadurecimento da pesquisa ficou claro que este encanto não era nada de sobrenatural, foi quando passei a formular a proposição de que este encanto se tratava de uma forte atração humana diante do movimento transitório da vida, e de uma sensibilidade ao movimento que seria na realidade uma sensibilidade à mudança. O encanto da transição, portanto, estaria diretamente relacionado às noções de mudança e de transitoriedade.

O teatro oriental sempre esteve presente em minhas reflexões. Quando eu comecei a alimentar a idéia de fazer um mestrado há pelo menos vinte anos, eu já

destacava as influências do teatro oriental no processo de renovação do teatro ocidental. Foi inevitável dedicar um espaço desta pesquisa ao teatro oriental. Precisei por uma questão prática e objetiva deter-me apenas no Teatro Nô japonês e no Teatro de Bali. Fica assim a minha contribuição para estas formas teatrais tão diferentes e estranhas à minha cultura teatral, mas que tanto me ensinou e que inspirou a maior parte dos grandes mestres do teatro ocidental. Com o Teatro Nô e o Teatro de Bali minha pesquisa adquiriu novas cores, pude ampliar minha compreensão sobre a transição graças a sabedoria de quem soube conservar um conhecimento raro e criar meios de transmiti-lo durante séculos até os dias atuais.

Como um navegante em sua primeira viagem no campo acadêmico não cabe a mim neste momento nenhuma forma de vanglorio. Se me orgulho do que fiz é exclusivamente a partir de minha condição de aprendiz. Aprendi algo novo, um novo ofício, e deste feito levarei comigo esta nova ferramenta, a escrita, que antes era um mistério e agora é uma realidade concreta. Como uma primeira experiência, fiz por onde garantir que fosse uma experiência intensa, para que no final desta jornada eu pudesse afirmar sem hesitação, e sem envergonhar-me que me considero sim, um pesquisador, mesmo sendo um navegante concluindo sua primeira travessia. Tomei gosto pelo ato de escrever e pretendo continuar...

Aprendi, por exemplo, que a metodologia de pesquisa é determinada pelo próprio processo investigativo. Se, por exemplo, no primeiro capítulo desta pesquisa me orientei pela análise conceitual foi porque precisei não apenas definir a noção de transição, mas também entrelaçá-la às noções de mudança e de transitoriedade. Ciente do perigo do enrijecimento de uma pesquisa em arte, com uma abordagem puramente conceitual fiz a opção de focar na interdependência entre transição, mudança e transitoriedade: a transição como o ato de corporificar o espírito da transitoriedade; a transitoriedade como um princípio que orienta a elaboração da transição nas ações físicas do ator; e a noção de mudança como uma potência tanto da transição quanto da transitoriedade.

Na conclusão deste percurso, compreendo a transitoriedade como um modo de ver a vida, e a transição como um modo de observar a arte do ator sob o prisma da mudança. Esta pesquisa procurou compreender o ofício do ator sob a ótica da transição, e a operacionalização da transição no trajeto da personagem observando

em detalhes os componentes das ações físicas durante a feitura da partitura. Um trançado vivo e um trajeto dinâmico forjados pelo ator entre linhas e pontos e entre gradações e progressões, regidos pelo espírito da transitoriedade.

Utilizei a mesma estratégia preventiva no capítulo que trata do ator intérprete e do ator criador. Preferi focar na linha de desenvolvimento entre estes dois modelos do que isolá-los numa análise fria. Outra forma de tirar o sobrepeso do rigor conceitual foi utilizar de minhas próprias experiências, reconhecendo em minha trajetória esta linha de desenvolvimento do trabalho do ator que se dá entre a condição de mediador e a condição de autônomo na relação com a obra artística. Até que finalmente me ancoriei no uso da imagem como *operator*. A partir deste ponto creio ter encontrado o meio mais adequado de conduzir meus pensamentos, utilizando-me das imagens do trançado, das linhas e dos pontos como um modo de compreender o ofício do ator e a dinâmica da transição. Com a imagem o fluxo de minhas reflexões, enfim, passou a ser conduzido com maior vigor e em consonância com a liberdade implícita numa pesquisa em arte, me permitindo fazer as associações necessárias para refletir as questões que surgiam ao longo deste percurso.

Mesmo tratando-se de uma pesquisa essencialmente teórica, dois outros elementos tornaram-se vitais em sua constituição: minha experiência artística e pedagógica, e a minha inclinação pela filosofia como um meio de orientação das minhas ações e dos meus pensamentos. Talvez seja mais justo defini-la, então, a partir desta triangulação entre teoria, prática e filosofia.

Ao longo desta pesquisa levantei alguns atributos da transição, com o objetivo de analisar a sua dinâmica no trabalho do ator a partir de alguns operadores. Apresento a síntese desta análise aqui numa espécie de quadro de referência:

- 1) linha de imersão (LI) e linha de contorno (LC) são linhas de força que estruturam o trançado do ator. São linhas móveis, pois têm em sua natureza uma potência de modificar e de ser modificada. Nas mãos de um ator as linhas (LI) e (LC) tornam-se um trançado dinâmico. O trançado é dinâmico, pois está sofrendo constantes ajustes e variações, podendo ser observado como um recurso de linguagem elaborado pelo ator na partitura de ações.
- 2) As linhas também são trajetos dinâmicos que em sua extensão são delimitadas por um ponto de partida e um ponto de chegada, e representam a trajetória pela qual o

ator transita. Depois de iniciar a transição num determinado ponto, o ator precisa encontrar o tempo de sua reverberação na extensão da linha. Neste trajeto podem surgir alguns problemas: pode acontecer de o ator parar de progredir, mesmo antes de percorrer toda a faixa de transição; ou o contrário, quando o ator insiste em permanecer na linha mesmo quando não há mais para onde progredir, não fazendo a passagem para a linha seguinte. Nos dois casos o ator ficar preso a uma faixa estreita de progressão, restringindo a expressão da transição, a um pequeno espectro ou mantendo-se estático num único ponto.

- 3) No padrão de ascensão e queda, a transição segue uma ordem causal que culmina num clímax. Na ordem causal, a transição se desenvolve em progressões realizadas dentro de uma faixa que se delinea entre duas polarizações. Quando o ator faz uma transição de maneira brusca, limita sua expressão aos extremos da polarização. Este registro terá algum sentido na expressão do descontrole emocional ou no caso de um registro cômico, que trabalha com zonas de contraste para provocar o riso.
- 5) O ponto de transição diz do momento exato em que uma mudança se mostra e torna-se visível nas ações físicas do ator. A dinâmica mais elementar da linha de transição se dá na interrelação entre o movimento e a imobilidade dinâmica, seja quando o ator interrompe uma sequência de ações, numa suspensão da ação no tempo, seja quando o ator sai desta imobilidade dinâmica para traçar uma nova sequência de ações no espaço. A imobilidade dinâmica diz da suspensão da energia no tempo; a pausa-transição diz da potência de mudança presente, nesta suspensão do movimento. Assim, podemos falar de exatidão da transição. O ator deve responder ao estímulo, e no ponto exato efetuar a transição. Sem a elaboração detalhada da transição, o ator perde o tempo da mudança, seja porque retarda o seu início, seja porque se precipita e inicia a transição antes do tempo.
- 6) Além de delimitar o início e o fim de cada linha, o ponto é uma ponte ou um ligamen, definindo o lugar e o momento em que se dá a passagem entre uma linha e outra. A passagem exige que o ator reorganize seu trançado entre (LI) e (LC) diante de um novo contexto. As passagens podem ser da imobilidade ao movimento, do movimento à imobilidade, e de uma pulsação rítmica a outra.

7) A gradação diz do modo como uma transição é realizada, e constitui-se de três momentos básicos: a chegada do novo; a presença simultânea do novo com o velho; e a saída do velho.

Em linhas gerais, os operadores – trançado, linha e ponto – e os atributos da transição – trajeto, passagem, gradação e progressão – precisam expressar nas ações físicas estas variações em forma de códigos ou signos. As ações físicas operam tanto como via objetiva de acesso ao fluxo dos impulsos (LI), quanto como um recurso de linguagem por onde se expressam signos (LC). Através da linha de imersão o ator gradua os níveis de tensão no fluxo dos impulsos, e através da linha de contorno, desenha os signos nos gestos e nos sons. O que dá complexidade a esse fenômeno é que impulso (LI) e signo (LC) operam em convergência, além de serem processos dinâmicos que sofrem variações e que, portanto, precisam passar por constantes ajustes. O ator que possui a perspicácia de realizar esse feito terá em suas mãos uma das grandes potências responsáveis pelo encantamento do espectador.

Estou concluindo uma investigação acadêmica. O tema da transição, no entanto, não se esgota por aqui. O desejo maior é que esta pesquisa possa ser útil aos amantes do teatro e sirva de suporte a investigações futuras.

Um ciclo que se fecha faz lembrar a imagem da Uroboros, uma serpente em forma de um círculo oval, que ao morder a própria cauda promove uma mudança emergindo num outro nível de existência. Segundo a mitologia, a serpente do mundo tem dois sexos, masculino e feminino, e a capacidade de autofecundação. Sendo imortal e completa, a Uroboros compreende a força primordial instintiva da vida, sempre a se devorar e a se criar. Nesta metáfora da transitoriedade, o círculo da serpente simboliza a vida eterna, representa a última etapa de uma viagem que prenuncia o início de outra viagem. E, assim, continuamos a crescer e a mudar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- _____. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BOLESLAVSKI, Richard. *A arte do ator: as primeiras seis lições*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator: sobre a técnica de interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COSTA FILHO, José da. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- CRAIG, E. Gordon. *A arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, s.d.
- DECROUX, Etienne. *Words on mime*. Claremont, California: Mime Journal, 1985.
- DELEUZE, Gilles. Que és um dispositivo? In: *MICHEL Foucault, filósofo*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990.

DELEUZE, Gilles e Guattari. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.v.4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EPSTEIN, Isaac. *Cibernética*. São Paulo: Ática, 1986.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Sobre a transitoriedade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (1916[1915]), vol.XIV. (Edição Standart Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud).

GAZONI, Fernando. *A poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio de Ávila Zingano.

GREINER, Christine. *O teatro nô e o ocidente*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *Máscara: cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia*. A.C. 1993.

_____. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GUEDES, Antônio. A[L]BERTO. *Revista da SP escola de teatro*. São Paulo, 2011.

GUINSBURG, J. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KANTOR, Tadeus. *O teatro da morte*. Folhetim, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, nº 0, 1998.

KOESTLER, Arthur. *O fantasma da máquina*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

KUBIK, Marianne. *Biomechanics: understanding Meyerhold's system of actor training*. IN: POTTER, Nicole. *Moviment for actors*. New York: Allworth, 2002.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

LAKOFF, George e Johnson. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Editora da Pontifícia Universidade Católica – EDUC, 2002.

LEABHART, Thomas. *Modern and post-modern mime*. London: Macmillan, 1989.

_____. Etienne Decroux 80º birthday issue. *Mimes Journal*, Pomona College Theatre, Califórnia, p.X, data mês1978.

_____. Words on Decroux. *Mimes Journal*, Pomona College Theatre, Califórnia, p.X, data mês1993.

_____. An Etienne Decroux album. *Mimes Journal*, Pomona College Theatre, Califórnia, p.X, data mês, 2000.

LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*. Fortaleza: Tempo Brasileiro, 1982.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas: o percurso artístico de JerzyGrotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOUIS, Luis. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico*. Xv. Xf. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005. Orientador: Christine Greiner.

MARGOLIS, Kari. *An introduction to Margolis method*. IN: POTTER, Nicole. *Moviment for actors*. New York: Allworth, 2002.

MARINIS, Marco de. *Copeau, Decroux and the birth of corporal mime*. In: Words on Decroux 2. *Mimes Journal*, Pomona College Theatre, Califórnia, p.X, data mês1997.

MEDEIROS, Chico. A[L]BERTO. *Revista da SP escola de teatro*. São Paulo, 2011.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Teoria teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

MOORE, Sonia. *The Stanislavski System: the professional training of an actor*. London: Penguin Books, 1984.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MOSÉ, Viviane. *O homem que sabe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala,s.d.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesine de. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PORTICH, Ana. *A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII: da comédia dell'art ao paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANGEL, Sônia. *Processos de criação: atividade de fronteira*. Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas; organização Maria de Lourdes Rabetti. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

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

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

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOUM, Corinne. *A mímica corporal – um mundo desconhecido e familiar ao mesmo tempo*. In: *A Mímica Corporal Dramática no Brasil e o legado de Etienne Decroux. Cadernos do Projeto Mímicas*, caderno 1, data mês 2009.

_____. *Decroux the ungraspable: or different categories of acting*. In: *Words on Decroux 2. Mimes Journal*, Pomona College Theatre, Califórnia, p.X, data mês 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

STEBBINS, Genevieve. *Delsart system of expression*. New York: General Books, 2010.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TOPORKOV, V. *Stanislavski dirige*. Buenos Aires: Companhia General Fabril Editora, 1961.

TOUCHARD, Pierre Aimé. *Dioniso, apologia do teatro*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 1978.

VASCONCELOS, Maria José Esteves de. *Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

VIEIRA, Celso de Oliveira. *Um modelo para a mudança em Heráclito*. Revista Antiquidade Clássica, v.6, n.2, 2010.

WILHELM, Richard. *I Ching: o livro das mutações*. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

ZEAMI. *On the art of the Nô drama: the major treatises of Zeami* (trad. J. Thomas Rimer e Yamazaki Masakazu). Nova Jersey: Princeton Library of Asian translations, 1984.