



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A CRIAÇÃO DE UM CORPO-EM-VIDA:
EXPLORANDO AS FONTES ORGÂNICAS DA ATUAÇÃO**

DEMIAN MOREIRA REIS

**SALVADOR
AGOSTO
2002**

**A CRIAÇÃO DE UM CORPO-EM-VIDA:
EXPLORANDO AS FONTES ORGÂNICAS DA ATUAÇÃO**

Demian Moreira Reis
Graduação em História, 1996
Universidade Estadual de Campinas

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do Grau
de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Leda Maria Muhana Iannitelli

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Mestrado em Artes Cênicas
Salvador – Bahia – 2002

Ficha catalográfica

Folha de aprovação

Para minha mãe, meu pai e minha irmã,
Para Joana Lopes, a minha primeira mestra da arte da atuação,

Para Davi Caíres
Felícia de Castro
Fernando Vilela
Flávia Marco Antônio
João Lima
João Porto Dias
Marta Bezerra

Os parceiros de travessia.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer pela colaboração direta e indireta e de diferentes formas para a realização deste trabalho a Leda Muhana Iannittelli, David Iannittelli, Ciane Fernandes, Armindo Bião, Sérgio Farias, Eliene Benício, Suzi Sperber, Neuracy de Azevedo Moreira, João José Reis, Mestre Jogo de Dentro, Ricardo Puccetti, Carlos Simione, Renato Ferratini, Suzana Martins, Andrea Guimarães, Mariângela Nogueira, Thomas Leabhart, Nádja Turenko, George Mascarenhas, Ricardo Fagundes, Lusérgio Nobre, Débora Moreira, Diane Elshout, Frank Händeler, John Ryle, Emily Walmsley, Davi Caires, Felícia de Castro, Flavia Marco Antônio, João Lima, João Porto Dias, Marta Bezerra, Carol Almeida, Marta Macedo, Bia Simões, Júlia Cordeiro, Manhã Ortiz, Fábio Vidal, Andréa Guilarde, Marconi Araponga, Daniel Oliva, Tonny Ferreira, Télió Moreira Santos, Adelaide Sant'Ana Almeida, Maria Verônica Abu Chacra Câmera. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, aos colegas de Mestrado e Doutorado ingressos em 1999, LUME TEATRO – UNICAMP (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral), Escola de Dança e Escola de Teatro da UFBA, ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), Projeto Ato de Quatro – UFBA, SATED - Bahia.

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT.....	10
APRESENTAÇÃO.....	11
INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO I: O CORPO CÊNICO AOS OLHOS DOS REFORMADORES DO TEATRO NO SÉCULO XX	23
O Espaço do Atuante	24
Impulsos Vivos, Ações Físicas e Sementes da Criatividade	26
A Plasticidade do Movimento e a Arte Criativa do Ator	40
Um Mestre Asiático Ocidental e a Edificação de uma Técnica de Atuação	48
Corpo-em-vida, Técnicas Extracotidianas e Pré-expressividade.....	56
Energias Potenciais e Técnica-com-vida.	63
A Construção de um Corpo Cênico.	68
O Movimento como Meio de Atuação.	71
O Ponto de Partida.	74
CAPÍTULO II: AS FONTES ORGÂNICAS DA CRIATIVIDADE CÊNICA – O TREINAMENTO CORPÓREO COTIDIANO	79
<i>A Cenicidade</i> do Atuante.	80
As Cores da Presença: um Relato de Experiência no Trabalho com o LUME	88
Encontros, Reencontros, Desencontros.	93
Três Meses de Mímica Corporal com Thomas Leabhart.	100

Exercícios Horizontais	100
Pólos e Polaridades no Treinamento Técnico da Mímica Corporal	104
O Pólo da Improvisação.	107
Experiências e Princípios da Mímica Corporal, Capoeira Angola, Fundamentos de Bartenieff e Contact Improvisation: quatro ações verticais	110
Mímica Corporal Dramática	110
Capoeira Angola.	115
Fundamentos de Bartenieff	119
<i>Contact Improvisation</i>	122
Verticalidade Flexível e Outros Princípios.	126
Análise de Movimento, Pesquisa e Treinamento.	129
CAPÍTULO III: A COMPOSIÇÃO PERFORMATIVA DO ATUANTE ...	136
Etnocologia e a Arte do Atuante.	137
Princípios de Composição da Mímica: as partituras do casaco e dos sapatos.....	140
Quatro Estruturas Performativas: <i>Fragments de um Homem com Calça Preta, Contact Duo, Ato de Clown e Tsezo Tsotsal</i>	148
<i>Fragments de um Homem com Calça Preta</i>	149
<i>Contact Duo</i>	152
<i>Ato de Clown e Tsezo Tsotsal</i>	153
Uma Solidão Eficaz	155
A Composição Performativa do Atuante.	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
Os Autores das Encenações ou os Criadores das Atuações?.....	163
A Árvore de Arte do Atuante	166
ANEXO.....	170
BIBLIOGRAFIA.....	176

RESUMO

Esta dissertação é um estudo teórico e prático da arte do atuante. O sujeito principal desta pesquisa-ação é o atuante-criador, e seu tema, a exploração das fontes orgânicas da sua arte. No intuito de fortalecer e enriquecer a atitude profissional do atuante criador, é que entendemos a relevância deste estudo, e sua maior contribuição para a área das artes cênicas. Aos olhos desta dissertação o atuante cênico é um artista criador, sendo o processo da atuação considerado um processo de criação.

ABSTRACT

This dissertation is a practical and theoretical study of the performers' art. The main subject of this practical research is the performer-creator, and his theme, the exploration of the organic resources of his art. The aim to enrich the professional attitude of the creative performer is one of the relevance's of this study, and where its major contribution for the performing arts area lies. In the eyes of this dissertation the performer is a creator, the performance being considered a creative process.

APRESENTAÇÃO

Em cima de um palco, arena, ou em qualquer espaço transformado de espaço cotidiano em espaço poético (espaço ocupado pela arte) a atividade dramática aponta em nossa memória os lugares por onde passamos na nossa experiência cotidiana.

(Joana Lopes, 1989, p. 22).

Meu interesse pela cena artística remonta às primeiras brincadeiras de teatro na minha infância. Mais tarde optei pela formação universitária em Teatro, sem, nesta ocasião, ter obtido êxito. Meu envolvimento com a cena teatral só ocorreu em atividades extra-acadêmicas até que, em 1999, ingressei no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Ao longo desta trajetória, tive a oportunidade de atuar como dançarino, ator, mímico e capoeira, quase sempre sob a direção de um professor, mestre, diretor ou coreógrafo. As experiências de treinamento destas formas de apresentação cênico-espetaculares, assim como os produtos gerados, a partir destes materiais, ainda que ricos de possibilidades, não foram suficientes para suprir, a rigor, as minhas necessidades artísticas pessoais. Talvez em cada uma destas abordagens faltavam elementos contidos nas outras. Na capoeira, o foco da luta em dueto apenas permitia o desdobramento da força, agilidade, esperteza, malícia, brincadeira... ; outras faces da humanidade escapavam. A mímica apresentava uma gama de possibilidades bem maior, porém o princípio de se adaptar a padrões cênicos pré-determinados, a um modelo minuciosamente codificado impedia a via da descoberta de reações cênicas pessoais, um caminho criativo que me fascina. Por mais teatral que a abordagem do dançarino seja, também não satisfazia nos resultados que enfocava apenas movimentos. Neste sentido, as ações físicas do ator, desenvolvidos por Grotowski, parecem lidar dar mais com o material humano que desejava usar na minha arte. Tampouco me interessei do ator que baseava a sua arte no texto dramático, ainda que atuando simultaneamente como autor e diretor do trabalho.

O material que construiria a minha arte não se encontrava em nenhuma destas abordagens separadamente, mas estava dispersa em todas. Caberia a mim então escavar, em diferentes áreas e de diferentes maneiras, para encontrar os tijolos que edificariam a minha própria arte. Ou seja, acreditava que deveria identificar e juntar o que existia em cada uma destas abordagens que viesse a complementar o que faltava na outra de forma a satisfazer meus anseios estéticos e de treinamento pessoal. Deveria também organizar o lugar de cada elemento relevante no processo criativo desta atuação. Uma única certeza norteava esta busca: a que na base de todas estas abordagens espetaculares havia a mobilização de um

corpo cênico – do corpo cênico de um atuante. Se os materiais com que queria trabalhar encontravam-se dispersos nos trabalhos do dançarino, do ator, do mímico e do capoeira, deveria então usar um termo comum a todos, capaz de designar seus executores cênicos; ou seja, todos podem ser considerados *atuantes*. A chave para a questão desta pesquisa passou a ser então, como organizar a presença física do atuante.

Assim, esta pesquisa volta-se para o estudo do corpo cênico, partindo do pressuposto básico de que o exercício e a exploração das fontes orgânicas da atuação é essencial para a vitalidade cênica do atuante – cultivando e desenvolvendo seu corpo-em-vida¹. Pressupõe ainda que o trabalho com um princípio orgânico de atuação não exclui nem substitui o trabalho com outros princípios, e também não necessariamente interfere diretamente no campo da expressão teatral do espetáculo, ou seja, no nível dos significados dramaturgicos da apresentação cênica. Acredita-se que, antes e durante o fato cênico, existe uma dimensão que se processa no corpo-mente do atuante, que poderia eventualmente ser traduzida em termos verbais não somente para sua análise e compreensão, mas especialmente para intervir (manobrar, agir, manipular) rumo à eficácia da ação cênica. Um último pressuposto: na base da autonomia artística do atuante está sua autonomia técnica, cujo desenvolvimento decorre da sua disciplina e criatividade.

A autonomia técnica do atuante é a chave para sua independência criativa, pois através dela é possível desenvolver continuamente a capacidade de articular seu artesanato cênico, a sua criatividade cênica. Se o instrumento do atuante é seu corpo-em-vida, pressupõe-se que o mesmo depende de uma técnica-com-vida. Assim, o atuante deve confrontar os princípios técnicos como um ato de criação, isto é, mobilizando sua presença como um todo inteiro e indivisível. A estratégia adotada para descrever a experiência criativa do atuante foi indicar as condições nas quais este processo se deu. O processo em si, como a própria natureza da arte teatral, é efêmero demais para ser apalpada na sua inteireza, em sua globalidade. Sendo inclusive a experiência única para cada atuante e diversa a cada dia, o que me obrigou a caçar o processo da atuação através dos seus rastros, dividindo suas camadas de organização e perscrutando seus princípios. Técnica é aqui

entendida como a utilização extracotidiana do corpo-mente. A visão de Eugênio Barba sobre o nível pré-expressivo é significativa neste estudo:

A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro. Os diferentes níveis de organização do espetáculo são, para o espectador, incidíveis e indistinguíveis. Podem ser separados somente por abstração em uma situação de pesquisa analítica, ou por via técnica, no trabalho de composição do ator. A capacidade de concentrar-se no nível pré-expressivo possibilita uma ampliação do saber, com consequência sobre o plano prático ou sobre o plano crítico e histórico. (Barba, 1993, p. 23).

Gostaria de reconhecer cinco pessoas cujo contato por modos e meios distintos despertaram algo extremamente vivo em mim. A oportunidade de presenciar e trabalhar com eles gerou o impulso que me levou a mergulhar na pesquisa das fontes orgânicas da atuação cênica, ou nas fontes vivas da criatividade cênica. Joana Lopes, Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Mestre Jogo de Dentro e Thomas Leabhart. Aproveitando a metáfora que Barba criou para mapear a Antropologia Teatral, vejo Jogo de Dentro e Leabhart indo por caminhos e com objetivos diferentes - um para dar continuidade ao trabalho do seu Mestre Decroux, na solidificação e edificação da catedral da Mímica Corporal, o outro para preservar e aperfeiçoar a tradição da Capoeira Angola - cada vez mais em direção ao Pólo Norte. Joana estava em algum lugar do Pólo Sul, mas perdi a mestre-diretora de vista. Apenas tenho a certeza de que é uma incansável pesquisadora da expressividade do atuante, por experiência própria, pelos anos que trabalhamos juntos. Vejo Puccetti e Simioni, como os atores do Odin Teatret, no meio da travessia, ora indo para um pólo ora para o outro. Eu próprio me encontro, com mais um punhado de companheiros de travessia, em algum lugar, no meio do mar, remando, às vezes nadando, em busca de uma ilha.

NOTAS

1. O conceito de corpo-em-vida é tomado de Barba e aqui é usado contrapondo-se a noção de corpo como uma entidade unicamente muscular.

INTRODUÇÃO

A coisa mais importante na arte é a simplicidade. Mas cada artista tem a sua própria concepção de simplicidade. Na busca da simplicidade o artista não deve perder a sua identidade.

(Vsevolod Meyerhold, 1998, p. 296).

O sujeito principal desta pesquisa-ação é o atuante-criador, e seu tema, a exploração das fontes orgânicas da sua arte. No intuito de fortalecer e enriquecer a atitude profissional de um atuante criador, é que entendemos a relevância deste estudo, e sua maior contribuição para a área das artes cênicas. Aos olhos desta dissertação o atuante é um criador, sendo o processo da atuação considerado um processo de criação. O processo criativo do atuante, por sua vez, é o material de enfoque desta pesquisa; ou seja, o modo como o atuante pode mobilizar sua presença cênica criando a sua arte. Assim, o eixo principal da dissertação é a exploração das fontes orgânicas da arte do atuante, as quais tocam, por sua vez, na dimensão pré-expressiva da atuação. Este é um outro modo de se referir aos princípios pré-expressivos identificados e descritos pela Antropologia Teatral.

Destes, os mais pertinentes à esta pesquisa foram: a oposição, o equilíbrio instável ou equilíbrio precário, a verticalidade flexível, a dilatação, o dinamismo e a resistência-relaxamento. Estes princípios são fontes orgânicas da atuação porque o foco que lhes é dado se volta para o modo como se manifestam na vida cênica do atuante. Quando conseguimos se conectar a um corpo-em-vida, a natureza pessoal de cada um se revela, através de seu comportamento cênico. Assim, o instrumento maior do atuante passa a ser seu corpo-em-vida. Por isso, para cultivar as fontes orgânicas da atuação as técnicas corpóreas extracotidianas são vitais.

Nesta pesquisa, foram adotadas técnicas corpóreas extracotidianas advindas de matrizes espetaculares distintas: Capoeira Angola, Mímica Corporal, Clown, Contact Improvisação e Fundamentos Corporais de Bartenieff. As condições da pesquisa cênica variaram desde o trabalho solitário ao trabalho coletivo em grupos de cinco ou mais atuantes, passando pelo estudo em dueto. Espaços abertos e fechados, períodos de trabalho intensivo e contínuo com fases diluídas e homeopáticas. Etapas distintas foram confrontadas em termos de níveis de organização: o pré-expressivo, o pré-teatral ou o exercício de composição e a atuação cênica teatral propriamente dita. Padrões pessoais de reação cênica foram objeto de estudo e de redescoberta por meio do treinamento corpóreo

cotidiano. Dentre as principais descobertas técnicas, princípios criativos e resultados obtidos na arte do atuante destacamos a improvisação, a capacidade de criar estados de presença (energias potenciais), acionar memórias corpóreas, se conectar a impulsos vivos e desenvolver continuamente por meio da repetição a organicidade cênica das ações físicas. Enfim, um processo de revelação, exposição, descoberta e desnudamento do corpo-em-vida do atuante.

Num determinado momento da pesquisa me perguntei qual era a tentação essencial da minha busca? Como fixar a vida orgânica do material criativo do atuante, ou seja, as suas ações físicas, seus impulsos vivos, suas energias potenciais, pulsações, vibrações de modo que se tornassem repetíveis em ocasiões, lugares e para pessoas (espectadores) diferentes? Como codificar ou memorizar de modo a poder *reapresentar* a vida interior do atuante? Que meios materiais orgânicos vivos, visíveis e sensíveis são capazes de fixar cenicamente a constelação de estados de presença que brotam do ser de cada atuante? Estas questões se encontravam no coração das minhas inquietações e motivações.

Apesar de haver explorado uma gama de estímulos provenientes das mais diferentes fontes, digamos cênicas, houve um eixo direcionado ao trabalho do corpo-em-vida. A complexidade do corpo-em-vida do atuante não é prejudicada pela pluralidade e diversidade de experiências corpóreas a que se expõe. O pressuposto aqui, ao contrário, valoriza o confronto diário do atuante com as fontes orgânicas da atuação, que se encontram essencialmente nas suas ações e reações físicas aos elementos, condições e estímulos que o rodeiam. Por outro lado, este trabalho encontra-se numa fase embrionária, e adota ainda uma perspectiva horizontal, no sentido de exposição a diferentes abordagens artísticas e técnicas. Com o tempo, no entanto, os princípios que sobreviverem aos contatos com diferentes mestres, parceiros de atuação e com o confronto com nós mesmos, guiarão o trabalho numa direção cada vez mais vertical, para chegar as suas próprias raízes. Também Grotowski e Decroux se expuseram, em suas fases iniciais de trabalho, a técnicas cênicas diversas até construírem, descobrirem e assumirem progressivamente verticalizar suas pesquisas teatrais. Estamos em busca de uma arte do atuante libertado das peias do

passado, ao ampliar a autonomia criativa do atuante, que usa sua liberdade para redescobrir e redefinir os fundamentos de sua arte.

Apesar de buscar, nesta dissertação, o desvendamento de como os principais reformadores do teatro do século XX exploraram o processo criativo do atuante, não deixamos de perceber aspectos contidos em suas expressões artísticas propriamente ditas. Ou seja, ainda que o principal tenha sido trazer à tona o modo como abordaram o nível pré-expressivo da atuação, também tentamos perceber, na medida do necessário – sem aprofundar-, como elaboraram as suas concepções teatrais; isto porque a dimensão pré-expressiva está conectada ao modo como conduziram o processo artístico e aos ideais que buscavam na arte teatral como um todo. A ética, a técnica e a estética são vértices de um mesmo triângulo, cujos elos são inseparáveis. Foram privilegiados, no entanto, as concepções dos artistas-teóricos sobre a criatividade cênica do atuante, uma vez que na base do trabalho deste se encontram as fontes orgânicas da atuação.

A natureza da pesquisa afeta múltiplas dimensões: teórica, técnica, criativa e perceptiva (mental, emocional e corpóreo). Estes vários níveis não são fáceis de ser medidos, ou melhor, não são facilmente mensuráveis. Depende muito da compreensão, intuição, e sensibilidade pessoal do pesquisador. É um esforço de buscar um equilíbrio dialógico entre o desejo e a compreensão.

O atuante enquanto sujeito-artista-pesquisador pode recorrer às fontes orgânicas da atuação como fonte de criação do corpo cênico assim como da dramaturgia espetacular. Os produtos, as peças apresentadas exemplificam como se dá a corporificação dos princípios mencionados, mas também como servem para a própria criação dramatúrgica.

O uso do termo *performer* adotado aqui se refere àquele que “faz” em cena, é aquele que se encontra num estado de exposição dentro da relação cênica, seja ele ator, dançarino, mímico ou clown, em contraposição a alguém que o observa: seu espectador. Se *performer* significa atuante, o atuante-criador desta pesquisa está mais próximo do *performer* de

Grotowski e do ator-pesquisador de Luis Otávio Burnier. A relação teatral pressupõe alguém que faz para alguém que observa. O atuante é o elemento essencial do teatro.

Uma das noções que Barba nos apresenta da sua definição da Antropologia Teatral, é que ao se ler “teatro” deve-se entender “teatro e dança”. Sobre esta distinção indica:

A rígida distinção entre teatro e dança revela uma ferida profunda, um vazio de tradição que continuamente corre o risco de levar o ator em direção ao mutismo do corpo e o bailarino em direção ao virtuosismo. Essa distinção pareceria absurda aos artistas de tradições clássicas asiáticas, tanto como pareceria absurda aos artistas europeus de outras épocas históricas: a um jogral, a um ator da *Commedia dell' Arte* ou do teatro isabelino. (Barba, 1993, p. 41).

Também Jean-Marie Pradier definiu próximo da Antropologia Teatral, o campo de estudo da Etnocenologia ao usar o termo “práticas espetaculares”: “A etnocenologia estuda as práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHSO) dos diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro”. (*Repertório Teatro e Dança*, 1998, p. 9). Barba define que “A Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis das tradições pessoais e coletivas”. (Barba, 1993, p. 23).

Retornando a Pradier:

As palavras comportamento e “práticas” não devem ser entendidas no sentido behaviorista nem funcionalista. Estes termos aqui sublinham a dimensão corporal do fenômeno considerado. O objeto da etnocenologia é um evento complexo que implica em um ou mais indivíduos considerados em sua inteireza biológica, física, espiritual e social. A perspectiva etnocenológica se opõe ao pensamento dualista segundo o qual se concebe a existência de atividades simbólicas sem corpo e atividades corporais sem implicação cognitiva e psíquica. Do mesmo modo, o objetivo da

etnocenologia é o corpo/pensamento: não há corpo sem pensamento, nem pensamento sem corpo. (*Repertório Teatro e Dança*, 1998, p. 9).

Apesar do atuante ter maior espaço na Etnocenologia, pois é considerada a partir de uma multiplicidade de ângulos a natureza do enfoque desta pesquisa está mais próxima da Antropologia Teatral, na medida em que ela “... é um estudo *sobre* o ator e *para* o ator. É uma ciência pragmática que se torna útil, quando por meio dela o estudioso chega a “apalpar” o processo criativo e quando, durante o processo criativo, incrementa a liberdade do ator.” (Barba, 1993, p. 27).

Estruturalmente, esta dissertação calca-se em três pilares distintos, porém, inter-relacionados. No primeiro capítulo faremos uma incursão rastreando os conceitos e as noções consideradas centrais à temática da criação de um corpo cênico, no contexto desta pesquisa. Apesar de não aprofundar a análise de suas reflexões teóricas, elas serão apresentadas, sucintamente, as diferentes concepções e abordagens teatrais que privilegia (ra)m o processo criativo do atuante. É possível notar que, ao longo do século XX, os principais estudiosos do nível pré-expressivo da arte teatral se colocaram, em sua maioria, na posição do diretor teatral para realizar suas pesquisas. Uma perspectiva central desta pesquisa, inclusive que a justifica academicamente, é que o próprio atuante pode aventurar-se nesta estrada, criando os meios e ampliando as condições e possibilidades da sua independência e autonomia criativa. Ou seja, busca-se aqui um olhar sobre o trabalho do atuante no nível pré-expressivo pela sua própria perspectiva, considerando-se seus objetivos, suas afinidades, sua atitude artística e profissional e suas necessidades poético-expressivas.

O segundo capítulo discorre sobre as fontes orgânicas da criatividade cênica do atuante; a função e o sentido do treinamento corpóreo cotidiano na criação de uma presença cênica na minha própria experiência artística. Nele reservo também as informações acerca da minha trajetória pessoal na prática de técnicas de treinamentos, descrevendo condições e técnicas extracotidianas exploradas, assim como percebendo e sugerindo implicações artísticas que podem resultar da eficácia cênica deste processo criativo.

O último capítulo, que aborda a composição performativa do atuante, inclui uma descrição sucinta dos dados e materiais técnico-criativos advindos das quatro estruturas performativas estudadas nesta pesquisa. Será discutida particularmente a noção de composição performativa do atuante conforme aqui adotado e considerado eficaz para a compreensão da arte do atuante, mantendo o enfoque na sua dimensão pré-expressiva. Por fim, as considerações finais apresentam reflexões gerais e considerações conclusivas da pesquisa como um todo, evidenciando as características centrais para a construção do corpo cênico a partir da pesquisa realizada. Também indicamos uma das causas que atualmente justificam a busca da independência criativa do atuante cênico. Vale ressaltar, para efeito de esclarecimento, que mantive a tônica do texto na primeira pessoa do plural na introdução e no primeiro capítulo uma vez que nestas sessões o enfoque volta-se para uma perspectiva mais global, impessoal. Já nos capítulos dois e três, assim como nas considerações finais, onde se encontra o universo da minha própria experiência artística e pesquisa de campo, os conteúdos são mais bem representados na primeira pessoa do singular.

CAPÍTULO I

O CORPO CÊNICO AOS OLHOS DOS REFORMADORES DO TEATRO NO SÉCULO XX

Os livros dos rebeldes, dos reformadores, dos visionários do teatro podem ser compreendidos somente se chegarmos a eles carregados de uma experiência à qual ainda não sabemos dar um nome.

(Eugênio Barba, 1994, p. 62).

Since the actor is the only artist without a home of his own, the theatre must become his property.

(Etienne Decroux, 1985, p. 24).

Eu sou como a aranha que tece a sua teia para viver, não tenho nada contra ninguém, apenas teço a minha teia.

(Vicente Ferreira Pastinha)

O Espaço do Atuante

Este capítulo explora algumas noções sobre o atuante (o artista cênico) que circulam nos trabalhos de diversos estudiosos do teatro, atentando, sobretudo para as concepções e formas com que estes teóricos e/ ou criadores, sejam eles diretores, atuantes, pedagogos ou teóricos, definem e valorizam o trabalho do atuante, e também pela maneira com que abordam o corpo cênico em seus processos de criação. Tentaremos, quando oportuno, indicar pontos de contato, divergência, transformações e contradições nos seus posicionamentos, ou mesmo verificar a coerência entre suas propostas conceituais e práticas. Infelizmente, por impossibilidade, esta análise não se baseia na observação direta de espetáculos e trabalhos por eles desenvolvidos, inclusive porque muitos destes criadores já não se encontram mais entre nós. Assim, esta análise limita-se fundamentalmente aos materiais bibliográficos, o que, em contrapartida, unifica nosso objeto de estudo (no que concerne aos seus trabalhos) ao nível das idéias. Alguns receberam maior atenção que outros pela complexidade do trabalho, frutos de uma experimentação contínua ao longo de décadas, ou pela peculiaridade dos processos de criação por eles desenvolvidos (em consonância com nossos objetivos), ou ainda pela disponibilidade e volume de material literário publicado sobre seus trabalhos.

A seleção desses estudiosos do teatro teve por critério primeiro a ênfase que dão ao trabalho corpóreo do atuante – filosofia, métodos de treinamento e de criação e práticas de expressão cênica. Uma afirmação de Richard Schechner ratifica a nossa seleção de alguns deles: Grotowski, Meyerhold e Stanislavski, os dois últimos influenciando o próprio Grotowski: “In the European theatre of this century, only Stanislavski, Meyerhold, and Grotowski have been master teachers of acting as well as great directors”. (Schechner, Richard & Wolford, Lisa, 2001, p. 26) Eugênio Barba poderia ser adicionado a esta lista, sobretudo por percebermos em seu trabalho um intenso diálogo com os três, inclusive no período inicial da produção de Grotowski, do qual Barba foi testemunha e aprendiz.

Apesar de Etienne Decroux não ter sido reconhecido como um grande diretor, sem dúvida foi um grande mestre da arte de atuar, e de um modo inteiramente distinto dos outros quatro, preferiu não sentar na cadeira, manteve-se de pé como os grandes mestres das tradições teatrais do Oriente. Do ponto de vista da criação do corpo cênico, as tradições teatrais aqui relevantes são aquelas que trazem na sua trajetória a exploração sistemática e contínua da prática da atuação cênica por meios corpóreos. Estas tradições se mostram como referenciais essenciais a esta pesquisa, particularmente pela continuidade de investigações práticas acerca dos processos de atuação. Isto significa que, entre outras coisas, estas pessoas conseguiram reunir as condições necessárias para viabilizar os seus projetos de pesquisa que, de modos distintos, priorizavam na criação cênica o processo criativo do atuante.

Outro ponto importante é que as idéias produzidas por estes artistas são frutos de uma prática de trabalho que envolveu a presença e a ação de outras pessoas – os atores/dançarinos, cujas contribuições serão impossíveis de serem resgatadas, medidas e avaliadas. A literatura consultada registra o pensamento e ação não apenas de diretores que produziram este conhecimento, mas eles foram, com muita sabedoria, capazes de sintetizar por meio da linguagem verbal acontecimentos nos quais foram testemunhas oculares privilegiadas. E o mérito da autoria não elimina o fato de que suas idéias são reveladoras também da experiência de outras pessoas, que viveram longas jornadas de exposição pessoal no ofício da atuação, ou que tiveram diferentes formas de participação, ou mesmo de espectadores cujos depoimentos revelam os efeitos das suas pesquisas teatrais.

Vale então ressaltar que, quando nos referimos aos autores, que são em sua maioria, diretores e/ou professores-mestres, subentende-se que suas idéias estão conectadas a uma prática que certamente envolveu a presença de atuantes, aqueles que atuam e sem os quais suas idéias não surgiriam, nem seus espetáculos e, menos ainda, suas conclusões sobre os processos de criação do atuante. É como Fernando Taviani diz ao se referir a Grotowski: “If he does not have an audience, he must have people to bear witness, because only through the tangible actions of some of his co-workers can what he means by words like

‘ritual’ and ‘performer’ become “real things” – repositories of technical precision – for other people too”. (Schechner, & Wolford, 2001, p. 193).

Ao focar o trabalho destes mestres do teatro, ao longo da consulta bibliográfica, buscamos levantar concepções, métodos e conceitos específicos associados ao trabalho do atuante e, em particular, à criação do corpo cênico, no intuito de identificar princípios centrais, norteadores e diretrizes do treinamento destes atuantes. Alguns outros foram incluídos para melhor esclarecer e delimitar o campo de pesquisa em que estamos trabalhando. Assim, abordaremos neste capítulo noções como pré-expressividade, corpo-em-vida, energias potenciais, técnica-com-vida, técnicas extracotidianas, impulsos vivos, ações físicas, presença cênica, partitura, composição e o movimento como meio de atuação sobre si mesmo. Estas noções, que atravessam diferentes concepções teatrais foram cruciais para o trabalho de pesquisa no nível pré-expressivo da atuação. Estes conceitos, princípios e concepções que incidem no processo criativo do atuante reaparecem, no decorrer da dissertação, na análise da minha própria experiência de criação de um corpo cênico.

Impulsos Vivos, Ações Físicas e Sementes da Criatividade.

Não é tarefa fácil falar como Grotowski aborda a arte do atuante por diversos motivos. Grotowski passou por fases de trabalho radicalmente distintas. Podemos situar as suas pesquisas do atuante numa situação teatral clássica, apenas na sua primeira fase, denominado Teatro de Produções (1957-1969). Nas outras, o próprio Grotowski posiciona-se fora dos limites do teatro, apesar de manter como base dos seus estudos o universo das técnicas performativas do ator. E de fato, se existe algum elemento que permaneceu desde o início de seu trabalho, foi a ênfase na pesquisa metódica envolvendo princípios fundamentais da arte do ator. Lisa Wolford descreve bem sua atitude nesta primeira fase: “While he rejects any possibility of discovering “recipes” or formulae for creation, which he asserts would inevitably be sterile, Grotowski voices a desire to demystify the creative process, seeking to define a methodology of performance training that would free the actor

to accomplish his or her work without obstruction and also without waiting for random inspiration”. (Schechner e Wolford, 2001, p. 3).

As outras fases foram: a do Para-teatro (1969-1978), o Teatro das Fontes (1976-1982), o do Drama Objetivo (1983-1986) e da Arte como Veículo, iniciada em 1986 e que ainda hoje tem a sua continuidade assumida pelo *performer* e músico Thomas Richards. É fascinante acompanhar a trajetória destes diferentes momentos de pesquisa que indica, entre outras coisas, o quanto Grotowski possuía uma atitude inquieta, marcada por uma grande disposição para mudar radicalmente o direcionamento de suas pesquisas, sempre na luta para não se acomodar aos resultados de cada etapa, e sem temer um “retorno” ao ponto zero. Suas mudanças de direção se davam às vezes por pressões circunstanciais, às vezes por opção, mas quase sempre por uma mistura de ambas. Tentarei recorrer a sua visão do trabalho do atuante principalmente através de relatos do período de Teatro de Produções, embora a fase de Arte como Veículo trouxesse novas perspectivas em relação à sua visão do atuante enquanto criador. Apesar de se tratarem dos dois períodos mais distantes, cronologicamente, estes parecem ter sido os períodos mais férteis em relação ao seu enfoque no processo criativo do atuante, além de configurarem-se como dois pólos de um mesmo elo, no qual em uma ponta encontra-se a Arte como Apresentação e na outra a Arte como Veículo.

Como base do primeiro período, o livro *Em Busca de um Teatro Pobre* contém suas idéias principais. No prefácio deste livro, Peter Brook, um dos diretores mais respeitados do século XX, sustenta que “...no-one else in the world, to my knowledge, no-one since Stanislavski, has investigated the nature of acting, its phenomenon, its meaning, the nature and science of its mental-physical-emotional processes as deeply and completely as Grotowski”, (Grotowski, Jerzy, 1991, p. 11) e segue esboçando sua compreensão: “This dedication to acting does not make acting an end itself. On the contrary. For Grotowski acting is a vehicle.” (Grotowski, 1991, p. 12) Vale a pena pontuar que o termo *acting* está mais próximo de representar do que do interpretar e, que, mais próximo que os dois, ao nosso ver, seria o de atuar - a atuação propriamente dita.

Em seu trabalho, Grotowski buscou definir o que é essencial no teatro, privilegiando os elementos que tornavam o fenômeno teatral distinto de outras categorias performáticas e espetaculares. Considerava a técnica cênica e pessoal do ator como o coração da arte do teatro. Em segundo plano, podemos considerar suas produções como investigações detalhadas do relacionamento entre ator e espectador (Grotowski, 1991, p. 15), o que pressupõe que o trabalho do diretor com o ator estão na base metodológica destas pesquisas. Esta forma de trabalhar, de certa forma, deu continuidade e respondeu, à sua maneira, à tradição consolidada por Stanislavski, seguida por Meyerhold, e que guarda sinais de continuidade em Eugênio Barba, no Odin Teatret.

O século XX europeu inaugurou uma tradição de teatro baseada na pesquisa sistemática da arte do ator. E o que existe de comum nesta tradição não é apenas a presença e o foco de atenção no ator, e sim a presença e a atuação de um diretor. Nem sempre estes diretores foram atores, ou sequer exerceram o ofício de ator com regularidade. Grotowski graduou-se em atuação na Krakow Theatre School em 1955, mas logo se inscreveu num curso de direção teatral de um ano no Instituto Estadual de Artes Teatrais (State Institute of Theatre Arts), em Moscou. Durante este ano, dirigiu diversas peças sobre a supervisão de Yuri Zavadsky, enquanto estudava o trabalho de Stanislavski, Vakhtangov, Meyerhold e Tairov. Foi neste período que o trabalho de Stanislavski acerca do processo do ator configurou-se numa influência que Grotowski assumiu para toda vida.² Nas palavras do próprio Grotowski: “I was brought up on Stanislavski; his persistent study, his systematic renewal of the methods of observation, and his dialectical relationship to his own earlier work make him my personal ideal. Stanislavski asked the key methodological questions. Our solutions, however, differ widely from his – sometimes we reach opposite conclusions”. (Grotowski, 1991, ps. 15-16).

Também Eugênio Barba mencionou várias vezes que jamais se interessou em atuar como ator. O que nos permite afirmar que enquanto muitos se ocupam em falar sobre a essencialidade da presença do ator na criação teatral, quem ganhou cada vez maior liberdade e autonomia foi o diretor. A ponto de hoje, uma pessoa poder, sem maiores cerimônias, trabalhar profissionalmente com teatro sem se ver obrigado a atuar.

Já aos trinta anos, Grotowski disse que havia estudado a maioria dos métodos de treinamento do ator da Europa e além, o que não implica que o tenha feito na condição de atuante, o que seria humanamente impossível. Já como observador, diretor e estudioso... a perspectiva muda. Porém, existem poucas informações acerca de como, a rigor, Grotowski utilizou tais conhecimentos. Por exemplo: como ele estudou estes métodos de treinamento? Como ele define o ato de estudar? Que aspectos foram explorados destas diversas abordagens? Quais elementos foram estudados com a colaboração do seu grupo de atuantes e como este processo se deu. Seria necessário reconhecer também que até 1968, ano em que foi publicado pela primeira vez *Em Busca de um Teatro Pobre*, o Teatro Laboratório tinha apenas uma década de existência.

De todos os métodos mencionados, o trabalho de ação física de Stanislavski, a biomecânica de Meyerhold e a síntese de Vakhtangov integraram parte de uma tradição de pesquisa que sabemos que Grotowski teve contato por meio de um curso de direção que fez em Moscou. Mas a melhor descrição de como esta metodologia foi aplicada no trabalho do atuante está mais clara e detalhada no livro de Thomas Richards *At Work with Grotowski on Physical Actions*, publicado pela primeira vez em 1995. Porém, se considerarmos a década de sessenta, os métodos de treinamento para o ator mais importante para a sua pesquisa, segundo ele próprio, foram: os exercícios de ritmo de Dullin; as investigações de reações introvertidas e extrovertidas de Delsarte; o trabalho de ações físicas de Stanislavski; a biomecânica de Meyerhold; a síntese de Vakhtangov. Entre os treinamentos técnicos do teatro oriental citou a Ópera de Pequim, o Kathakali da Índia e o Nô do Japão.

Estas referências são, em si, reveladores de uma concepção teatral cujo foco centra-se no universo das possibilidades de ação do atuante. Todas elas têm em comum o atuante e as suas ações como elementos essenciais do teatro. Por isso, os processos de pesquisa, treinamento e transmissão orientam-se, de modos distintos, no trabalho de ação dos atuantes. Na orientação de Grotowski, os elementos foram direcionados de modo a provocar o estripar do ator através de uma tensão levada ao extremo deixando exposta sua

própria intimidade sem deixar traços do seu ego ou da sua auto-satisfação. Trata-se de uma técnica de “transe” que trabalha a integração do poder corpóreo e psíquico que emerge das camadas mais íntimas do seu ser e do seu instinto, numa espécie de “transiluminação”. Uma tentativa de eliminar as resistências do seu organismo a esse processo psíquico. “O resultado é a liberdade do lapso de tempo entre o impulso interno e a reação externa de tal modo que o impulso já é a reação externa. Impulso e ação são simultâneos: o corpo desaparece, queima, e o espectador vê apenas uma série de impulsos visíveis”. (Grotowski, 1991, p. 16)

Grotowski e seus colaboradores (por este termo entenda-se fundamentalmente atuantes, mas também espectadores escolhidos especialmente) trabalharam durante anos para compor exercícios que, por meios físicos, plásticos e de treinamento vocal, guiavam os atores a alcançar o tipo de concentração necessária para trilhar nesta estrada. Depois foi possível cultivar aquilo que foi acordado, descoberto. Embora o processo dependia até certo ponto da concentração, confiança, exposição e quase o desaparecimento na atuação do ofício, não era voluntário. O estado mental solicitado era uma prontidão passiva para realizar um papel, um estado na qual uma pessoa não “quer fazer aquilo” mas “abdica de não fazer”. (Ídem, p. 17).

Numa entrevista que Eugênio Barba intitula “O Novo Testamento do Teatro”, Grotowski oferece uma definição de teatro semelhante à definição da Arte como Apresentação: “We can thus define the theatre as what takes place between spectator and actor” (Aquilo que acontece entre o espectador e o ator). (Grotowski, 1991, p. 32) Aqui de novo vemos como, nesta definição, a presença do espectador é um elemento essencial para se alcançar uma relação teatral. É coerente também na medida que justifica a sua presença no processo criativo do atuante. Com o seu modo de conduzir o processo de criação cênica, que conta com a sua colaboração em todas as fases, no treinamento, no momento de criação de materiais de cada atuante, até a montagem final da encenação que ganha a sua assinatura. Vale ressaltar que o processo de criação dos atuantes está desde o início entrelaçado, condicionado, estimulado e alimentado por uma pessoa na posição de observador dos eventos cênicos criados pelos atuantes. Os atuantes confiam e apóiam-se

nas referências, orientações e estímulos de um espectador privilegiado e especializado que assume o poder condutor, imprimindo um sentido global no todo da obra.

O diretor que, neste caso, também assume a função de pedagogo e encenador, é a encarnação viva do equivalente espectador no ato criativo do evento teatral. A relação essencial que atravessa o processo de criação e permanece no evento teatral é o encontro entre o atuante e o espectador, o diálogo entre alguém que faz e outro que observa. A configuração da arte teatral é composta de ações e reações que acontecem entre os dois pólos do elo.

Podemos identificar mais do que dois três elementos vivos no teatro de Grotowski: um triângulo cujos vértices são formados pelo atuante, pelo espectador e também pelo diretor. Retirar qualquer um dos vértices eliminaria a própria possibilidade da sua existência. Sem o espectador, não haveria como concretizar o relacionamento ator/espectador. O processo de criação cênica dos atuantes, que constitui o material essencial desta forma de arte, nunca existiu sem a presença de Grotowski. De modo que não há como pensar nos resultados obtidos pelos atores do Teatro Laboratório sem considerar a direção de Grotowski. Ferdinando Taviani pontua pertinentemente sobre o trabalho criativo de quem ficou conhecido como o principal colaborador de Grotowski no período das produções teatrais, o ator Ryszard Cieslak que, se considerarmos como o processo de trabalho ocorreu, temos que falar em termos de Grotowski-Cieslak.

No mesmo artigo de Taviani encontramos o mesmo perfil traçado num depoimento de outro atuante que trabalhou com Grotowski desde o início do Teatro das Treze Cadeiras, que depois se tornou o Teatro Laboratório, o ator Zbigniew Cynkutis: “Everything that we did that was of any good was not even made by Grotowski, but was born between me and Grotowski, Grotowski and me; Cieslak and Grotowski, Grotowski and Cieslak. It was the strong direct relationship between Grotowski and each actor that enabled that actor to express something – something that right from the start could not belong to the actor, but in time became truly his.” (Kumiega, 1985, p. 51). Mas na visão de Taviani, o verdadeiro autor do processo de criação é outro: “The true author in the process of creating

relationships is the structure – the ‘in between’, linking the actions of the component parts”. (Schechner e Wolford, 2001, p. 194).

Na mesma entrevista, Grotowski enuncia que o teatro pode existir sem cenário ou cenografia, sem música para acompanhar o enredo, sem efeitos de luz, e até sem texto. E que na história da evolução da arte teatral, o texto foi um dos últimos elementos a serem adicionados. Mencionou este como um dos últimos elementos a serem adicionados, mas não mencionou o último: o diretor. O diretor como profissional independente, de autonomia autoral no teatro, foi criação do século XX. E operou uma função essencial na própria criação teatral de Grotowski.

No outro pólo do fenômeno teatral, mais próximo do ritual, denominado Arte como Veículo, encontramos o atuante e o que faz como elemento essencial e autônomo; a presença do espectador deixa de ser um elemento essencial na realização desta forma de arte, embora a presença de testemunhas seja possível - nem sempre necessário ou mesmo desejável, mas permitida em certas ocasiões e com pessoas escolhidas. A respeito de como se referir à arte do atuante, Jean Marie-Pradier nos ajuda a compreender o posicionamento de Grotowski: “A pobreza do vocabulário relativo à dimensão orgânica das ‘práticas espetaculares’ – ‘o espetáculo vivo’ – para a maioria das línguas européias conduziu os artistas-teóricos a propor novos termos. É assim que Jerzy Grotowski recorria aos termos ‘*performer*’, ‘*doers*’, ‘*actuants*’ para as *performing arts* – de ‘to perform’: fazer, executar uma ação, acompanhar um processo. Ao invés de falar sobre ‘artes do espetáculo’, expressão que, segundo ele, limita o acontecimento à ação de ver. Para o espectador – *spectare*: ver -, ele inventou em francês o neologismo ‘*arts performatifs*’”. (Pradier, *Repertório Teatro & Dança*, 2001, p. 47) Vejamos um pouco mais detalhadamente como Grotowski trabalhou as ações físicas no processo criativo de Ryszard Cieslak e Thomas Richards.

O relacionamento Grotowski-Richards inaugurou uma nova relação de colaboração. Diferente dos outros colabores de Grotowski, Richards bem mais cedo foi orientado a assumir a condução do processo criativo. A obra *Ação*, por exemplo, é mais de autoria de

Richards do que de Grotowski, que se considera apenas um “conselheiro”. Vários motivos podem estar relacionados a essa independência de Richards, sendo que o maior deles parece estar ligado ao fato de que Grotowski estava na fase final da sua vida de pesquisa, interessado em partilhar os resultados principais conquistados ao longo de décadas de pesquisa contínua. Predominou o impulso de equipar seu último colaborador principal de modo que este tivesse condições de continuar caminhando sozinho.

Thomas Richards relatou que no seu último ano de graduação na Universidade de Yale, Ryszard Cieslak ministrou um *workshop*, em 1984. Este contato despertou algo extremamente vivo em Richards, que nunca havia sentido uma presença como a de Cieslak. Um dia durante este *workshop*, Cieslak disse que um ator deveria saber chorar como uma criança; demonstrou transformando-se numa criança chorando na frente das pessoas. Segundo Richards “He found the exact physicality of the child, its alive physical process which supported his child-like scream. He did not look for the child's emotional state, rather with his body he remembered the child's physical actions.” (Richards, 1996, p. 13) E aqui é oportuno lembrar que no período final de suas pesquisas, Stanislavski foi citado dizendo “Do not speak to me about feeling. We cannot set feeling; we can only set physical actions”. (O próprio Richards cita do livro de Toporkov, Vasily. O, *Stanislavski in Rehearsal: The final years.*, New York, Theatre Art Books, 1979, p. 21)

No trabalho de direção Grotowski-Cieslak, a construção do papel do Príncipe Constant foi baseado em memórias pessoais de Cieslak num período da adolescência em que viveu a sua primeira experiência amorosa. O primeiro passo foi dominar o texto completamente a ponto de ser capaz de iniciar o texto do meio de uma frase de qualquer fragmento. Grotowski continua:

And at this point, the first thing we did was to create the conditions in which he could, as literally as possible, put this flow of words on the river of the memory, of the memory of the impulses of his body, of the memory of the small actions, and with the two take flight, take flight, like in his first experience: I say first in the sense of his base experience. That base

experience was luminous in an indescribable way. And with that luminous thing, put in montage with the text, with the costume which makes reference to Christ or with the surrounding iconographic compositions which also allude to Christ, there appeared the story of a martyr, but we never worked with Ryszard starting from a martyr, all to the contrary. (Richards, 1996, p. 16).

É extremamente revelador que não só a partitura que Cieslak criou era baseada numa experiência completamente independente, podemos até dizer estrangeira ao contexto literário da peça, como também a base emotiva, calcada numa experiência amorosa, memória de impulsos do corpo revividos pelo ator em cena, foi visto pelos espectadores como a história de um mártir. Em outras palavras, uma experiência prazerosa para Cieslak, era vista pelos espectadores como uma experiência dolorosa no espetáculo apresentado. Nesta, como na maioria das peças de Grotowski, a estória que o atuante está vivendo numa encenação não coincide necessariamente com a estória fruída pelos espectadores.

Antes de vermos um exemplo de como Grotowski explorou ações físicas no trabalho com Thomas Richards, é importante pontuar como ele diferencia ações físicas de atividades, movimentos e gestos. Segundo Grotowski, muitos diretores ao tentar trabalhar com o método das ações físicas de Stanislavski confundem atividades, gestos e movimentos com ações físicas. Reconhece, porém, que todas elas têm potencial para se transformar em ações físicas. Como exemplo de atividade, citou limpar o chão, lavar pratos e fumar um charuto. Ele oferece um exemplo de como fumar um charuto pode se tornar uma ação física. Se durante a sua palestra alguém lhe fizesse uma pergunta embaraçosa, ele então reage preparando seu charuto, limpando-o, desencadeando uma série de pequenas ações cujo objetivo é dar-lhe tempo para pensar em como responder a pergunta, fumar um charuto se tornou uma ação física. Deste exemplo podemos depreender que, na compreensão de Grotowski, numa ação física há uma relação de contato com o outro. Ações físicas é de que modo reagimos a determinados contextos, estímulos, relações. Sobre o gesto enfatizou que, na maioria das vezes, um gesto é um movimento periférico do corpo, mobilizando, sobretudo, mãos e cabeça. Citou como exemplo que, se observarmos a diferença de como um camponês e uma pessoa da cidade executa o aperto de mão, existe

uma tendência do homem urbano fazer o gesto da ação enquanto o camponês realiza o aperto de mão como uma ação partindo do corpo.

A confusão entre ação física e movimento é ainda maior, e como o movimento e a ação são categorias fundamentais nesta pesquisa, vale a pena reproduzir na íntegra o próprio trecho que Richards transcreve de uma conferência que Grotowski deu em Liège em 1986:

It is easy to confuse physical actions with movements. If I am walking toward the door, it is not an action but a movement. But if I am walking toward the door to contest 'your stupid questions', to threaten you that I will break up the conference, there will be a cycle of little actions and not just a movement. This cycle of little actions will be related to my contact with you, my way of perceiving your reactions; when walking towards the door, I will still keep some 'controlling look' toward you (or will listen) to know if my threat is working. So it will not be a walk as movement, but something much more complex around the fact of walking. The mistake of many directors and actors is to fix the movement instead of the whole cycle of little actions (actions, reactions, points of contact) which simply appears in the situation of the movement. (Richards, 1996, p. 76).

Thomas Richards reforça esta noção dizendo que ações físicas verdadeiras estão sempre conectadas com desejos e vontades.

É interessante notar que apesar de ambos Stanislavski e Grotowski trabalharem com ações físicas, Stanislavski centrou a sua pesquisa na construção da personagem dentro de uma história e uma determinada circunstância dada pelo texto teatral. Já os atores do Teatro Laboratório não buscavam personagens, este aparecia na mente do espectador por causa da montagem, ou seja, na apresentação e nos papéis que atuavam. Como no caso de Cieslak, que não trabalhou em cima do personagem da tragédia de Calderon no Príncipe Constant. A lógica da sua linha de ações físicas foi baseada em memórias pessoais de um evento importante na sua vida. Se a pergunta que Stanislavski encaminhava era qual é a lógica da

linha de ações físicas que eu faria se estivesse no contexto do personagem? A pergunta de Grotowski era: “O que fiz nas circunstâncias da minha memória? Ou Qual seria precisamente a linha de comportamento físico se esta fantasia se realizasse? A ênfase não estava na criação da personagem, mas na formação de uma estrutura pessoal na qual a pessoa que está fazendo possa abordar um portal de descoberta. Tudo isso depois deveria ser estruturado e repetível”. (Richards, 1996, p. 77). De modo que, se para os dois, Stanislavski e Grotowski, os meios eram os mesmos, os fins eram diferentes.

A relação de contato entre Thomas Richards com o trabalho de Jerzy Grotowski se deu em diversas circunstâncias antes de Richards se tornar seu principal colaborador a partir da segunda metade da década de 1980, a primeira delas podemos dizer que foi através do *workshop* que Cieslak ministrou em Yale. Em seguida Richards participou de um *workshop* de duas semanas em Irving, conduzido pelo próprio Grotowski dentro do programa de drama objetivo. Foi quando recebeu as primeiras noções sobre improvisação dentro de uma estrutura. A espontaneidade verdadeira emana apenas de construções solidamente estruturadas. O que permite o fluxo do rio é de um lado a margem da forma e na outra margem uma corrente de vida. Sem essas duas margens apenas há lama e sopa. “This is the paradox of the acting craft: only from the fight between these two opposing forces can the balance of scenic life appear.

Precision/Form	↔	Stream of life
(Precisão/Forma)		(Corrente de Vida) (Tradução minha)

This workshop with Grotowski emphasized the need for a structure when improvising, a structure tightly controlled.” (Richards, 1996, p. 21) Duas experiências marcaram um período de tentativa de trabalhar como ator em Nova York. Da primeira em que se associou a um grupo de pessoas que tentaram montar um espetáculo experimental vanguardista, constatou que lhes faltavam a técnica de fixar um processo vivo e a

habilidade de repeti-lo. A segunda foi uma tentativa de se integrar no mercado que culminou em frustração pessoal, já que as condições de trabalho no circuito comercial impossibilitavam uma realização artística verdadeira para Richards. Novamente Richards entrou em contato com Grotowski presenciando a sua palestra sobre ações físicas e Stanislavski em 1985 e aproveitou para pedir permissão para participar de um *workshop* de dois meses que deu na Itália. A permissão foi concedida e Richards conheceu um mestre que lhe foi tão duro que acabou abandonando o *workshop* na Itália no meio do processo. Antes de falar deste episódio vamos aproveitar uma questão crucial que Richards observou nesta palestra que Grotowski toca no que considera a chave do ofício do ator: o trabalho com ações físicas.

An actor must be able to repeat the same score many times, and it must be alive and precise each time. How can we do this? What can an actor fix, make secure? His line of physical actions. This becomes like the score for the musician. The line of physical action must be elaborated in detail and completely memorized. The actor should have absorbed this score to such an extent that he has no need at all to think *what to do next*. (Richards, 1996, p. 31).

Uma das lições que Richards apreendeu durante o *workshop* na Itália é que a estória que chega para quem assiste não é necessariamente a mesma que o ator vive na sua imaginação. Mas, a proposta deste *workshop* era que cada atuante criasse uma estrutura performativa assumindo a sua própria direção, a partir do qual Grotowski intervinha. Assim, como ator e diretor Richards, como os outros, tinham a responsabilidade de criar conscientemente a estória que o espectador iria receber. A principal crítica que Grotowski fez a Richards incidiu sobre o fato de que as suas criações usavam símbolos em vez de ações físicas verdadeiras. Para dar vida às ações simbólicas, Richards bombeava suas emoções, procedimento que impedia a fixação de um processo vivo e tornava impossível a criação de uma estrutura repetível. Em consequência disso, os espectadores não compreendiam nem acreditavam nas suas performances.

Na conferência que Grotowski deu em Liège, em 1986, ele reafirmou como as pessoas que tentam condicionar suas ações por meio de estados emocionais criam confusão. Isto porque é comum o ator tentar bombear um estado emocional nele mesmo de acordo com suas intenções. Não que o estado emocional não seja importante, mas ele independe da vontade. Quando alguém que amamos morre, ficamos tristes, quer queiramos ou não, trata-se de uma reação que não depende da nossa vontade. Ficamos alegres quando realizamos nossos desejos mais verdadeiros. Mas não podemos contar como técnica do ator, com as marés dos acontecimentos da vida cotidiana.

Depois de abandonar este *workshop*, Richards participou de alguns *workshops* de Rena Mirecka, uma atriz do Teatro Laboratório. Ainda não satisfeito, e com receio de estar continuando num processo de turismo artístico, Richards visitou o Odin Teatret na Dinamarca. Lá ficou impressionado com a composição das suas apresentações e a precisão técnica dos seus atores. Mas novamente entrou em contato com o trabalho de Grotowski, através dos vídeos que o Odin mantém do período do Teatro Laboratório. Através dos vídeos percebeu como a expressão individual e uma corrente de vida brotavam de estruturas bem definidas; Grotowski trabalhava num terreno onde a exatidão e a vida humana convergia num nível inexplicavelmente alto.

Agora Richards haveria de trabalhar durante um ano com Grotowski no Programa de Drama Objetivo na Califórnia. Neste período de trabalho, havia uma jornada de 8 a 15 horas diária. Normalmente entre 18h e 2h da manhã, já que os participantes não eram pagos, trabalhavam pelo seu sustento durante o dia. Dentre as principais abordagens, estava um treinamento físico que incluía elementos acrobáticos conduzido por alguém que conheceu este trabalho na Polônia com o Teatro Laboratório. Estes exercícios colocaram o grupo numa condição física geral. A “Motions”, uma série de alongamentos e posições corporais específicas, foi desenvolvida de 1979 a 1987, portanto, durante o último período do Teatro Laboratório, chamado Teatro das Fontes, e guardava semelhanças com a Hatha Yoga. Desde então, “Motions” tem sido um elemento estável no trabalho de Richards e Grotowski. Para Richards, “Motions” só funciona se for praticado quase todo o dia; somente após a sua estrutura se tornar bem conhecida, se faz necessário que o praticante

descubra elementos ainda mais precisos para que sua execução se torne novamente um desafio.

Outro elemento foi as canções do Haiti. Havia uma pessoa que conhecia essas canções e transmitia o como cantá-las, com danças e outras reações de improvisação simples. O trabalho principal, no entanto, era a criação de *Main Action* (Ação Básica). Quando Richards começou a obter resultados na composição de uma linha de ação física verdadeira, Grotowski lhe mostrou um outro problema que impedia que chegasse num resultado melhor. A sua composição trabalhava algo verdadeiro, mas e daí? O tema tratado na sua estrutura individual não afetava profundamente o ator. Era o problema de estar pesquisando em torno do evento errado, cavando um buraco errado.

Na versão final de *Main Action* havia uma seqüência em que Richards criou uma série de ações a partir de uma memória pessoal de um evento na sua infância. Ou seja, Richards lembrou do máximo de detalhes do seu comportamento físico, conectado a essa memória. Ele dormia quando ouviu seu pai gritar, foi ao seu quarto para encontrá-lo agonizando com uma forte dor no quadril. A chave das ações físicas residia no processo do corpo. Era uma questão de lembrar, cada vez mais, dos detalhes ao repetir a estrutura individual. Embora todas as suas associações e ações estivessem conectadas a este evento, os espectadores jamais entrariam em contato com esta ligação. Na apresentação do *Main Action*, havia uma atriz que vivia a sua própria seqüência de ações relacionada com a sua estória pessoal, enquanto Richards seguia uma série de ações físicas associadas ao seu pai. Mas os espectadores assistiam algo completamente interrelacionado devido a uma coordenação rítmica precisa e à proximidade dos dois atuantes. Os espectadores viam uma estória que envolvia os dois, mas na verdade eles estavam seguindo linhas de associações e ações completamente diferentes e separadas, e ambos desconheciam a rede de associações do outro.

Até então Richards estava sempre iniciando a busca partindo da sua mente, mas logo alguns processos começaram a nascer diretamente advindos do corpo, vazando o fluxo de ações. Neste momento Grotowski orientou: chegou um momento de graça, um animal

selvagem está solto, é preciso deixá-lo livre se não há o risco dele fugir. Nestes momentos não se deve tentar estruturar, mas aguardar. Grotowski sabia o momento de entrar e exigir a estruturação. Após um ano de trabalho, várias pessoas foram chamadas para visitar e assistir a versão final da *Main Action*. Richards supõe que eles viram pela montagem um jovem de uma Vila qualquer que passa por um ritual de passagem para a vida adulta. Mas adverte que o que eles poderiam ter visto não era uma preocupação sua. Dentro desta perspectiva, cada espectador é, em última análise, responsável pela autoria de como uma obra afeta o seu imaginário. Retomaremos esta noção, mas agora pelo ponto de vista de Meyerhold.

A Plasticidade do Movimento e a Arte Criativa do Ator.

Grotowski não conheceu Meyerhold pessoalmente, pois este havia sido executado em 1940, depois de um julgamento secreto e sem testemunhas pela Suprema Corte Soviética, então sob a ditadura de Stalin. Meyerhold nasceu em 1874, numa cidade perto de Moscou, e era o oitavo filho de um casal de alemães. Frequentou a escola de drama da Sociedade Filarmônica de Moscou e, em 1898, foi um dos dois estudantes que recebeu a medalha de prata de melhor atuação. Neste mesmo ano, Stanislavski fundou o Teatro de Arte Popular de Moscou e convidou Meyerhold para participar da companhia. Durante quatro anos, atuou em dezoito papéis diferentes e trabalhou também como assistente de direção nesta companhia. Tudo indica que já neste período havia uma certa dificuldade em conciliar o estilo angular e grotesco de sua atuação com o naturalismo mudo exigido por Stanislavski.³ E a solicitação da sua presença para atuar nas peças era cada vez menor. Quando a companhia foi reorganizada, Meyerhold não foi incluído entre os sócios. Ao se fechar uma porta, Meyerhold se viu obrigado a abrir outra, e iniciou sua carreira de diretor.

Mudou-se para uma cidade do interior, onde reuniu vinte e setes atores e alugou o teatro municipal local com dinheiro emprestado para a temporada de 1902-3. Os ensaios

duraram cinco semanas ininterruptas, e as peças eram praticamente as mesmas que a companhia de Stanislavski encenava, assim como o estilo da produção, predominantemente naturalista. Edward Braun cita um trecho que Meyerhold comenta anos mais tarde, sobre este período:

I began as a director by slavishly imitating Stanislavski. In theory, I no longer accepted many points of his early production methods, but when I set about producing myself, I followed meekly in his footsteps. I don't regret this because it was a short lived phase; besides, it served as excellent practical schooling. There is no danger in imitation for the young artist; it is an almost inevitable stage. (Braun, 1998, p. 18).

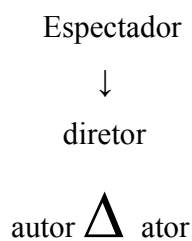
A temporada foi um sucesso e Meyerhold começou a ficar em evidência.

Não será enfocada sua trajetória aqui, apenas pontos-chaves para a compreensão de como ele definiu o processo criativo do ator na sua concepção teatral. O contato com Stanislavski, o primeiro diretor com quem atuou sistematicamente, teve, evidentemente, uma influência enorme. Tanto ele como Stanislavski atuaram na mesma condição de diretores e se dedicavam totalmente à pesquisa, ao ensino e à criação teatral. Apesar de todos os protestos de Meyerhold, durante sua carreira contra a estética do naturalismo, ele sempre afirmou que jamais as dirigia ao seu primeiro mestre, Stanislavski.

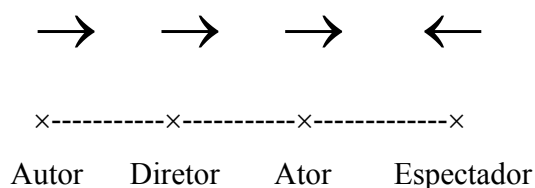
Podemos ainda deduzir que o próprio ex-aluno chegou a influenciar o professor que, num certo momento, passou a dar mais importância ao elemento físico no trabalho do ator. Stanislavski assim escreveu em relação ao último ato da peça *The Warrant*, dirigida por Meyerhold e que estreou em 1925: "In this act Meyerhold accomplished what I myself am dreaming of." (Braun, 1998, p. 196) Ironicamente, três anos antes, Meyerhold havia mencionado numa palestra o seguinte: "Ecstasy is the notorious inner experience, the 'authentic emotion'; it is the system of my teacher Konstantin Stanislavski, who, by the way, will probably abandon it very shortly. We need not ecstasy but excitation, based firmly on the physical premise". (Braun, 1998, p. 200).

O que marcou a trajetória de Meyerhold foi a sua contínua busca de novos meios de expressão dramática. Desde 1907 Meyerhold optou por perceber no ator um criador e não apenas um artista intérprete: “...*the theatre must employ every means to assist the actor to blend his soul with that of the playwright and reveal it through the soul of the director.* (ênfase do autor) And just as the actor’s freedom is unhampered by the form of his creation being received complete from the dramatist, so it will not be limited by what the director gives him.” (Braun, 1998, p. 38) Para ele, todos os meios deveriam estar a serviço do ator, assim como a atenção da platéia deveria estar inteiramente voltada para ele, pois a atuação ocupa a posição central da arte teatral. Podemos depreender daqui que, diferente da tríade de Grotowski diretor - ator - espectador, a tríade essencial do processo criativo de Meyerhold era diretor – texto dramático - ator. Sendo que a direção conquistava cada vez maior independência criativa da estrutura da obra escrita, e a liberdade de criação do ator não deve ser limitada à visão do diretor.

Podemos destacar dois métodos de contato entre o diretor e o ator, da maneira que o próprio Meyerhold propõe. No primeiro, há um triângulo, que tem em sua base o autor dramático num lado e o ator no outro, enquanto o diretor estaria no vértice de cima:



Nesta abordagem o diretor explica a sua encenação em detalhes, descreve como vê os personagens, determina cada pausa e depois ensaia até a sua concepção pessoal ser reproduzida exatamente na apresentação. Ele compara este método com a orquestra sinfônica, o diretor, no caso, atuando como o condutor. Na outra proposta chamada Teatro da Linha Estreita, criou o seguinte gráfico:



Sobre este contato do diretor com os atores diz que após o ator ter assimilado a concepção do autor através do diretor, ele deve revelar livremente a sua alma intensificando o relacionamento teatral fundamental do atuante com o espectador. E acrescentou sobre a atuação do diretor: “In establishing the harmony vital to the production, he does not insist on the exact representation of his own conception, which was intended only to ensure unanimity and to prevent the work created collectively from disintegrating. Instead he retires behind the scenes at the earliest possible moment and leaves the stage to the actors.” (Braun, 1998, p. 52) Deste modo, o espectador poderia compreender o autor e o diretor através da arte do ator. O drama é, sobretudo, a arte do ator, segundo Meyerhold.

Uma das diferenças que Meyerhold pontua entre o teatro velho e o novo é em relação à fala e a plasticidade do movimento. No novo teatro, a fala e a plasticidade estão submetidas aos seus próprios ritmos e os dois não coincidem necessariamente. O espectador é estimulado pelo ouvido e pelo contato visual. Mas quando fala em plasticidade, está se referindo a uma plasticidade de movimentos que não correspondem às palavras. Para ele, a essência do relacionamento humano é determinada por gestos, poses, relances e silêncios. Para comprovar isto exemplificou que é possível na observação de duas pessoas que estão conversando sobre o tempo, arte e apartamentos, detectar se são inimigos, amantes ou amigos, e esta revelação não se dá pelo conteúdo das suas conversas, mas pela lógica da sua gestualidade. Isso porque as pessoas se movem de um modo que revela os seus relacionamentos, independente das suas palavras.

No teatro estilizado de Meyerhold, o diretor deveria ser uma ponte entre o autor e o ator, só então este era deixado só, face a face com o espectador. Da fricção entre a criatividade do ator e a imaginação do espectador uma chama era acesa. O método estilístico apostava na restauração do poder criativo do ator, e isto implicava na redução dos recursos técnicos, assim como dos excessos da cenografia. O ator criativo necessita de um espaço tridimensional livre para preencher com a plasticidade dos seus movimentos. Esta perspectiva encontra pontos comuns com o Teatro Pobre de Grotowski, e Etienne Decroux diz o seguinte em relação à cenografia e aos objetos em cena: “You either lie on it, hide behind it or become blurred in front of it”. (Decroux, 1985, p. 151). Já em 1907, uma das razões mencionadas por Meyerhold para explicar o declínio da independência criativa do ator, foi o desenvolvimento acelerado dos recursos técnicos. E este processo iniciou-se na própria Grécia Antiga, embora nos tempos de Sófocles e Eurípedes, a competição entre atores trágicos favoreceu a ascensão da arte criativa do ator. Imagine como seria esta análise no final do século XX, com a evolução do cinema, o advento da televisão, o vídeo, os shows musicais etc?

A estilização se opõe às técnicas de ilusão, e convida o espectador a participar como criador, junto com o autor, diretor e ator. Essa participação se dá fundamentalmente no emprego da sua imaginação criativa para preencher os vazios da apresentação, uma vez que nesta forma de arte teatral, a ação cênica sugere mais do que ela descreve. Alerta que nem o ator deve esquecer que está atuando diante de uma platéia, nem o espectador de que há um ator atuando diante dele. Para Meyerhold, o teatro estilizado estava buscando reviver o teatro clássico grego por diversos motivos: a abolição do cenário no mesmo plano que o ator e objetos cênicos; a eliminação da rampa; ao subordinar a atuação ao ritmo do diálogo e à plasticidade do movimento; e ao restaurar a dança e induzir a participação ativa do espectador na apresentação. “If the theatre is finally to rediscover its dynamic essence, it must cease to be ‘theatre’ in the sense of mere ‘spectacle’. We intend the audience not merely to observe, but to participate in a corporate creative act”. (Braun, 1998, p. 60).

Além da influência direta da estética do Naturalismo através de Stanislavski, Meyerhold tomou para si outras tradições teatrais. Entre as principais podemos mencionar

diversas técnicas tradicionais do teatro do século XVII e XVIII: a *commédia dell'arte* italiana, o teatro espanhol, da França, Molière e da Inglaterra, Shakespeare se destacam. Do Oriente, o Nô e o Kabuki do Japão. A necessidade de se retomar os princípios de teatralidade destes períodos, se deu, em grande parte, porque o ator contemporâneo ocidental perdeu os elos com as tradições dos grandes mestres da arte da atuação. No teatro contemporâneo o comediante foi simplesmente substituído pelo 'leitor educado'. Em contraposição ao ator de inspiração que conta exclusivamente com o seu próprio temperamento para produzir "emoções autênticas", acredita no ator que cultiva a disciplina técnica. A partir de 1909, além de diretor, escritor e tradutor, Meyerhold deu início à sua carreira de professor numa escola de drama, música e ópera. Um dos assuntos de discussão do programa de estudo de 1916-1917 do Studio de Meyerhold foi o seguinte:

It is a vital condition of the theatre that the actor manifests his art *through his technique alone*; through his acting he interprets the material placed at his disposal by employing those means which are consistent with the properties of the human body and spirit. Therefore, we should note that as well as refining his material (by achieving maximum bodily flexibility) the actor must discover as soon as possible his own identity as an artist-histrion. (Braun, 1998, ps. 153-154)

Fica claro que a sua obsessão pela disciplina técnica e o treinamento corporal deve caminhar junto a descoberta da sua própria identidade artística. Ao colocar que é uma condição vital para o teatro que o ator manifeste a sua arte através da sua técnica pessoal, está explicitando que o material artístico do atuante está na sua humanidade; no seu corpo e espírito. Ou seja, não está fora dele, mas dentro. E a técnica serve para acessá-lo, torná-lo tecnicamente disponível.

Devemos pontuar uma diferença de posicionamento em relação ao fazer teatral de Meyerhold e Grotowski. Os dois perceberam a rivalidade entre o cinema e o teatro. No início da década de 1910, para Meyerhold, o cinema não representava um potencial

artístico capaz de ameaçar o teatro, sobretudo porque via no cinema uma forma de expressão cuja base e limitações eram as mesmas da fotografia. Grotowski na década de sessenta assumiu que para reencontrar o seu espaço e sentido, o teatro deveria se tornar cada vez mais essencial, o que significava apostar cada vez mais apenas nos recursos técnicos do próprio ator, o elemento criativo essencial da arte teatral. Meyerhold mudou de opinião tendo participado de algumas produções de cinema como ator e até como diretor. E a partir da década de 1920, suas produções encaminhavam-se para um teatro cada vez mais total, ao contrário de Grotowski, cujo teatro pobre se tornava cada vez mais essencial.

Sem dúvida, a experiência com o cinema e com a produção de óperas teatrais teve um peso grande neste aspecto estético de Meyerhold. No seu texto “The reconstruction of Theatre” publicado em 1930, sua tendência Wagneriana era clara na medida em que pensava que o teatro deveria empregar todos elementos que as outras artes tinham a oferecer – com a maior variedade possível, para fundi-lo e produzir um efeito no espectador, e assumiu que o teatro não tinha condições de ignorar o cinema, devendo até tentar justapor o ator contracenando com uma tela no palco. (Braun, 1998, p. 254) Outra diferença observada é que, enquanto a arte de Grotowski exigia a presença de uma platéia de espectadores cada vez menor, com um limite máximo de cem pessoas na sua temporada do final da década de sessenta nos Estados Unidos, Meyerhold visualizava encenações que pudessem mobilizar uma quantidade cada vez maior de espectadores, chegando a produzir, numa ocasião da sua carreira, um espetáculo para vinte e cinco mil pessoas.

Segundo Odette Aslan, o termo biomecânica nunca foi claramente definido, mas refere-se a um sistema de treinamento para o ator. Na fase da biomecânica, os atores-acrobatas de Meyerhold eram treinados por Inkinzhinomov, um mongol que dominava técnicas asiáticas:

Eles procuravam as leis do movimento no homem e no animal, adquirindo reflexos vivos. Podiam realizar sem esforço as mais rudes ações (apanhar um parceiro no chão, jogá-lo sobre os ombros, carregá-lo, fazê-lo cair novamente – agarrá-lo pela garganta – recebê-lo sobre o peito). Sabiam calcular,

coordenar os movimentos, experimentar-se, pôr-se à prova. (Aslan, Odette, 1994. p 147).

Finalizaremos esta tentativa de delimitar o espaço do atuante na concepção teatral de Meyerhold citando um trecho que sintetiza a importância do elemento físico na arte do atuante e revela uma das suas conclusões da biomecânica:

A theatre built on psychological foundations is as certain to collapse as a house built on sand. On the other hand, a theatre which relies on *physical elements* is at very least assured of clarity. All psychological states are determined by specific physiological processes. By correctly resolving the nature of his state physically, the actor reaches the point where he experiences the *excitation* which communicates itself to the spectator and induces him to share in the actor's performance: what we used to call 'gripping' the spectator. It is this excitation which is the very essence of the actor's art. From a sequence of physical positions and situations there arise those 'points of excitation' which are informed with some particular emotion. (Braun, 1998, p. 199).

Podemos mencionar diversas contribuições para a perspectiva desta pesquisa oferecidas por Grotowski e Meyerhold. Dentre as principais, considero a perspectiva do atuante enquanto criador do seu próprio domínio artístico que lida com materiais distintos e independentes do texto dramático assim como do próprio nível de organização da relação atuação-platéia, cuja lógica é definida pela montagem teatral. Ou seja, para criar a sua arte, o atuante usa seus próprios recursos, a sua memória corpórea, seus impulsos vivos, a sua corporeidade, sua energia, sua voz, seus olhos, enfim usa sua presença física, que por sua vez está conectado com sua mente e emoções. Para trabalhar estes processos Grotowski investiu no método das ações físicas de Stanislavki enquanto Meyerhold definiu este universo de pesquisa de plasticidade do movimento e como método de trabalho adotou a biomecânica.

Apesar de partilhar diversos princípios formulados por Meyerhold, sinto maior clareza e simplicidade no conceito de ação física. Tomo este conceito menos enquanto resultado estético, do que ferramenta criativa que ainda pertence ao nível pré-expressivo. O próprio Grotowski deixou claro que apesar de usar o método das ações físicas de Stanislavski, a usou artisticamente de modo completamente diversa, ou seja, reconhece que seu uso não implica necessariamente em uma filiação estética. A prática de um treinamento contínuo mantendo o atuante numa permanente atitude de descobertas (aprendizagem) da sua técnica pessoal, também foi um princípio adotado nesta pesquisa.

Um Mestre Asiático Ocidental e a Edificação de uma Técnica de Atuação

Os artistas até agora apontados foram extremamente influenciados pelo contato com as tradições cênicas Orientais; iniciou, cada um ao seu modo, uma tradição de teatro que colocou o trabalho do ator como o elemento principal, mas cujos métodos estavam ancorados na relação diretor-ator. A resposta de Etienne Decroux foi bem diferente... O método de ensino deste se dava unicamente através da relação mestre-aluno. Mas neste caso o mestre, professor e diretor nunca abandonou a posição de atuante, ou seja, atuava como ator e estudava a própria técnica que ensinava para os outros na condição de quem faz. Como os mestres atuantes asiáticos...

Muito antes de Grotowski formular sua concepção do teatro pobre na década de sessenta, Etienne Decroux pregava e punha em prática a edificação de uma forma de arte teatral baseada essencialmente no ator e suas possibilidades de movimentação corporal, desde o início da década de trinta. Chamou esta forma de arte de Mímica Corporal, nome que seu professor Jacques Coupeau dava para referir-se às aulas de improvisação com máscara neutra. Tudo indica que Decroux acrescentou a terminação ‘dramática’, pois é a terminologia adotada pelos seus últimos assistentes Steve Wasson e Corrine Soum. Podemos afirmar que Decroux foi indiscutivelmente o principal criador da Mímica Moderna, pois trabalhou diariamente por mais de meio século na construção deste sistema

metodológico de atuação, que envolve o treinamento técnico, improvisação e composição por meio da mobilização física do atuante. Já em 1931 Decroux deixava clara sua definição de teatro:

We have seen above all – and this is decisive – that the actor is the only artist eternally present in the theatre. Such statement eliminates all the other arts. Indeed, a definition contains no properties other than the essential, and the essential is without exception the vital property of a thing. Since all the arts except that of the actor have suspended their services, at least for an instant, none other is the essential of the theatre. (Decroux, 1985, ps. 25-26)

E porque “The only art unceasingly present on the stage is therefore the art of the actor.” (Decroux, 1985, p. 25) conclui que teatro é a arte do ator.

Decroux nasceu em Paris, 1898. Costumava dizer que era dois anos mais velho que o século XX. Sua primeira experiência como aluno de teatro se deu aos 25 anos quando se alistou em 1923 num curso de dicção na Escola fundada por Jacques Copeau, Ecole du Vieux Colombier em 1913. Naquele momento provavelmente nem imaginava que estava dando o primeiro passo na sua carreira artística. O encontro entre Decroux e Copeau foi decisivo para o nascimento da Mímica Moderna. Copeau nasceu apenas cinco anos depois de Meyerhold, em 1879, e as suas críticas ao teatro do início do século XX guardam algumas semelhanças que podemos notar no perfil da Ecole du Vieux Colombier:

Copeau believed that physical agility, mask work, ensemble acting and ability in mime were at the heart of the theatre’s golden ages the periods that had produced the Nô plays, Greek drama, the medieval mystery plays, the *commedia dell’art*, and the plays of Molière and of Shakespeare. Physical training at the Ecole du Vieux Colombier involved acrobatics, classical ballet, gymnastics, sports and mask work, then known as corporeal mime. (Leabhart, 1989, ps. 11-12).

Apesar de Jacques Lecoq também ter desenvolvido um trabalho baseado em alguns aspectos das redescobertas de Coupeau, a partir da valorização da máscara neutra, improvisação e *commedia dell'arte*, a sua principal contribuição foi o renascimento do *clown* como artista de teatro. Enquanto a principal contribuição de Etienne Decroux, segundo Thomas Leabhart, se deu como professor- mestre, inventor da técnica da Mímica Corporal e teórico desta forma de arte.

Quanto à Mímica da maneira como é abordada por Marcel Marceau (aproxima-se mais da Pantomima), tinha seu representante maior no século XIX o Jean-Gaspard Debureau. Apesar de Marceau ter sido aluno de Decroux, o mestre é extremamente crítico à estética da pantomima ilusionista herdada do século XIX, embora a tenha estudado na fase inicial da sua pesquisa. Thomas Leabhart, na sua análise da Mímica do início do século ao presente conclui que ela é: "...a multi-faceted form of expression which is at the heart of theatre – a theatre of the creative actor who determines the synthesis of movement, text, music, lighting and décor. Mime is revealed as the cradle of movement, as well as of the vocal impulses through which the actor-creator first expresses internal states." (Leabhart, 1989, p. 16).

Na sua iniciativa de renovar o teatro, Coupeau procurou em 1915 o diálogo com outros que buscavam esta perspectiva. Edward Gordon Craig despertou seu interesse para a máscara e a comédia, Adolph Appia sobre o palco nu e as possibilidades da iluminação e Jacques Dalcroze foi fundamental na importância do treinamento físico do ator. Uma das preocupações com a presença corporal do ator se justifica pelo fato de que no teatro das primeiras décadas em Paris, com exceção dos atores melodramáticos, os atores expressavam-se quase inteiramente através da sua expressão facial e voz, deixando o restante do corpo passivo.

A estratégia de Coupeau foi a restauração do palco como um espaço vazio, que em contrapartida o obrigou a dedicar o resto da sua vida na preparação de atores capazes de preencher este vazio com a sua presença, o que nos é de particular relevância. Leabhart sugere que assim como o estilo de atuação de Duse influenciou Stanislavski na formulação

do seu método, os estilos de atuação de Suzanne Bing, Louis Jouvet and Charles Dullin influenciaram o ensino de Coupeau, assim como influenciaram o trabalho de Mímica Corporal de Etienne Decroux.

Um dos elementos do treinamento de Coupeau era a improvisação. Segundo Leabhart: “Another goal of improvisation was to release the actors creative impulses so that they might escape from dictatorial control of directors and playwrights and discover the suppleness of mind and body that their forbears, the actors of the *commedia dell’arte*, had possessed in such great measures” (Leabhart, 1989, p. 25) Foi nas aulas de Mímica Corporal, oferecidas na Ecole du Vieux Colombier, que Decroux entrou em contato com o princípio que gerou a Mímica Moderna. Este princípio era neutralizar a expressão do rosto de modo que o restante do corpo se visse obrigado a se comunicar. As condições da improvisação eram um lenço cobrindo o rosto e o corpo exposto, quase nu, numa sala vazia.

Em junho de 1924, Decroux, na condição de espectador, ficou impressionado com uma apresentação de fim de semestre dos estudantes da Ecole du Vieux Colombier, que consistia em mímica e som, não havendo uma palavra, nem maquiagem, figurinos, efeitos de luz, objetos, mobílias ou cenografia. Leabhart arrisca afirmar que a Mímica Moderna foi concebida ali, naquele momento. Para o professor, diretor e ator Jacques Coupeau, “... um ator deveria saber ouvir, responder, permanecer imóvel, iniciar um gesto, dar continuidade a ele, voltar à imobilidade e ao silêncio, com todas as nuances e meio-tons que estas ações implicam” (Leabhart, 1989, p. 30) (tradução minha).

Decroux assumiu que se não fossem os exercícios que testemunhou, as improvisações com máscaras inexpressivas na Ecole du Vieux Colombier, nunca teria feito o que fez. Quando Coupeau resolveu em 1924 fechar o Théâtre du Vieux Colombier para poder se dedicar integralmente à escola, incluiu Decroux entre as quinze pessoas que levou para o interior da França em Morteuil. Arriscaria que Coupeau foi tão importante para as descobertas de Decroux quanto Stanislavski para as descobertas de Meyerhold e Grotowski. Além de Coupeau, Louis Jouvet e Charles Dullin exerceram uma influência

direta em Decroux. Decroux chegou a trabalhar como ator e professor de Mímica no Théâtre de L'Atelier de Dullin, de 1926 a 1934. Tanto Jovet quanto Dullin dizem terem sido conscientemente influenciados pelos últimos atores melodramáticos.

No início dos anos vinte, o jovem Decroux e seus contemporâneos eram rebeldes contra os velhos paradigmas do século XIX. Lembra Leabhart:

Modern art was not decoration for these young rebels, a mere amusement; it was a way of life, a battle cry, a raison d'être. To be alive was to be socialist-anarquist, surrealist, cubist, vegetarian, nudist, an advocate of free love. As a young man with long hair and wearing sandals, Decroux was spat upon and shouted at by people on the street who were critical of these attitudes. (Leabhart, 1989, p. 39).

Foi em Jean-Louis Barrault que Decroux encontrou seu primeiro discípulo. Foram dois anos de intenso trabalho. Enquanto o intuitivo, criativo e místico Barrault improvisava, Decroux escrevia, codificava, analisava. Após dois anos de trabalho, apresentaram o famoso *Combat Antique* para Dullin que abraçava a idéia do Atelier como um laboratório de experiências dramáticas. Não podemos deixar de lembrar que também foi o encontro entre Luis Otávio Burnier e o ator Carlos Simioni que configurou a criação do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP), com a diferença que na relação com Simioni, Burnier atuou na perspectiva de um diretor sem impor uma técnica, adotando uma postura espelhada na forma de direção de Eugênio Barba. Numa entrevista, o ator-pesquisador Simioni fala como Burnier atuava:

Ele era só um observador; eu fazia. Na realidade, a idéia do Burnier era não começar a partir de técnicas. Ele tinha trabalhado com Etienne Decroux, com Ives Lebreton, com uma atriz do Grotowski, e algumas outras pessoas. Ele conhecia técnicas, mas não queria ser mais um colonizador aqui no Brasil, trazer e colar nos atores brasileiros uma técnica de fora. A única coisa que existia no começo, e tem até hoje, era o que ele chamava de “energético”: o ator expurgando ao máximo, através do corpo, suas energias, e explorando

suas potencialidades. Sete, oito, doze horas de treinamento físico energético, sem nenhuma técnica. Era o movimento pelo movimento, o máximo, extrapolar os seus limites até chegar ao esgotamento físico onde o ator parece não ter mais força. E onde encontrar forças para continuar o trabalho, porque ele sabia que tinha mais quatro horas ainda para estar se movimentando? (*Revista do Lume*, 1999, p. 109).

Mas diante do opressivo temperamento de Decroux, aconteceu o inevitável afastamento de Barrault. O rigor de Decroux era tanto que se estendia para além da sala de aula - para o palco onde costumava interromper uma apresentação se não estivesse indo do modo que esperava, chegando a insultar a platéia se rissem numa hora inapropriada do seu trabalho experimental. Mas seu professor Coupeau tinha uma visão do teatro como um todo, e desenvolveu exercícios de treinamento que separassem o movimento da fala para que pudessem ser estudados mais detalhadamente. Após anos de trabalho se convenceu que o problema do ator, na sua base, era um problema corporal. Foi da colisão entre estes exercícios pedagógicos e o temperamento classista e purista de Etienne Decroux que a Mímica Moderna nasceu. Mas segundo Leabhart, nunca foi intenção de Decroux que a Mímica Corporal fosse para sempre silenciosa, sem ações vocais.

Entre 1925 e 1945, Decroux atuou intensamente nos palcos, nas telas e no rádio, além das aulas que ministrou no Atelier de Dullin. Paralelo a estas atividades que asseguravam a sua sobrevivência continuou criando e desenvolvendo a Mímica Corporal. Apenas a partir de 1945, ou seja, aos 47 anos de idade, passou a se dedicar

...exclusivamente à construção da Mímica viajando e dando conferências e oficinas em diversos países. Em 1963, abre a sua escola, na antiga casa construída por seu pai em Boulogne-Billancourt, subúrbio de Paris, onde consolidará a sua pesquisa, afastado da vida teatral corrente. Durante os cinquenta anos dedicados à construção da sua arte, Decroux cria mais de 80 peças de Mímica, muitas dela perdidas com o tempo. (*Cadernos do JIPE-CIT*, 1999, p. 30).

Decroux explorou menos as possibilidades de criação do que a dimensão técnica e pré-expressiva, sobretudo porque não existiam pessoas à altura das exigências técnicas da sua concepção de atuação. O ensino sistemático e contínuo serviu para o aperfeiçoamento da sua técnica consolidando uma metodologia de atuação cuja eficácia mostrava-se cada vez maior em si e em outras pessoas, seus alunos. Leabhart explica: “Research has always taken precedence over performance for Decroux. From necessity, his performance material has usually been drawn from work in a classroom, since the only way for Decroux to obtain actors capable of realizing his concepts was to train them.” (Leabhart, 1989, p. 58).

Como Grotowski, Decroux apresentava suas peças para uma platéia cada vez menor. A partir de 1938, suas platéias tinham entre duas e dez pessoas. Decroux achava que as platéias menores se sentiam mais livres para assistir uma nova forma de arte. No dia 27 de junho de 1945, Decroux apresentou uma série de suas peças no Maison de la Chimie, com a participação de Barrault e Eliane Guyon em Paris, para uma platéia de mais de 1000 espectadores. Talvez este tenha sido o evento artístico mais importante da Mímica nesse período, tendo convidados como Edward Gordon Craig, autor de um dos textos que mais influenciou Decroux na busca de uma técnica de atuação, “The Actor and the Über-Marionette”, publicado em 1907. Após assistir a apresentação, Craig comentaria que finalmente havia aparecido um criador teatral que vinha do próprio teatro e Jean Dorcy expressou a sua compreensão sobre as apresentações assim: “Let us understand that the corporeal mime wants a bare stage, nude actors, and no variation in lighting. For once, the theatre is no longer a cross-road of all the arts, but the triumph of one art only: that of the body in motion”. (Leabhart, 1989, p. 49) Apenas duas décadas depois Grotowski formularia a sua concepção de Teatro Pobre. O termo Teatro Pobre poderia substituir o termo Mímico, neste trecho sem ferir a sua filosofia essencial.

Para Leabhart, Decroux e Grotowski empreenderam as pesquisas mais profundas sobre o ator no século XX. Pode ser interessante notar as diferenças e similaridades dos dois em suas visões do corpo magnético do ator. Grotowski levou atores fracassados no teatro comercial e foi para o interior. Assim se afastaram do centro para trabalhar com Grotowski, um desconhecido nos seus 20 a 30 anos. De uma certa forma, Decroux também

foi um fracasso no teatro comercial de Paris; era criticado por dançar de mais nas suas atuações. Tinha uma boa voz. Às vezes acertava com a sua atuação. Mas comparando com Jean Louis Barrault e Louis Jouvet, que também estavam engajados no teatro de Paris...

Grotowski determinou que uma das atrizes do Teatro Laboratório ensinasse os outros a se movimentar exatamente porque ela tinha dificuldade em se movimentar. Isso porque ensinamos bem sobre algo que estamos buscando aprender nós mesmos. São os elementos plásticos de Grotowski. Às vezes essas pessoas que persistem em estudar aquilo na qual são fracos se tornam melhores ou especialistas naquilo. Segundo Leabhart devemos examinar se um louco que insiste nos seus erros pode se tornar um sábio. À medida que Grotowski e Decroux se tornaram conhecidos, as pessoas os procuravam para enriquecer, qualificar seu currículo. Mas antes, apenas loucos e desconhecidos aceitaram uma empreitada da natureza que exigiam suas respectivas propostas de empreender o trabalho do ator. Segundo Decroux, fazer Mímica ou qualquer estudo profundo e vertical é como aderir à Legião Estrangeira Francesa. É um processo de penetrar profundamente nas potencialidades cênicas do atuante com outros loucos. Para Leabhart o atuante deve mergulhar verticalmente durante pelo menos quatro anos de trabalho contínuo numa arte para apenas depois entrar em contato com princípios e técnicas de outras artes performativas. Para Leabhart vamos estar preparados para fazer um novo teatro quando conseguirmos modificar o DNA do ator: o corpo está em luta com ele mesmo, esse é o evento dramático. O evento dramático é a luta travada dentro do corpo do atuante. O conflito dramático se passa no interior do corpo do atuante.

Leabhart acredita que há períodos de análise e outros de síntese. Decroux teria conduzido uma fase analítica. Acha que nos momentos de ouro não há dominação de linguagem. O ator decide sobre a necessidade ou não e escolhe texto, cenografia, e direção apenas durante períodos curtos. O diagrama representativo do teatro tradicional seria este: Δ . Já no teatro proposto por Decroux, o triângulo seria o inverso: ∇ . Nele, o ator estaria na base do triângulo, enquanto no tradicional ele ocupa o vértice superior. Para Decroux o corpo é, faz, o rosto fala e a língua promete: “Don’t speak of love, show me”.

Corpo-em-vida, Técnicas Extracotidianas e Pré-Expressividade.

Eugênio Barba era apenas três anos mais novo que Jerzy Grotowski (1933-1999), mas tinha este como seu mestre. Assim como o encontro de Coupeau e Decroux foi decisivo para o nascimento da Mímica Moderna, também o encontro de Barba com Grotowski foi decisivo para o nascimento e a formação do Odin Teatret, e da própria Antropologia Teatral. Durante três anos, de 1961 a 1964, Eugênio acompanhou as pesquisas que ocorriam no Teatro Laboratório na Polônia, e foi o primeiro a organizar um livro sobre a experiência teatral que Grotowski conduzia, num livro chamado *Em Busca de um Teatro Perdido*, que, como sabemos, depois se transformou *Em Busca de um Teatro Pobre*.

Para mostrarmos como Barba define e explora o corpo cênico no processo criativo do atuante, nos basearemos no *Tratado de Antropologia Teatral*, pois nele concentram-se suas teorias sobre o trabalho do ator-dançarino. Ao expor suas noções também será revelado o principal parâmetro que serviu de bússola teórica na condução desta pesquisa: “... o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.” (Barba, 1993, p. 24) A primeira noção que indica, é que no termo “ator” deveremos ler “ator e bailarino”. Cremos ser ainda mais eficaz o termo atuante (*performer*). Inclusive foi este o termo usado na versão de língua inglesa do livro que organizou com Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology – the Secret Art of the Performer*, que no Brasil foi traduzido como *A Arte Secreta do Ator*. Ao indicar o termo ator e dançarino, de certa forma o palhaço e outros artistas cênicos permanecem excluídos da Antropologia Teatral. O que existe em comum entre estes é que são todos atuantes, ou seja, na base da sua arte esta o modo como mobilizam a sua presença cênica.

O mapa metafórico da Antropologia Teatral criada por Barba pode elucidar duas tendências polares da técnica cênica do atuante. O atuante do Pólo Norte pertence a um gênero espetacular caracterizado por um código estilístico detalhado. Segundo Barba, no

princípio do aprendizado deste tipo de teatro (seja a mímica, o balé, um dos teatros clássicos asiáticos ou a dança moderna), o atuante modela seu comportamento cênico segundo “... um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição. A personalização desse modelo será o primeiro sinal de sua maturidade artística”. (Barba, 1993, p. 27) Já

O ator no pólo Sul não pertence a um gênero espetacular caracterizado por um detalhado código estilístico. Não tem um repertório de regras taxativas para respeitar. Deve construir ele mesmo as regras sobre as quais apoiar-se. Inicia sua aprendizagem a partir dos dotes inatos de sua personalidade. Usará como ponto de partida as sugestões que derivam dos textos que representará, das observações do comportamento cotidiano, da imitação no confronto com outros atores, do estudo dos livros e dos quadros, das indicações do diretor. O ator do Pólo Sul é aparentemente mais livre, mas encontra maiores dificuldades ao desenvolver, de modo articulado e contínuo, a qualidade do seu artesanato cênico. (Barba, 1993, ps. 27-8).

Grotowski, no artigo “From the Theatre Company to Art as Vehicle”, também diferenciou duas abordagens de corpo que podemos considerar de certo modo operam sob princípios opostos: a primeira tenta colocar o corpo num estado de obediência mediante a técnica de domá-lo, seria o caminho próximo do modo como o bailarino clássico é treinado; portanto seria uma prática que poderíamos associar ao ator do Pólo Norte de Barba. E adverte: “O perigo desta abordagem é que o corpo desenvolve-se como uma entidade muscular, portanto não suficientemente flexível e “vazio” para ser um canal de energias. O outro perigo – ainda maior – é o fortalecimento da separação entre a cabeça que direciona e o corpo, que se torna uma marionete manipulada.” (Richards, 1996, p. 129 – tradução minha). De todo modo, Grotowski considera que os perigos e as limitações podem ser superadas desde que estejamos plenamente conscientes delas. Acrescenta que freqüentemente encontramos este tipo de trabalho de corpo nas artes marciais.

Na segunda abordagem, o corpo é desafiado através de tarefas, objetivos que parecem exceder sua capacidade. É um processo de convidar o corpo para o “impossível”, fazendo-o descobrir que o “impossível” pode ser dividido em componentes menores, pequenos

elementos, e deste modo se tornar possível: “Nesta segunda abordagem, o corpo se torna obediente sem saber que deve ser obediente. Torna-se um canal aberto para as energias, e encontra a conjugação entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“espontaneidade”). Então o corpo não se sente como um animal doméstico e domado, mas como um animal selvagem e feliz.” (Ibidem, p. 29) Embora considere as duas abordagens legítimas, confessa que sempre se interessou mais pela segunda. No mapa metafórico de Barba, Grotowski identifica-se com um modo de trabalhar o corpo do atuante numa região mais próxima do Pólo Sul, claro que do ponto de vista do diretor.

O Pólo Sul parece ser a região por excelência dos atuantes que trabalham com os mestres-diretores, sendo o Pólo Norte, em contrapartida, a dos atuantes que aprendem com os mestres-atuantes. Etienne Decroux claramente pertence ao Pólo Norte. Talvez a principal diferença destas abordagens do corpo de Grotowski e os Pólos de Barba, residem no ponto de partida. Numa abordagem existe um padrão cênico predefinido enquanto na outra não. Quanto ao ponto de partida, talvez a nossa pesquisa tenha se iniciado em algum ponto próximo ao Pólo Norte: no contato com mestres-atuantes de diferentes matrizes espetaculares. Professores e mestres atuantes de Mímica, Capoeira Angola, Fundamentos de Bartenieff, Contact Improvisation e Clown. No entanto, meu interesse em pesquisar reações cênicas pessoais e de aventurar na descoberta de um outro modo de atuar que se encontra em permanente processo de busca, talvez tenha me afastado cedo demais dos Mestres, obrigando-me a velejar em direção ao Pólo Sul, onde a codificação estilística é menos rígida, para não dizer inexistente; onde os padrões de atuação cênica são mais livres de modelos pré-existentes, mas também onde a ausência de regras e indicações provocam marés mais perigosas que vivem rondadas por fantasmas da indefinição.

Se o tema e o foco principal da Antropologia teatral está na arte do atuante, na concepção de Barba, teatro é a arte do espectador, e “Dirigir ou coreografar significa guiar a percepção do espectador através das ações do ator/bailarino”. (Barba, 1993, p. 237) Mas é no modo como pensa e age no processo criativo do atuante que captura-se a sua maior contribuição teórica. E para descobri-lo três outras noções devem ser desvendadas. Na base de todas, e da própria formulação da Antropologia teatral, está o conceito de (1) *pré-*

expressividade. Relacionada intrinsecamente a esta dimensão do comportamento cênico do atuante está a prática de um treinamento por meio de (2) *técnicas extracotidianas*. Acrescentaríamos corpóreo, pois todos os princípios pré-expressivos são considerados na atuação cênica; no corpo cênico do atuante. A prática de técnicas corporais extracotidianas se processa naturalmente por meios corpóreos. É necessário pontuar que a finalidade do treinamento não é o desenvolvimento destes princípios no corpo como um fim em si mesmo. A terceira, como consequência da existência do nível pré-expressivo, nos permite perceber (3) *princípios-que-retornam*, ou *princípios pré-expressivos*.

O modo como o atuante modela e canaliza a sua energia revela-se na manifestação corpórea dos princípios-que-retornam, ou seja, estas manifestações são descrições do nível pré-expressivo. Barba indica que Stanislavski, Decroux e Grotowski foram os três que pesquisaram com maior experiência e rigor científico o território pré-expressivo e justifica a sua conexão com as outras dimensões da arte teatral em três aspectos:

1. é um trabalho que prepara o ator para o processo criativo para o espetáculo;
 2. é o trabalho por meio do qual o ator incorpora o modo de pensar e as regras do gênero de teatro ao qual escolheu pertencer;
 3. é um valor por si mesmo – uma finalidade, não um meio – que encontra uma de suas possíveis justificativas sociais através da profissão teatral.
- (Barba, 1993, p. 152).

Mas Meyerhold já escrevia desde 1914: “The actor of the theatre must acquire a whole range of technical devices, which he can achieve only by studying the principles of acting from the truly theatric ages of the theatre. There exists a series of axioms which hold good for the actor, regardless of the type of theatre in which he is performing”. (Braun, 1998, p. 148).

Barba adverte que o conceito de “pré-expressivo” não serve para comparar técnicas do corpo de diferentes culturas, e nem mesmo é tão interessante o trabalho de

reconhecimento da existência deste nível de organização no trabalho do atuante. O sentido do seu uso está no *para que* pode servir a sua coerência interna. O pré-expressivo é uma ferramenta para operar na eficácia cênica de um dos níveis de organização da técnica do atuante. Apesar de pensar neste nível como se estivesse separado da organicidade do conjunto, reconhecemos que existe uma totalidade, uma coerência interna dentro dos seus limites. Ainda: “O que em nível pré-expressivo é a totalidade do corpo-mente do ator, em nível expressivo é a totalidade do sistema ator-espectador, com seus circuitos perceptíveis e cinestésicos e com os itinerários do sentido”. (Barba, 1993, p. 168) Uma das conseqüências do trabalho no nível pré-expressivo, mediante técnicas extracotidianas, empreendidas por diversos atores do Pólo Norte, é a criação de um corpo cênico que assume uma nova forma de energia. “O ator, através de uma longa prática e um treinamento contínuo fixa esta ‘incoerência’ em um processo de inervação, desenvolve outros reflexos neuromusculares que desembocam em uma nova cultura do corpo, em uma ‘segunda natureza’, em uma nova coerência, artificial, mas marcada pelo *bios*”. (Barba, 1993, p. 45).

Pré-expressividade, do modo que a compreendemos e a utilizamos na busca prática da eficácia cênica, é o que Grotowski chama de sementes da criatividade; o que Barba chama princípios-que-retornam, ou seja, não são técnicas de codificação formal, mas princípios que permeiam as técnicas. Porque uma semente se metamorfoseou em flor ela deixa de existir? Não. Precisamente seus componentes se transformaram, amadureceram ao entrar em contato com outros elementos, água, terra, sol... Graças à fricção da semente com outros elementos a sua transformação e dilatação foram possíveis. O invólucro que abrigava seus componentes se tornou pequeno para seu potencial interno. Os distintos componentes lutaram pela sua autonomia. Pré-expressividade é claramente um termo que toca um dos aspectos da expressividade do atuante, particularmente atinge seu *potencial expressivo*, ou a potencialidade da sua expressividade cênica. Apesar de admitir que os fatores biográficos, fisio-biológicos ou condicionamentos sócio-culturais atuam no potencial expressivo de cada atuante, estes fatores às vezes atuam como condições e limitações independente da técnica cênica do atuante, e mais, não são suscetíveis a regras e princípios universais, dependem da história e da genética de cada um. Apesar do conceito de pré-expressividade abranger a totalidade das fontes orgânicas da expressividade, é

preciso pontuar que nos interessa particularmente as fontes orgânicas da presença cênica que são tecnicamente acessíveis, ou melhor, nos interessa tornar a dimensão pré-expressiva acessível tecnicamente no trabalho criativo da atuação. Neste terreno, podemos cultivar a vontade as sementes da criatividade.

Para Eugênio Barba, a resistência em aceitar a noção de pré-expressivo, provém de um “etnocentrismo do espectador” em colocar-se do ponto de vista do processo. Esta atitude permeia a maioria dos estudiosos das artes espetaculares. Consideramos natural que seja mais fácil para um atuante, seja ele dançarino, ator ou mímico, compreender a noção do pré-expressivo, uma vez que a própria elaboração dela tomou como base o processo criativo deste. Do mesmo modo, temos certeza de que muitas noções que circulam em diferentes meios profissionais sejam de maior grau de dificuldade de assimilação para quem não partilha o cotidiano do ofício. A figura do espectador, no entanto, em relação às práticas performáticas, sempre teve um peso maior, quando as outras práticas profissionais e artísticas souberam manter a sua independência e autonomia profissional. Assim se coloca Barba:

A dificuldade em perceber o valor que pode assumir a noção do pré-expressivo deriva, em grande parte, da relutância em considerar o ponto de vista do processo. Quando falamos de produtos artísticos, nossos reflexos condicionados nos impulsionam a ocupar-nos apenas de como funciona o resultado. É necessário perceber que não basta compreender de que modo funciona o resultado para compreender quais caminhos convém percorrer para chegar a um resultado. (Barba, 1993, p. 155).

Decroux notou que as artes não se parecem em suas obras, mas em seus princípios. Barba especificou que os atuantes se assemelham em seus princípios, não em suas técnicas. Os princípios pré-expressivos a que Barba se refere são princípios transculturais presentes no comportamento cênico de atuantes de diferentes gêneros e tradições teatrais, e que manifestam uma vida própria independente dos possíveis significados que podemos associar a eles ao presenciá-los, enquanto espectadores, numa atuação. Independe inclusive

do próprio sentido que o atuante atribui a ele no nível verbal. Em outras palavras, estes princípios e este nível de organização não existem porque o atuante compreende que ele existe. O “pré-expressivo” existe creia ou não o atuante na sua existência. A terminologia dos que tentaram traduzir em palavras este nível de organização varia de acordo com a tradição teatral, embora se trata do mesmo fenômeno, a manifestação de princípios pré-expressivos no corpo cênico.

No Ocidente Decroux, Stanislavski, Meyerhold, Grotowski e Barba foram os principais pesquisadores deste território. Nas diversas tradições teatrais do Oriente, do Nô e o Kabuki ao Kathakali, do Bali à Ópera de Pequim, esta terminologia pode ser encontrada na língua dos mestres com seus discípulos. Tentaremos nos manter o mais próximo possível da terminologia descrita no *Dicionário de Antropologia Teatral* organizado por Barba e Savarese. A oposição, a dilatação, o equilíbrio precário, a energia, a equivalência, o ritmo e a precisão são exemplos de princípios pré-expressivos identificados pela ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral).

Técnicas cotidianas, extracotidianas, além de outras que propõem grandes desafios (virtuosismo corporal) são formas particulares de empregar e trabalhar o corpo. Existem também as técnicas corporais somáticas. Em contrapartida das técnicas cotidianas, que são condicionadas pela cultura, pelo estado social e pela posição profissional, as extracotidianas não obedecem aos condicionamentos habituais e sociais do uso do corpo. Já as técnicas do virtuosismo têm como finalidade a criação de um corpo espetacular incrível, capaz de superar não apenas as limitações sociais do corpo, mas sobretudo as limitações fisiológicas, chegando a perder qualquer contato com as técnicas cotidianas. As técnicas que visam a educação somática objetivam a consciência e o aprimoramento da totalidade do corpo humano enquanto organismo vivo, na busca de uma qualidade de vida mais saudável. A pesquisadora Márcia Strazzaccapa sustenta que houve uma invasão recente destas técnicas no mundo da performance, mas que, assim como as pesquisas dos processos criativos do ator que remontam a Stanislavski no início do século XX, a educação somática igualmente data do início do século XX, com trabalhos isolados.⁴

As técnicas extracotidianas existem em relação às técnicas cotidianas, e expressa uma dilatação da energia que normalmente empregamos no esforço cotidiano; tem por premissa que, com a ação do tempo e o trabalho de repetição, alcança-se uma organicidade. É neste sentido que Barba sugere que “O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do bios cênico do ator, a sua “vida”, consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo”. (Barba, 1993, p. 30) São as técnicas extracotidianas que se relacionam com a pré-expressividade. É a experiência do atuante com as técnicas corpóreas extracotidianas que determinam a substância da sua presença cênica. Podemos afirmar que essa substância possui uma organicidade própria, antes mesmo de configurar a expressão de algo. Tudo isso tenta responder a seguinte pergunta: “Será que existe um nível da arte do ator no qual ele esteja vivo, presente, mas sem representar ou significar nada?” (Barba, 1993, p. 32).

Energias Potenciais e Técnica-com-vida

Segundo Suzi Sperber “Luis Otávio Burnier criou o LUME a fim de por em prática um projeto de pesquisa, em que aliava propostas suas aos princípios técnicos apreendidos em trabalhos com Etienne Decroux, Grotowski, Eugênio Barba e a elementos da cultura brasileira”. (*Revista do Lume*, 1998, p. 6) Mas Carlos Simioni, o primeiro ator-pesquisador do LUME, acha que o LUME está mais ligado a Grotowski do que com Barba. (*Revista do Lume*, 1999, p. 118.) Esta pesquisa do LUME apenas se tornou possível porque atores-pesquisadores converteram sua vida profissional em uma pesquisa contínua desde 1985. Hoje é possível se afirmar que o LUME é o grupo, no Brasil, que realizou com maior duração, continuidade e coesão a pesquisa prática, metodológica, técnica e teórica no campo da arte de ator. O LUME mantém três linhas de pesquisa:

A Dança Pessoal busca tanto uma metodologia de elaboração, codificação e sistematização de uma técnica pessoal de representação através da dilatação e

dinamização das energias potenciais do ator (suas vibrações corpóreas), como transpor essa técnica pessoal para um processo de montagem de espetáculo.

A Mimesis Corpórea consiste no processo de codificação de ações físicas do cotidiano, obtidas pelo ator através de sua observação e posterior imitação, e a maneira como este material é transposto para a cena teatral.

Clown e o Sentido Cômico do Corpo busca descobrir um método de elaboração do clown e a utilização cômica do corpo através da dilatação da ingenuidade, do ridículo e do lirismo inerente a cada um de nós. (Idem, ps.7-8)

Carlos Simioni resume os objetivos essenciais do LUME enquanto núcleo de pesquisa:

Pesquisamos a elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais não interpretativas para o ator. Nós não trabalhamos o fazer teatral, mas esse fazer teatral é uma consequência das pesquisas técnicas que são o objetivo maior do LUME. A estética não é trabalhada enquanto estética, mas enquanto consequência de um processo de elaboração de técnicas corpóreas de representação. Precisamos testar a técnica usando-a no espetáculo teatral. (Idem, p. 55).

E divide o treinamento do ator do LUME em três partes: o treinamento técnico para o qual criaram exercícios próprios com o objetivo de acordar o corpo cênico do ator, mas também usaram princípios técnicos da arte de ator do Ocidente e do Oriente; o treinamento para criação e elaboração de técnicas de ator. Este eixo gerou três linhas distintas: a Dança Pessoal (busca de uma técnica pessoal), o Clown e a Mimesis Corpórea; técnica de representação; esta parte é a transformação do treinamento pessoal em técnicas de representação.

Ao nosso ver, a contribuição mais importante de Burnier é a técnica-em-vida. Isso porque na base da sua preocupação, está o contato entre a dimensão interior e a dimensão orgânica do atuante. Como organizar a presença física do ator, como lembra Pradier a partir

das suas anotações das falas de Burnier. Januzzielli afirma que Burnier “Deseja eliminar a idéia de uma técnica fria, desvinculada do impulso vital. Uma técnica anti-técnica para possibilitar o acesso direto à fonte dos impulsos originais, primitivos. Ela, em si mesma, uma técnica sutilíssima que envolve um comportamento integral com a operação/materialização das vibrações que modelam o fato artístico ao vivo”. (*Revista do Lume*, 1998, p. 23) Para Januzzielli, a importância desta noção se torna cada vez mais evidente porque “Com o advento das novas experiências teatrais, principalmente nesta segunda metade do século, fica-nos claro que essa arte é um exercício de intensificação da vida e não algo à parte dela”. (Idem, p. 22) Podemos também identificar as raízes desta preocupação de Burnier num comentário que fez em conversas com Barba sobre seu mestre Decroux: “Todos os que estudaram com ele têm uma técnica refinada, alguns, extraordinária. Mas é uma técnica fria. Apenas Decroux conseguia comover-me. Tinha um leão dentro de si e a técnica o controlava”. (Barba, 1993, p. 141) Quando a perspectiva de trabalhar no Brasil veio, uma constatação se tornou uma bússola na busca de uma pesquisa que queria conduzir no campo da arte de ator: os atores brasileiros tinham muita energia, mas não sabiam dosá-la por meio da técnica.

Carlos Simioni nos revela com maiores detalhes como esta noção da técnica-em-vida foi usada no trabalho com Burnier. Apesar de ter acumulado muita experiência técnica nos nove anos em que esteve na Europa com Decroux, Ives Lebreton, uma atriz de Grotowski, e outras pessoas, Burnier não queria colonizar os atores brasileiros com uma técnica estrangeira. Daí seu trabalho inicial com o Simioni ser energético, com

...o ator expurgando ao máximo, através do corpo, suas energias, e explorando suas potencialidades. Sete, oito, doze horas de treinamento físico energético, sem nenhuma técnica. Era o movimento pelo movimento, o máximo, extrapolar os seus limites até chegar ao esgotamento físico onde o ator parece não ter mais força. E onde encontrar forças para continuar o trabalho, porque ele sabia que tinha mais quatro horas ainda para estar se movimentando? (*Revista do Lume*, 1999, p. 109).

Simioni diferencia o caminho do Burnier no LUME e do de Barba no Odin. O LUME parte do orgânico, e transforma o orgânico em técnica. Barba trabalha a execução mecânica da técnica para depois chegar ao orgânico. Mas Simioni adverte:

Normalmente sempre se parte do mecânico, da técnica, para chegar à vida, ou se trabalha com o orgânico, mas sem técnica, o que pode levar a uma dispersão. No Brasil acontece muito isso. Os atores fazem improvisações, ficam jogando, tudo muito orgânico, explosivo, mas não conseguem retomar. Eu acho que o Burnier foi construindo uma metodologia que junta as duas coisas. Assim, nada é frio, puramente mecânico. (Idem, ps. 116-117).

A técnica-em-vida que Burnier buscava concentrava-se na união do orgânico com o técnico, de modo que as partituras corpóreas de Simioni fixassem não apenas a técnica corporal, mas o corpo-em-vida, onde Simioni “... conseguisse retomar o trabalho nessa camada interior da musculatura, onde está toda a organicidade, onde brotam as emoções do ator”. (Idem, p. 113) Apesar de se manter sempre na atitude de observador, durante o trabalho do ator-pesquisador Simioni, no método de direção que Burnier adotava, às vezes se permitia trocar com o ator-pesquisador quando entendia que poderia servir como esclarecimento ou estímulo. Simioni lembra que muitas vezes, quando Burnier via que precisava trocar com alguém, entrava enviando energia e jogando durante duas horas e depois o deixava. Burnier, como Grotowski, fazia questão de participar, através de estímulos e observações, do processo de pesquisa criativa do ator. Burnier era o condutor de um processo de pesquisa que só com o tempo poderia ser dominado pelo ator-pesquisador.

Burnier sempre foi atuante, e provavelmente foi assumindo a posição de diretor quando decidiu guiar outros interessados na pesquisa da arte de ator. Os princípios teóricos principais de Burnier podem ser encontrados num texto de duas páginas que escreveu, intitulado “A Arte de Ator”. Nele, cita Artaud, Barba e Grotowski. Indica que a arte precisa de instrumentos materiais objetivos para atingir o universo interior, subjetivo e perceptivo. Mostra que freqüentemente fazemos confusão ao achar que o instrumento do ator é o seu

corpo. Tanto não é que não basta estar vivo para possuir os instrumentos da arte de ator, muito menos o corpo de um defunto pode se transformar num ator. O corpo-em-vida é o instrumento do ator, diz, citando Barba. O corpo é a pessoa. A arte como algo que está em vida irradia a presença da pessoa.

Ainda citando Barba, reconhece que existem pelo menos duas dimensões deste corpo-em-vida: uma mecânica e física e a dimensão interior. Alerta que embora seja necessário, às vezes, trabalhar estas dimensões separadamente, não se pode perder de vista a sua unidade, pois o trabalho que exclui a dimensão interior corre o risco de formar pessoas belas e fortes, mas não necessariamente atores. Por outro lado, o trabalho exclusivo da dimensão interior pode ter excelentes resultados terapêuticos, porém tampouco formaria atores. O corpo é memória, cita Grotowski. Burnier busca na arte de ator um processo de revelação. E alerta que quando se anda nesta estrada é necessário

...preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que *permita dizer*. Não *mostrar* o que ele é, mas *revelar* o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a *revelar*. A revelação pede generosidade e coragem. Uma máscara pode mesquinha e covardemente esconder, ou revelar, dilatando o que não se vê. Depende de *como* ela é usada. Um corpo também. Podemos nos esconder atrás de nosso corpo, de maneira a deixá-lo belo, e isto não ser senão uma forma de escamotear o que temos medo de ser ou demonstrar. Ou, ao contrário, por meio do corpo podemos revelar o que somos e sentimos. O artista descobre por meio de sua arte o sentido das coisas. Ele não *diz* o sentido, nos permite descobrir *um* sentido. E, paradoxalmente, este sentido não está em outro lugar se não em nós mesmos. O artista e sua arte abrem, portanto, caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está *adormecido, esquecido*. A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a *memória*. (Revista do Lume, 1999, p. 11).

Dos nove anos que Burnier permaneceu na Europa pesquisando, três estudou a Mímica Corporal sob a orientação do próprio Etienne Decroux, de 1976 a 1978. Para Jean-Marie Pradier, Burnier estava na mesma rota dos reformadores do teatro desde o século passado. Viu na sua morte um acidente de caça. “... o que acontece àqueles que caçam animais selvagens na floresta ou na savana, e que estão à mercê daquilo contra o que um arco é impotente”. (*Revista do Lume*, 1998, p. 25) Eis o depoimento de Pradier sobre o que Burnier estava caçando:

O que sei, e o que vi permitiu-me pensar que Luis tinha-se imposto uma tarefa próxima foi empreendida desde o começo do século pelos grandes encenadores e coreógrafos: como cultivar as potencialidades do “homem total”, e fazer com que elas se encarnem em formas que combinem o maior virtuosismo adquirido pacientemente através de milhares de horas de trabalho, com a espontaneidade a mais selvagem que vem do sentimento profundo da liberdade interior. Este trabalho é arriscado. Em verdade, ele pressupõe um envolvimento sem limites, e a harmonia de duas forças contrárias: o total domínio de si, e a liberação total das forças instintivas. (Idem, p. 27).

A Construção de um Corpo Cênico

Construir um corpo cênico é uma tarefa de longa duração, cuja eficácia, conquistas e resultados são proporcionais à intensidade e dinâmica do treinamento diário realizado. De todo modo, a consciência de que todo corpo é cênico é um passo importante nesta árdua busca, pois todo corpo está sujeito a realizar tarefas diárias que implicam no uso de técnicas corporais. Assim como o nosso cotidiano é atravessado por vivências corporais, todas essas experiências atuam e influem na nossa percepção corpórea qualificando os corpos que as assimilam. Segundo Jean-Marie Pradier, “a noção de técnica do corpo evidencia que nada é totalmente biológico nas condutas humanas, e que o biológico no homem é suscetível de

ser orientado e formado pelo exercício segundo processos de seleção e codificação neurobiológicos”. (*Repertório: Teatro & Dança*, 1998, p. 11).

Esta formulação pode ser aplicada tanto para aqueles que voluntariamente buscam determinadas qualidades corporais - esportistas, militares, artistas cênicos (dançarinos, atores, malabaristas, mímicos etc.) -, como para qualquer ser humano, cujas instâncias cotidianas implicam no uso de técnicas corporais como comer, beber, andar, dirigir carro, cozinhar, etc.

Uma afirmação de Mauss é de fundamental importância quando o atuante deseja ampliar a capacidade expressiva de seu corpo: “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é o seu corpo”. (Mauss, Marcel, 1974, p. 217).

O atuante, como um profissional que depende mais que os outros do seu corpo, deve construir estratégias para manipular as qualidades que deseja imprimir em sua presença cênica. Pradier, mais uma vez com excepcional pertinência, nos lembra de uma entrevista com Marianne Ahrne onde Jerzy Grotowski “estimava que os exercícios, todavia necessários, não preparavam necessariamente para a criação”. (Op. Cit. p. 15) Barba reitera: “Não existe uma relação obrigatória de causa e efeito entre procedimentos técnicos e formas expressivas”. (Barba, 1994, p.162) A construção de um corpo cênico não determina resultados no nível da composição. Mesmo que o treinamento cotidiano não vise a composição como produto final, sua prática é uma vivência que qualifica a presença cênica do atuante.⁵ O treinamento cotidiano é um trabalho que visa atuar, sobretudo na própria vida do corpo do atuante, na sua presença cênica. De modo que, quanto mais a construção de um corpo cênico na vida do ator for trabalhada numa atitude de pesquisa, conseqüentemente mais ricas serão suas possibilidades de composição e de atuação.

Jean-Jacques Roubine assim refere-se à formação do ator, conforme proposta por Grotowski: “... a formalização, a estruturação são indispensáveis ao desvendamento do ator

uma vez que este deve ser apreendido pelo espectador. Por outro lado, como já vimos, o corpo é o seu veículo privilegiado. O que implica, para o ator, a necessidade de conhecer e dominar perfeitamente os seus recursos”. (Roubine, Jean-Jacques, 1998, p. 194) Gostaria de complementar esta noção da necessidade do ator reconhecer-se como um corpo criador com a observação de um outro mestre do corpo expressivo. Trata-se de Rudolf Laban:

Deveríamos ser capazes de fazer todo movimento imaginável e então selecionar aqueles que são mais adequados e desejáveis a nossa própria natureza. Estes só podem ser encontrados pelo próprio indivíduo. Por esta razão, a prática do uso livre das possibilidades dinâmicas e cinéticas, é de grande vantagem. Deveríamos estar familiarizados com as capacidades para movimentos gerais do corpo e da mente saudáveis, mas também com as limitações (restrições) e as habilidades específicas que resultam da estrutura individual dos nossos próprios corpos e mentes. (Bartenieff, Irmgard e Lewis Doris, 1980, p. 17).

O ator deve descobrir e estudar estratégias que são eficazes para mobilizar a si próprio na construção de um *corpo cênico em vida*. É uma tarefa de longa duração num processo contínuo que, apesar do necessário alcance de resultados concretos, *per se*, nunca atingirá um fim. É um empenho que envolve treinamento técnico, vivências corporais extracotidianas e cotidianas também, onde o desenraizamento de técnicas corporais cotidianas e a mudança de hábitos e práticas automatizadas pela rotina diária poderão ser estratégias eficazes para o descondicionamento de vícios, permitindo que a experiência e performance corpórea sejam ampliadas, desvelando e assimilando novas qualidades. Certamente, central à edificação do corpo cênico, além da disposição para a prática de técnicas corpóreas extracotidianas, está o impulso e disponibilidade para a pesquisa pessoal. Tais experiências confluem na fecundação de uma memória, consciência e vida própria de e para cada atuante.

O Movimento como Meio de Atuação

Pensar no movimento no trabalho da atuação é o mesmo que pensar no movimento como um meio de atuar em si mesmo, isto é, em sua presença cênica. Ou seja, ao referir-me ao movimento como meio de atuação no trabalho do atuante, estou entendendo o movimento como elemento pré-expressivo, anterior a uma situação de codificação e representação. O movimento talvez seja a ferramenta mais orgânica do atuante, se o entendemos como uma ação que brota do seu corpo-em-vida. O movimento, em si, é um elemento que independe do estilo de dança, assim como independe da situação espetacular, de representação ou não. No entanto, o movimento é fundamental aos dois propósitos, tanto no trabalho do dançarino como no do ator, seja na busca de um modo de dançar e na busca de uma qualidade expressiva nas suas ações cênicas.

Quando falamos do movimento como um elemento importante na arte do atuante, nos referimos particularmente à idéia de uma ação cênica não-verbal, ou seja, um modo específico de representação, cujo meio principal são suas ações corpóreas. A estratégia básica do atuante, neste modo de composição, é adquirir, através do treinamento diário - como o fazem os músicos para aperfeiçoar o domínio musical de seu instrumento -, uma qualidade cênica extracotidiana em suas ações físicas. O instrumento essencial do atuante é seu corpo-em-vida. A qualidade extracotidiana deste corpo depende dos métodos e resultados no trabalho com as ações nos seus exercícios diários.

Nesta perspectiva, podemos afirmar que o atuante constrói um corpo extracotidiano por meio de pesquisas e treinamentos tendo como ferramenta de estudo suas ações físicas. No caminho da criação de um corpo cênico, necessariamente está implícita a exploração das possíveis qualidades dinâmicas de suas ações. Um recurso precioso neste processo encontra-se no campo da análise de movimento. Para esta a contribuição de Laban foi

fundamental, quando desenvolveu um *sistema* de análise do movimento. Entre as descobertas de Laban acerca do movimento humano, estão a coreologia, a coreútica e a eucinéctica. Laban define a coreologia como a exploração do conjunto de todos os elementos da dança e a divide em três dimensões: na espontaneidade biológica (livre fluência dos movimentos), na mecânica esquemática (percepção das leis que regem os movimentos) e no plano onírico (emocional ou dos sentimentos).

A coreútica tem seu lugar no momento em que se analisa a dança no espaço, tanto nas possibilidades do espaço em relação ao corpo, quanto do corpo em relação ao espaço. A ação do ator e do dançarino deve ser estudada em espaços tridimensional. Assim, estão incluídos tanto o espaço que envolve o corpo do ator-dançarino, como seu espaço interno. Laban definiu o primeiro espaço como quinesfera, aquele que circunda o atuante, e que se estende à expansão dos movimentos do seu corpo no espaço, sendo este limite distinto do restante do espaço.

Já na eucinéctica Laban trabalhou com a qualidade de energia do movimento através de verbos que indicam ações dinâmicas; assim, os movimentos do ator-dançarino são estudados a partir de indicações de dinâmicas (qualidades de movimento) precisas, como pressionar, talhar, socar, deslizar, torcer, sacudir, pontuar e flutuar. Estes são exemplos de ações físicas cotidianas desempenhadas por operários. Em seu estudo de biomecânica, Meyerhold também observou as ações de trabalhadores, e notou a presença de pelo menos quatro princípios que o atuante não deve ignorar: a ausência de movimentos supérfluos e improdutivos, o ritmo, a posição correta do centro de gravidade do corpo e a estabilidade.

A partir do momento em que o atuante é capaz de analisar e identificar qualidades de seus movimentos e dos outros, pode desenvolver a qualidade dos movimentos do seu corpo extracotidiano. É possível então identificar e expressar poéticas nos movimentos do corpo extracotidiano do atuante. Vale aqui ressaltar a importância que Meyerhold dá ao movimento:

Movement is the most powerful means of theatrical expression. The role of movement is more important than that of any other theatrical element. Deprived of dialogue, costume, footlights, wings and an auditorium, and left with only the actor and his mastery of movement, the theatre remains theatre. The spectator can understand the actor's thoughts and impulses from his moves, gestures and facial expressions. For the actor, the theatre is any stage which he can construct for himself – without the assistance of a builder, wherever and however necessary, and as quickly as his skill will allow (read about the Chinese traveling companies). (Braun, 1998, p. 147).

Resta-nos refletir sobre a relação entre a análise e a criação. Um bom espetáculo de dança ou de teatro geralmente incluiu em seu processo considerações analíticas, feitas por seus criadores e / ou atuantes, acerca de questões de ordem diversa, embora muitas vezes assistimos movimentos expressivos interessantes sem que necessariamente dançarinos ou atores tivessem analisado suas composições. O atuante que encara seu trabalho como um território de pesquisa, como um ofício que possui uma lógica e linguagem própria, deve se aventurar cada vez mais na busca de uma consciência dos processos que o levaram à sua criação. Não para justificar cientificamente a sua criação, mas provavelmente, ou por uma necessidade progressiva de compreendê-la a partir dos múltiplos ângulos em ação, ou para melhor desenvolvê-la estimulando sua criatividade em processo, ou ainda para, no momento da fixação do seu material de criação, reviver os processos que levaram à criação dos movimentos, no esforço de manter o atuante conectado com o fluxo de uma memória viva e contínua tal a fluência de um rio.

Certamente é válida esta iniciativa não só para a análise dos conteúdos dinâmicos do trabalho do atuante, mas também para lê-lo de várias formas. Os atores e dançarinos devem se empenhar na pesquisa dos próprios instrumentos de trabalho, nos conceitos que usam para interpretá-lo, nos modos como organizam as etapas da sua criação. Enfim, a pesquisa metodológica parece ser tão importante quanto á análise do conteúdo expressivo do seu trabalho, pois ela proporciona um novo ângulo que favorecerá a consciência de múltiplos sentidos e possibilidades interpretativas da sua criação.

O Ponto de Partida

Os trabalhos de Etienne Decroux e Jerzy Grotowski são duas abordagens do processo criativo do atuante claramente contrastantes, embora ambas cheguem, por caminhos diferentes, na formalização, codificação e estruturação. Talvez os dois representem as propostas mais radicais realizadas no século XX de exploração e pesquisa do corpo criador do atuante, e conseqüentemente da dimensão pré-expressiva da atuação. Ao meu ver enquanto Decroux claramente é um Mestre que pertence ao Pólo Norte do Mapa metafórico de Barba, Grotowski pertence ao Pólo Sul, onde a fonte de sua arte reside no confronto do atuante consigo mesmo. Já o atuante da mímica deve se submeter a uma incorporação formal extremamente detalhada e minuciosamente codificada. Thomas Leabhart notou algo do nível de intensidade que era comum na criação cênica dos dois mestres:

Later in the Summer of 1996, in Pontedera, Italy (at the Grotowski Workcenter), I witnessed Grotowski's last work (a collaboration with, and directed by, his long-time American disciple Thomas Richards). Although it was remarkably different from Decroux's in its outer manifestations, there was something in the intensity, in the commitment, in the crystal-clear quality, that reminded me once more of Decroux. (*Mime Journal*, 1998-99, p. 117).

A diferença principal reside no ponto de partida. O processo de Decroux exige o empenho similar aos atuantes das tradições teatrais asiáticas cujo aprendizado se dá fundamentalmente através do contato com o mestre atuante da sua tradição. Nesta abordagem há um conjunto de regras extremamente precisas que indicam como os princípios devem ser fisicamente construídos na atuação. Trata-se de uma forma de atuação que Barba metaforicamente localizou no Pólo Norte do mapa da Antropologia Teatral. Grotowski, na sua própria reflexão sobre a técnica e o corpo, acrescentou que, nesta

abordagem, a técnica é usada para domar o corpo; o treinamento, visando que o corpo seja controlado pela técnica. Portanto, deve haver no atuante, neste processo de trabalho, uma predisposição para se adaptar a uma técnica pré-existente. Mas isso não elimina o fato de que características pessoais, com a maturidade da prática, virão a se manifestar de modo que, com o tempo, a individualidade e autenticidade de cada atuante irão aflorar.

No outro pólo está o modo como Grotowski trabalhou, numa perspectiva na qual o atuante é confrontado com tarefas que aparentemente excedem a capacidade do corpo, mas que não trazem em si um modo ou modelo pré-definido de como seu corpo deve ou pode atingi-lo. Cada atuante descobrirá seus próprios padrões de reação cênica. Talvez tenha sido neste sentido que Simioni se colocou mais próximo do trabalho de Grotowski que de Barba. O ponto de partida das suas pesquisas é o orgânico para apenas depois descobrir e transformar o orgânico em técnico. Apesar da polaridade das duas propostas, é necessário reconhecer que tanto na Mímica de Decroux sempre houve o momento da improvisação, onde o corpo não deveria estar submetido às restrições técnicas, também no trabalho de Grotowski há um elemento estável chamado de *Motions*, uma seqüência de exercícios precisos que deve ser praticado diariamente.

O reconhecimento de que há estes dois pólos de ponto de partida do processo criativo do atuante é fundamental ao menos pelo fato de que cada um possui uma lógica de desenvolvimento inteiramente distinta da outra, e por que é preciso optar entre estar num lugar ou no outro, pois ninguém ocupa ao mesmo tempo dois lugares. É possível estar no pólo norte e depois no pólo sul, mas é impossível estar nos dois lugares ao mesmo tempo. E, se considerarmos a pesquisa como uma viagem ao desconhecido, ao menos o ponto de partida e chegada precisam ser palpáveis, enfim, precisa existir um ponto de partida e outro de chegada. Inevitavelmente os traços da viagem estarão marcados no produto espetacular (ponto de chegada), assim como conseguimos identificar, pelos traços e sinais, por onde um viajante chegou.

Aquele que deseja se aventurar numa pesquisa baseada nos princípios e técnicas da atuação pode fazê-lo partindo de qualquer lugar, através de qualquer caminho, desde que

também chegue em algum lugar. Ou seja, se não houver um ponto de chegada cuja característica essencial é o relacionamento cênico entre atuentes e espectadores, por meio do contato dos últimos com o trabalho artístico dos primeiros, não há condições para se perceber a pesquisa teatral, não houve a estruturação de uma criação cênica; apenas a partilha ao vivo dos frutos da pesquisa do atuante pode conferir e criar seu valor artístico.

No capítulo “When acting is an art” de *An Actor Prepares* de Stanislavski, topamos com uma frase cujo sentido essencial, provavelmente todos os autores mencionados concordariam: “The fundamental aim of our art is the creation of this inner life of a human spirit, and its expression is an artistic form.” (Stanislavski, 1996, p. 14) Todos eles também entendem que a eficácia deste processo depende essencialmente de uma atitude da parte do atuante, daquele que faz, de trabalhar sobre si mesmo. De trabalhar para mobilizar, mas também suplantar as suas condições físicas e pessoais. Na primeira década do século XX, o ator, diretor e teórico inglês Edward Gordon Craig escrevia que o melhor teatro da Europa se encontrava na Rússia, e com isto referia-se ao Teatro de Arte de Moscou dirigido por Constantin Stanislavski⁶. Podemos avaliar o poder de alcance da tradição de teatro de Stanislavski pelo próprio texto escrito. O fato de que mencionamos seu nome pelo menos uma vez, para situar e posicionar a abordagem de todos os artistas mesmo que para indicar divergências e distanciamentos, demonstra o quanto a sua obra prática e teórica se tornou um referencial para o processo criativo da atuação. De modo que, sem falar dele, acabamos falando muito sobre a influência do seu trabalho e de suas concepções.

Stanislavski, assim como Grotowski e Meyerhold, transformaram a sua própria visão ao longo da sua vida de pesquisa e acreditamos que foi na sua última fase de trabalho com atores em que o elemento físico, no processo de atuação, ganhou maior importância.⁷ E como foi a partir deste último resultado chamado o método das ações físicas que Grotowski tomou como ponto de partida do seu próprio trabalho, preferimos nos ater ao modo como Grotowski desenvolveu a sua pesquisa com o Teatro Laboratório, pois na sua concepção encontramos maiores pontos de afinidade com a nossa própria visão dos processos criativos do atuante.

Gostaríamos de ter incluído também Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Klaus Viana entre outros. Os dois primeiros, sobretudo pelo impacto das suas idéias sobre o processo de criação do atuante, suas visões sobre a arte do ator e o último nos parece que foi o único a desenvolver um método de treinamento para o dançarino no Brasil baseado numa pesquisa contínua do corpo cênico. Mas o tempo e a necessidade de limitar os interlocutores nos obrigaram a considerar os mais essenciais ao atual estado e foco da nossa pesquisa.

NOTAS

2. Schechner, Richard in Woloford, Lisa (org), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge, 2001, p. 23.

3. Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, London, Methuen, 1998.p.17.

4. Márcia Strazzacappa coloca que “A educação somática é entendida como as práticas tais como a de Alexander, Feldenkrais, os *Fundamentals* de Bartenieff, a Ideokinesis de Mabel Tood, Lulu Sweigard e Irene Dowd, a Eutonia de Gerda Alexander, entre outras”. “As Técnicas Corporais e a Cena”, in Greiner, C e Bião, A, *Etnocenologia: textos selecionados*, Annablume, São Paulo, 1998, p.167.

5. Sobre a relação entre a prática de técnicas corporais por parte dos artistas cênicos e as suas implicações para a cena, Márcia Strazzacappa pontua que “A percepção de que o corpo do artista cênico é, ao mesmo tempo, o agente e o produto de sua obra de arte conduziu a esta conscientização de que o desenvolvimento de um trabalho corporal interfere no resultado final da obra cênica, mesmo apoiando-se em outros recursos (instrumentos musicais, objetos cênicos, multimídia, etc.). Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto ele é arte”. In Greiner, Christine e Bião, Armindo, (Org.), *Etnocenologia – textos selecionados*, São Paulo, Annablume, 1998, pp.163-164.

6. Craig, Edward Gordon, *On The Art of the Theatre*, London, William Heinemann, 1924.

7. Uma revisão sobre Stanislavski e outros atores-pesquisadores do século XX se encontra em Ferracini, Renato, “Os pais-Mestres do Ator Criador”, in *Revista do Lume*, No. 2, Unicamp, 1999.

CAPÍTULO II

A PRESENÇA CÊNICA DO ATUANTE – O TREINAMENTO CORPÓREO COTIDIANO

A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.

((Luís Otávio Burnier, 1999, p. 11))

Capoeirista não é aquele que sabe movimentar o corpo e sim aquele que se deixa movimentar pela alma.

(Vicente Ferreira Pastinha)

***A Cenicidade*⁸ do Atuante.**

Este capítulo focaliza particularmente as fontes orgânicas da atuação no treinamento corpóreo cotidiano. Abordo como estudei princípios técnicos que otimizam a atuação cênica. Esta, em essência, lança mão de modos corpóreos de reagir e utilizar determinados princípios, visando o aprimoramento da presença cênica do atuante. O produto teatral que pode resultar do treinamento extrapola os limites deste estudo que, ao contrário, enfoca o nível pré-expressivo da arte do atuante, princípios que dão vida ao seu corpo cênico. Por outro lado, é exatamente a relação cênica que dá validade a esta pesquisa, contribuindo na arte do atuante como um todo. Em outras palavras, a pesquisa das fontes orgânicas da atuação não corresponde à composição. Contudo, apesar de não haver relação direta entre treinamento e composição, o produto adquirido do estudo de princípios pré-expressivos naturalmente transparece na atuação.

Vale ressaltar que o conceito de atuação, neste estudo, é sinônimo de *performance* e espetáculo, já que ambos remetem à idéia da apresentação de uma composição. Atuante é aquele que atua por meio de ações. Uma não ação também é uma ação. Decroux observou: “Everything about us moves. We have not, in stopping, stopped anything but ourselves. Our abstention makes way for someone else’s action and is, so to speak, the cause of it. Thus to do nothing is an action.” (Decroux, 1985, p. 50) Assim, a composição do atuante é uma dramaturgia de ações. Busquei, neste estudo, compreender alguns processos e mecanismos que atuam no corpo do atuante, gerando uma *cenicidade* específica nas suas ações e na sua presença cênica.

Existe algo que poderia chamar de comportamento cênico pré-expressivo? O que seria isso e como abordar este assunto? Seria possível observar e trabalhar nosso próprio comportamento pré-expressivo? Tais questões encontram-se no cerne desta pesquisa que está ligada ao modo de atuar na predisposição cênica ou nos meios disponíveis para operar

na potencialidade da vida do corpo cênico. Que qualidades ou elementos mostram-se necessários e desejáveis para a criação de um corpo cênico em vida? Quais são as condições e ferramentas que permitirão realizar este trabalho?

Meyerhold oferece uma pista: “There is a difference between mere reconstruction and free composition based on the study and selection of traditional techniques”. (Braun, 1998, p. 148) Em grande medida esta pesquisa volta-se para um estágio preliminar de uma forma de atuação cênica – um nível que identificamos como “pré-expressivo”. Neste nível da atuação o atuante pode enveredar-se numa composição livre, baseada no estudo e na seleção de técnicas tradicionais e contemporâneas extracotidianas. A periodicidade de sua prática é o principal fator transformador da presença cênica do atuante. Quando falei de presença cênica, estava me referindo a uma dimensão da vida do atuante determinada pelas técnicas extracotidianas. Assim, em grande medida a *cenicidade* decorre do acúmulo e dos resultados obtidos através das experiências do atuante em seu treinamento corpóreo cotidiano, investindo particularmente em elementos que desenvolvem sua presença cênica.

O termo *cenicidade* aqui se refere ao conjunto de qualidades que atuam formando e informando a identidade corpórea individual, dando ao corpo uma qualidade cênica específica. A *cenicidade* produzida pelo corpo é fruto da interação dinâmica entre este corpo humano (que é o potencial biológico de um organismo vivo) e sua cultura específica; ou seja, da natureza e história do corpo-indivíduo que é simultaneamente cultura e *bios*. O uso deste termo parte da idéia de que cada cultura produz uma corporeidade específica, e que estas qualidades, frutos da vida corporal de cada um, podem ser visivelmente identificadas na manifestação física da pessoa, nas suas ações físicas, em seus movimentos, enfim, nas diversas formas em que praticam ações cotidianas funcionais e ou expressivas, como ao comunicar-se, por exemplo.

Para além da noção de que existem técnicas corporais que orientam nossas ações cotidianas, observei que ao aumentar a frequência e intensidade de qualquer experiência corpórea, cotidiana ou não, sua influência ou inscrição no corpo, na memória neuromuscular, e concomitantemente na *cenicidade* corpórea, aumentará. *Cenicidade* é a

cena apresentada pelo corpo; é o potencial cênico inscrito, consciente ou inconsciente no corpo de cada um.

Será que existe algo que poderíamos chamar de “essência da nossa natureza pré-expressiva?” Será possível dilatar tal natureza? O que viria a ser a dilatação da natureza orgânica de uma pessoa? E o que constitui as bases materiais orgânicas da nossa capacidade cênica, da capacidade de produzir *cenicidade*? É possível trabalhar atitudes corpóreas e ações físicas cuja consistência coincidam com a dilatação da natureza orgânica de determinada pessoa?

O sentido e objetivo maior do treinamento pré-expressivo é de manter as ações do atuante num estado de vitalidade cênica. Uma das principais conclusões da primeira sessão do ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral), realizado em Bonn em 1980 por um período de um mês e contando com a participação de artistas de Bali, Taiwan, Japão e Índia, foi a confirmação da “... existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção.” (Barba, 1994, p. 21) O trabalho de composição do atuante pertence a outro nível. Não há como indicar uma lista de princípios que assegurem sua eficácia, pois estas variam conforme escolhas estéticas pessoais, fatores biográficos, históricos e culturais. Mas, se considero como as fontes orgânicas operam na atuação, veremos que são regidos por princípios universais que aparecem sob diferentes formas, dependendo da natureza das práticas e dos comportamentos espetaculares de cada ser humano.

Neste trecho do seu *Tratado de Antropologia Teatral*, Barba distingue três aspectos que caracterizam o trabalho do atuante:

O trabalho do ator funde em um único perfil três aspectos diferentes correspondentes a três níveis de organização bem distinguíveis. O primeiro aspecto é individual. O segundo é comum a todos os que praticam o mesmo

gênero espetacular. O terceiro concerne aos atores de tempo e culturas diferentes. Estes três aspectos são:

1. A personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social que torna cada ator único e irrepitível;
2. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a irrepitível personalidade do ator se manifesta;
3. A utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade.

Os primeiros dois aspectos determinam a passagem da pré-expressividade à representação. O terceiro é o que não varia sob as individualidades pessoais, estilísticas e culturais. É o nível do *bios* cênico, o nível “biológico” do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator. (Barba, 1994, ps. 24-25).

Ter uma vida cênica rica não significa necessariamente acumular uma série de experiências com diferentes técnicas corpóreas extracotidianas, nem em participar em diferentes espetáculos, tampouco em conhecer diferentes elencos e diretores. A rigor, depende mais da qualidade de seu treinamento - da relação que o atuante pode estabelecer com uma gama de princípios potencialmente presentes em seu próprio organismo e que podem ser acionados, incorporados e conscientizados por meios técnicos distintos. É menos uma questão de conhecer diferentes técnicas corpóreas do que viver uma experiência vertical e contínua, com muitas ou poucas delas, ou até mesmo uma.

Quando um *performer* se interessa pela exploração das fontes orgânicas do seu trabalho de atuação, do universo de sua *cenicidade* corpórea, à frente encontrará uma longa caminhada, na qual deverá aproveitar cada instante do percurso rumo a reconstrução de novas bases orgânicas para seu corpo, que é um organismo vivo. Ao se deparar com o desafio de transformar sua organicidade pré-expressiva (as condições orgânicas da sua *cenicidade*), o atuante enfrentará, talvez, o projeto artístico mais longo de sua vida. Isto

porque, para obter resultados, é necessário que engendre num processo de modificação do seu “DNA natural” (ou melhor, habitual), na substituição do seu modo habitual de reagir aos elementos que os rodeia. Considerando que somos todos portadores de modos de reagir idiossincráticos, cuja lógica e organicidade foram a nossos corpos inscritas por condicionamentos culturais em diálogo com nossas experiências existenciais e características biológicas, prolongados investimentos nesta presença serão necessários na busca de uma intensidade maior que a habitual para suplantar comportamentos cotidianos automatizados, muitos dos quais nos unificam numa massa mecânica de homens e mulheres de “granja”.

Há uma necessidade de atuantes de diversas tradições teatrais do mundo de presentificar estados extracotidianos, de criar uma presença mais intensa que a cotidiana que, em grande medida, seria ela mesma de forma intensificada, seja artificial, artesanal e/ou artisticamente. Meyerhold se coloca diante desta questão do seguinte modo: “The essence of stage rhythm is the antithesis of real, everyday life. Therefore, the actor’s approach must be one of artistic invention, sometimes perhaps based on realistic material, but expressed ultimately in a form far from what we see in real life.” (Braun, 1998, p. 85.) Esta dilatação da presença cênica é uma busca básica comum aos atuantes. Ela justifica a grande soma de tempo que a maioria dos atuantes cênicos usam no exercício de treinamentos que trabalham uma presença física extracotidiana.

Acredito que esse caminho se confunde com a maneira de viver e de estar presente no mundo. Não preciso apenas respirar para me manter vivo; a cada instante posso escolher e decidir com que intensidade e com que estado de presença atuarei (ou estarei) no mundo. A percepção que outros possam ter de minha presença no mundo consiste, em grande parte, na qualidade dinâmica e nos estados de energia que libero em minhas atitudes corpóreas e ações físicas, de acordo com as situações e relações que estabeleço socialmente. Uma das condições que viabilizam este processo de dilatação de meu comportamento cênico é a dinamização dos impulsos geradores de minhas ações físicas. Seria como multiplicar energias potenciais para canalizá-las nas trilhas da arte. Porque apenas quando o corpo do

ator está presente e inteiro em sua vida, e conectado com a sua pessoa, é que ele poderá penetrar na percepção do espectador, mobilizando toda a sua potencialidade poética.

O trabalho sobre as fontes orgânicas da atuação cênica deve ser compreendido como uma dimensão que independe das possíveis conseqüências conceituais acerca dele enquanto espectadores e/ ou estudiosos desta arte – pode inclusive diferir das concepções do próprio atuante-criador. A *cenicidade* de cada *performer* tem vida própria e prescinde de uma lógica verbal ou de um conhecimento conceitual que porventura a complemente, explique ou justifique. No entanto, quando um atuante se propõe a refletir sobre sua criação, ele pode vir a oferecer uma contribuição valiosa sobre como compreende sua obra, partilhando suas idéias sobre sua arte e criatividade. Tais relatos, porém, têm sua própria especificidade, constituindo uma composição à parte da composição artística, e revelam uma visão pessoal de interpretação e produção de sentidos estéticos, filosóficos e poéticos por meio da literatura.

Tensão-relaxamento vivo, verticalidade flexível, dilatação corpórea, dinamismo, equilíbrio precário e oposição são fontes orgânicas que devem ser radicalizados, no sentido de se chegar às suas raízes, de enraizá-los na pele do atuante. Nesta pesquisa investiguei formas de arquitetar uma especificidade cênica na pele do atuante, meios de desvelar *cenicidades* específicas no corpo criador do fato teatral por meio de um treinamento específico. Barba identifica questões importantes acerca da prática do treinamento no âmbito da Antropologia Teatral:

A deriva dos exercícios; sua progressiva e nunca definitiva separação do continente dos ensaios e do espetáculo; o treinamento como partitura de ações, concluída em si mesma e provisória, relacionada a um momento particular da investigação e da experiência do ator; o seu personalizar-se. Tudo isso, e não o teatro asiático, constitui o contexto histórico da gênese da Antropologia Teatral.

Não constitui porém o seu único objeto. A relativa autonomia dos exercícios de trabalho em relação ao espetáculo foi a experiência que levou a pensar o pré-expressivo como um nível de organização autônoma. (Ibidem, p. 159).

Para o estudo do corpo cênico, recolhi elementos de práticas artísticas e técnicas corpóreas extracotidianas distintas. A Capoeira Angola, o Contact Improvisação, a Mímica Corporal, Elementos Fundamentais do Movimento Humano e o Treinamento Técnico do ator desenvolvido pelo LUME forneceram as ferramentas principais para o treinamento corpóreo cotidiano realizado nesta pesquisa.

O ator, o dançarino, o mímico, o palhaço, entre outros artistas performáticos, têm um aspecto em comum: todos trabalham com o corpo cênico, ainda que cada um dentro de suas especificidades. Não que as pessoas de outras profissões não o possam fazer, mas esses mencionados necessitam desenvolver uma abertura perceptiva para dialogar com o outro e se relacionar com o espectador. Para isso, seu corpo funciona como uma ponte, um barco, uma trilha, uma estrada, um carro, um chão, um avião, como um meio de realizar uma travessia. Quanto mais intensamente o atuante tocar nas camadas adormecidas da percepção durante esta travessia, maior a chance de melhorar a qualidade da viagem, da troca, da partilha, tanto para o atuante como para o espectador.

Para desenvolver um corpo cênico em vida é necessário explorar fontes orgânicas da arte do atuante, partindo da natureza corpórea de cada um; isto implica em acessar estados de presença, variações de energia, memórias corpóreas e outras camadas da nossa vida pré-expressiva, de modo a descobrir trilhas que podem levar a uma *cenicidade* viva e pessoal. Este estudo aponta para uma direção e um modo pessoal que melhor se adapta aos meus anseios e natureza estética, mas cada pessoa deve buscar a sua própria *cenicidade*, assumir uma atitude de decifrar, de desvelar meios consoantes com os impulsos inerentes à sua própria natureza criativa cênica.

Penso que o termo “atuante” (*performer*) se adequou mais ao paradigma temático desta pesquisa sobre o corpo cênico. Quando abordo elementos técnicos da Mímica

Corporal com o intuito de incorporar princípios que considero necessários ao trabalho de atuação, os resultados alcançados não serão os mesmos obtidos pelo mímico, por exemplo. O mesmo vale para a abordagem das outras práticas artísticas e técnicas corpóreas envolvidas neste estudo. Mesmo porque, o envolvimento com estes gêneros cênicos excede o limite temático desta pesquisa, uma vez que sua proposta não prevê minha transformação, nem formação num mímico, ator, dançarino e clown, ainda menos em dois anos. Ou seja, meu objetivo não se assemelha, nem segue os parâmetros, conceitos e modelos estabelecidos pelos mestres e especialistas destas matrizes, e sim atuar na edificação de um corpo cênico a partir de um treinamento corpóreo cotidiano acerca de certos princípios presentes e subjacentes a estas matrizes, consideradas aqui essenciais para a manutenção e criação de um corpo-em-vida.

Quando Barba se refere ao ator-dançarino, ele toma por base as tradições teatrais orientais (Kathakali, Bali, Kabuki, Nô, Ópera de Pequim), cujas formações se iniciam, na maioria dos casos, no período ainda infantil⁹. Os atores do Odin, de todo modo, trabalharam muitos anos na construção de uma corporeidade cênica específica. Atualmente, a Escola de Mímica Corporal Dramática, situada em Londres e dirigida por Steve e Corrine, herdeiros da técnica de Etienne Decroux, prevê um período mínimo de três anos de trabalho diário para formar seus alunos. Para ser considerado um jogador de Capoeira Angola, necessita-se também de anos de treinamento. Ainda, a metodologia de trabalho baseada em técnicas corpóreas de representação, desenvolvida pelo LUME (Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), é fruto de uma experiência de três atores trabalhando oito horas por dia ao longo de oito anos. Os primeiros espetáculos produzidos por este Núcleo de Pesquisas Teatrais são resultados de processos de composição por um período de quatro a cinco anos. Por fim, os *performers* em regime de trabalho prático no Workcenter Jerzy Grotowski e Thomas Richards, em Pontedera, não trabalham menos de oito horas por dia, incluindo os sábados, e alguns deles vêm trabalhando neste ritmo continuamente por mais de uma década.

Ainda que pretendesse dar continuidade ao estudo de técnicas destas diferentes práticas artísticas, seria necessário, de um lado, admitir que o tempo de dois anos é

irrisório, em termos do alcance de resultados efetivos na criação de um corpo cênico de natureza específica, de outro, já mencionado anteriormente, ratificar que o objetivo da pesquisa não é aprimorar a capacidade de dominar tecnicamente estas matrizes de modo a me tornar um mímico-capoeira-clown-ator-dançarino. Não seria possível formular uma metodologia de treinamento que sintetize dez anos em dois. Mesmo que elege-se uma delas, dois anos não seria suficiente para dominar nenhuma. A excelência e o domínio das técnicas corpóreas extracotidianas presentes nestas matrizes foge aos nossos objetivos; nos interessa sim, a exploração de princípios transculturais e transpessoais de atuação, nelas presentes, com vistas à construção de um outro corpo cênico singular em sua *cenicidade*. Este corpo emergirá do exercício e da interação dinâmica e pessoal com fontes orgânicas submersas ou subjacentes à prática proposta por cada uma destas matrizes artísticas e técnicas.

As Cores da Presença - Um Relato de Experiência no Trabalho com o LUME

No mesmo ano em que ingressei no curso de graduação em História, na Universidade Estadual de Campinas, em 1992, tive um encontro com Luis Otávio Burnier, na sala do diretor do Departamento de Artes Cênicas. Estava acompanhado de três amigos, um fazia Filosofia e os outros Artes Plásticas. Nos reuníamos algumas vezes por semana na prazerosa e gratuita aventura de fazer teatro, numa perspectiva sinceramente amadora. Como canal de entrada para aquele encontro contávamos apenas com alguma recomendação de corredor vindo da Joana Lopes, que dava aulas lá e também no Departamento de Artes Corporais. Ao entrar na sala do diretor, Burnier nos recebeu, mas após fechar a porta, ficamos os quatro diante de um olhar que tornava todas as nossas intenções fúteis. Experimentamos uma incapacidade de articular idéias, objetivos, frases coerentes o suficiente para justificar a nossa presença ali.

O modo e o porque chegamos ali foi de uma ingenuidade tamanha que hoje sou capaz de me ver naquele encontro, que não durou mais do que 8 minutos, num autêntico estado de constrangimento, com companheiros ainda mais embaraçados do que eu próprio. Após ouvir nossas indagações e tentativas de solicitar sua orientação, Burnier nos devolveu apenas uma pergunta que consistia mais ou menos em: “Vocês estão dispostos a acordar às cinco horas da manhã de segunda a sábado?” Nós quatro nos olhamos, comunicando uma constatação óbvia. Burnier levantou indicando um ponto final na reunião. Encerramos concluindo que se tratava de um ritmo de trabalho impossível de cogitar durante o regime de estudos impostos por uma graduação. Ele não sabe, mas terminada a minha graduação, em 1996, frequentei o LUME durante um semestre estudando técnicas de treinamento para o ator, sob a orientação dos seus atores-pesquisadores e, em 1999 participei do XIII Retiro de Clown realizado em Salvador, minha terra natal.

Quais são os processos que podem levar o atuante a construir seu corpo cênico? Gostaria de iniciar este relato com esta pergunta central ao trabalho técnico diário, desenvolvido na “sala verde” da sede do LUME: o processo de construção de um corpo cênico. Corpo cênico, aqui significa um corpo extracotidiano, “dilatado”, mas também um corpo cuja ação é capaz de mobilizar todo o potencial energético dos músculos e da movimentação do atuante. O treinamento diário permite o aperfeiçoamento da percepção corpórea do atuante; como resultado deste treinamento há um domínio cada vez maior do corpo e de elementos técnicos da atuação. Os elementos técnicos enfocados no treinamento do LUME são desenvolvidos através de seqüências de ações físicas com o objetivo de estimular uma presença cênica diferenciada da cotidiana. Acredita-se que o treino de um ou mais elementos técnicos possibilite a construção de uma energia para o trabalho, que amplia a força cênica das ações teatrais do ator. Assim, o treinamento de elementos técnicos diversificados oferece ao ator a possibilidade de executar diferentes qualidades de energia em suas ações teatrais. Maior sendo o seu vocabulário, mais vasto serão suas possibilidades de composição da “partitura” cênica.

Nas primeiras duas semanas do trabalho com o LUME, senti dificuldades em manter, ao longo do trabalho, a energia construída na primeira hora, pois percebi que meu corpo

reagia aos exercícios subseqüentes friamente, realizando-as apenas como ações físicas. Depois descobri que as ações físicas não eram um fim em si mesmas e sim um meio que levaria a outro resultado; não havia, necessariamente, uma previsibilidade de resultados decorrentes do trabalho das ações físicas. Passei então ao exercício de levar a energia construída na primeira etapa do trabalho para a segunda etapa - a que abordava os elementos técnicos propriamente ditos. Estes se transformaram numa ferramenta para alcançar outro resultado, imprevisível.

Portanto, a primeira etapa era um momento de construir a energia que posteriormente nortearia o trabalho com os elementos técnicos, os verdadeiros instrumentos de aperfeiçoamento das possibilidades de expressão. Durante a etapa dos elementos técnicos, eram trabalhados o *samurai* (ações que mobilizavam o corpo em bloco e furavam o espaço); a *pantera* (trabalho sobre o reflexo, a prontidão do corpo diante do corpo de outro); a *gueixa* (movimentos suaves e delicados); o *pistão e rolamentos* (trabalho em que a mão empurra o chão para impulsionar o corpo a se levantar, dobrando a coluna e dando rolês para trás e para frente); as *raízes* (trabalho de enraizamento dos dedos dos pés, metatarso e calcanhar); o *cochi* (caminhos no espaço mobilizando o abdômen, até encontrar um eixo, um centro, com as pernas ligeiramente flexionadas); a *dança dos ventos* (trabalho com ritmos e passos, e simultâneas ações de lançar, pegar ou dobrar a coluna, por exemplo); os *saltos* (exploração de diferentes tipos de saltos, pequenos, grandes, longos, altos etc), para citar alguns exemplos. Cada um destes exercícios explorava um conjunto de elementos perceptivos da ação corpórea. Os elementos técnicos eram sempre combinados em seqüências diferentes, o que levava a diferentes resultados. Alterou-se também a duração de cada exercício, de acordo com a necessidade do grupo ou do enfoque dos instrutores para algum elemento em particular.

No mês de agosto de 1996, recebi orientações de Carlos Simioni, Renato Ferracini, Ana Elvira e Luciene. A colaboração de diferentes instrutores, em alguma medida, serviu para o não condicionamento a nenhum deles. Por outro lado, tinha dificuldade de absorver todas as indicações que cada um dava. Era normal que o mesmo elemento técnico fosse dado de maneira diferente por cada instrutor, privilegiando um ou outro aspecto. Ana

Elvira, por exemplo, no exercício da *pantera*, sempre desligava a luz da sala. Pedia-nos para fechar os olhos e fornecia estímulos sonoros como, por exemplo, pedras que rolavam no chão e golpes dados com uma camisa de pano. Esta situação exigia atenção absoluta no que estava acontecendo à nossa volta, evocando reações imediatas do nosso corpo, eventualmente. O estado de prontidão da *pantera* tomava por fim conta de nossos corpos.

Já Renato Ferracini, quando passava os exercícios de desequilíbrio e recuperação do equilíbrio combinava-os com lançamentos em ação encadeada. Primeiramente explorava o desequilíbrio de várias maneiras: mobilizando os joelhos flexionados e esticados, as pernas caindo para trás, lados e frente, mobilizando a cintura (quadris). Deixava o tronco ultrapassar o limite do desequilíbrio, mas o corpo naturalmente reagia de modo a evitar que caísse no chão.

Nas primeiras duas semanas de setembro, Ricardo Puccetti deu um trabalho que era *energético*. Interrompemos as seqüências do treinamento que fazíamos diariamente, com o objetivo de desautomatizar nossa expressão, para não permitir que as seqüências de ações se cristalizassem e se tornassem mecânicas. Ricardo Puccetti começou trabalhando os atores até a exaustão, principalmente a partir do movimento das articulações da coluna, quadril, joelho, tornozelo, pulso e pescoço. A sensação que o corpo queimava surgia após duas horas deste trabalho; as articulações ardiavam de cansaço, e foi praticamente impossível dormir nos primeiros dois dias tal era o efeito da exaustão corporal. Contudo, o corpo após este processo ficava vivo, em estado de excitação. No outro dia os músculos doíam, principalmente o pescoço, quando perdi mobilidade devido ao excesso de movimentação durante o treino.

No decorrer da semana, após chegar ao estado de exaustão, trabalhei movimentos suaves sem desmobilizar a energia em cada movimento. Além da suavidade, os elementos eram trabalhados numa dimensão diminuída, pequena, tentando, mesmo quando as ações eram pequenas, mobilizar a mesma energia que era necessária para realizar grandes movimentos. Subseqüentemente, trabalhou-se a energia em ações maiores, para depois voltarmos para o energético puro, ou seja, apenas para a produção de energia mobilizando

o corpo na realização de movimentos bruscos, grandes, ocupando todo o espaço. As idas e voltas funcionavam para não deixar que a energia empreendida nas ações se dissipasse. Em certo momento, Puccetti pediu que eu imobilizasse meus braços e mobilizasse mais a coluna. O uso das articulações dos braços (os ombros) me impedia de trabalhar mais a coluna e outras articulações. Seu intento foi de corrigir um vício gestual.

Resultados significativos foram obtidos num exercício que movia todas as articulações, dando ênfase a uma delas. Por exemplo, o trabalho do quadril: mexer a cintura com uma maior ênfase sem deixar de trabalhar os outros membros. Tudo isso exigia um esforço de entrega ao trabalho, deixando o próprio corpo realizar as ações e os movimentos, mas também ficando receptivo à orientação dada. A entrega e o controle me levou a trabalhar aspectos que são aparentemente contraditórios, mas à medida que repetia os exercícios aceitando estas duas dimensões do trabalho do atuante, amadurecia a maneira de **usar** os elementos técnicos para chegar a um resultado próprio, pessoal, vivo e diferenciado da minha gestualidade cotidiana.

O treino de entrega e controle em movimentos e ações corpóreas também aumentou minha capacidade de relacionar o domínio técnico com a criatividade cênica. Acredito que este treinamento, só alcançará eficácia se os elementos técnicos forem relacionados com a criação cênica. Nesse processo, durante o treinamento, é necessário que o atuante se mantenha num **campo livre** ou **campo aberto**, ou seja, buscando um estado corpóreo aberto a impulsos de ações que nascem sem comando intencional, mas que, ao se configurar no espaço, ganham sentido, forma e cor. O treino dos elementos técnicos aumenta a sensibilidade em manipular o sentido, a forma e a cor das ações cênicas. Mas a criação da ação, antes de ganhar sentido, forma e cor, depende de um estado de esvaziamento, corpóreo e mental, que permite o livre curso de fluxos energéticos, impulsos e pulsações, elementos vitais para o mergulho em estados criativos; talvez a qualidade das composições esteja diretamente ligada à qualidade destes primeiros momentos da busca de uma presença cênica.

Encontros, Reencontros e Desencontros

Para criar o corpo cênico do atuante o movimento humano é uma ferramenta imprescindível. Em grande medida minha formação corpórea foi baseada em “elementos fundamentais do movimento humano”. Esta expressão é fundamental, e aqui se refere a um conjunto de princípios e elementos técnicos que foram por mim assimilados mediante uma prática contínua. Estes princípios e elementos foram estudados a partir de técnicas corpóreas extracotidianas distintas, mencionadas anteriormente: a Gestualidade Relacional Ampliada (GERA), desenvolvida por Joana Lopes, Fundamentos Corporais de Bartenieff¹⁰ (FCB) e o Treinamento Técnico do ator do LUME¹¹ (Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp). Estas não foram as únicas técnicas extracotidianas incorporadas a minha formação. Houve também Capoeira Angola, o Kung-fu, Danças Dramáticas Tradicionais, Dança Afro, entre outras, que também exerceram forte influência na minha formação. As primeiras mencionadas (GERA, FCB, LUME), contudo, despertaram a minha consciência da função do corpo no trabalho da atuação e, mais especificamente, a importância da construção de um corpo cênico na arte do atuante.

O contato com a Gestualidade Relacional Ampliada foi quando participei no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, de 1993 a 1996, sob a liderança da dramaturga e diretora Joana Lopes. Participei desta fase de trabalho embrionário que sistematizou uma metodologia para auxiliar atores e dançarinos a aprimorarem sua percepção do peso, espaço, tempo e fluência a partir de movimentos do seu próprio corpo, com uma ênfase especial nas articulações. Minha experiência de trabalho com Joana (entre meus 20 e 25 anos de idade) se deu num ritmo descontínuo, períodos intensivos em que trabalhávamos em grupo todos os dias, durante o dia e parte da noite, misturados a períodos de encontros de algumas vezes na semana, mas por vezes com interrupções de semestres inteiros. Enfim, uma dinâmica que tentava adaptar-se às condições de suas atividades acadêmicas na Universidade, assim como às nossas, minha e das outras pessoas envolvidas, todos estudantes de graduação na mesma universidade (UNICAMP). Joana explorou, mais

continuamente, a etapa da pré-expressividade imediatamente anterior ao desembocar da expressividade.

Com exceção do trabalho com o GERA (Gestualidade Relacional Ampliada), uma série de exercícios para aquecimento e trabalho de percepção de peso, espaço, tempo e fluência, revelam que sua técnica ou método, ao menos a que testemunhei, está ligada à experiência de quem olha, ao ângulo do espectador especializado, profissional, o diretor. Era uma técnica de composição para o atuante que se chamava de jogo dramático. Não buscava transmitir seu saber, nem operava através da técnica do atuante. Neste sentido ela aproxima-se de Burnier, que por sua vez afina-se à Barba, como dizia Simioni. Joana Lopes estava menos interessada em colonizar com a sua experiência, o corpo cênico dos atuentes, do que permitir que estes descobrissem a sua própria técnica, seus próprios meios. Usava eminentemente meios verbais, um olhar intenso e exigia uma disciplina rigorosa com os atuentes no espaço do trabalho.

O terreno mais explorado foi os princípios técnicos de composição, a sua ferramenta maior: o jogo dramático. Esta tendência provavelmente encontra fortes ecos na sua qualidade de dramaturga. Em outras palavras, com Lopes trabalhei uma dimensão da atuação relacionada com a criação e a improvisação dentro de contextos e situações propostos por ela. As bases e princípios técnicos das atividades estavam ancorados no jogo dramático. No entanto, os princípios usados nunca eram verbalizados. Manobrava estes elementos no comportamento cênico do atuante independente dele ter consciência deles. Estes, os atuentes, ao longo do trabalho, acessavam e incorporavam-nos em seu modo de atuar, inconscientemente. Uma forma que pressupõe que o melhor caminho para se aprender a jogar é jogando. Para Joana, “... o jogo dramático é um exercício poético de e para a liberdade”. (Lopes, 1989, p. 9). Mas para ela “Jogar é um espírito de coisa que tem seu nascedouro dentro do corpo”. (Ibidem, p.16-17) E ela própria responde: “Será o *jogo nascido de nós*, da América Latina, jogo de combate, prazer, agonia e alegria porque assim são nossos dias”. (Idem, p.10).

Já a experiência com as técnicas de treinamento do ator, desenvolvido pelo LUME, como foi mencionado acima, ocorreu quando freqüentei um grupo de treinamento que recebia a assessoria dos atores do LUME, praticando suas técnicas diariamente, três horas por dia, durante o segundo semestre de 1996.

O Mestre Tulé me iniciou na arte da Capoeira, em um ano de aulas. Em seguida, treinei Capoeira Angola sob a orientação do Mestre Jogo de Dentro. Ao todo, foram entre dois e três anos de experiência, com algumas interrupções. Nos períodos mais intensos, freqüentava duas sessões de treinamento por semana com duração de duas horas e um terceiro dia era dedicado ao jogo na roda da Capoeira propriamente dita. Tive aulas de Kung-Fu durante três semestres, duas vezes por semana e duas horas por sessão.

No grupo *Urucungos, Puítas e Guingengues*, participei atuando em danças dramáticas tradicionais, como Maracatu, Bumba-meu-Boi etc. Minha formação corpórea também inclui diversos cursos de Dança Afro, cujos professores mais importantes foram Clyde Morgan e Augusto Omolu. Freqüentei estes cursos e atuei nestes grupos no período entre 1992 e 1996, alguns em Campinas, São Paulo, e outros em Salvador, Bahia.

Mais recentemente tive a oportunidade de entrar em contato com os Fundamentos de Bartenieff¹² em 1998 como aluno na disciplina Análise do Movimento oferecido pela Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFBA, ministrada pela Prof. Dra. Ciane Fernandes (Analista de Movimento, formada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies de Nova York).¹³

De agosto de 1999 a fevereiro de 2000, estudei as seguintes matrizes artísticas e técnicas: a Mímica Corporal Dramática, o *Contact Improvisation*, a Capoeira Angola, o *Clown* e a comicidade do corpo, e os Fundamentos Corporais de Bartenieff. No caso da Mímica e do Clown foi um processo de iniciação; jamais havia freqüentado aulas de Mímica, e o curso de Clown de que participei foi de fato uma experiência de *iniciação*. Os Fundamentos já estavam em processo de aprendizado desde 1998 e o *Contact* desde o início de 1999. O contato com a Capoeira foi anterior. Além do estudo destas técnicas,

trabalhei em regime de laboratório de criação (o trabalho de pesquisa do atuante sobre si mesmo por meio de princípios e condições técnicas distintas) com a presença e parceria de outras pessoas. Também trabalhei em regime de laboratório solitário a partir do segundo semestre de 1999. Considero o “laboratório solitário” uma modalidade específica de “laboratório de criação”. É importante perceber que por definição o laboratório solitário não pode ser presenciado por outras pessoas nem como espectadores nem como parceiros de trabalho. No primeiro caso ele passaria a ser um “laboratório teatral”, e no segundo, deixaria de ser solitário.

Tive a oportunidade de expor resultados integrados do estudo destas abordagens corporais em situações de apresentação, ou seja, de explorar uma relação com o espectador a partir da arte do atuante. Compreendo a experiência destes encontros como um laboratório teatral, uma outra modalidade de laboratório de criação, no qual *a presença do espectador da arte do atuante* é condição essencial. Tenho também registrado, quando possível, em vídeo, fotografia e por escrito, tanto os momentos de treino ou estudo, quanto os momentos de apresentação cênica propriamente dita.

O contato com a Mímica Corporal Dramática (MCD), apesar de breve foi frutífero, sobretudo porque serviu de estímulo para aprofundar diferentes qualidades dinâmicas relacionadas a diferentes segmentos do corpo, sejam de forma alternada ou simultânea. Frequentei o curso de Mímica Corporal Dramática, ministrado por Nádia Turenko e George Mascarenhas, na Escola de Teatro da UFBA (Universidade Federal da Bahia), de agosto a dezembro de 1999, duas horas/ aula, quatro vezes por semana. Durante este período, percebi que o aspecto mais pertinente da MCD para a minha pesquisa foi o estudo dos dinamoritmos, tendo como ferramentas seqüências de ações físicas das figuras e outras seqüências de movimentos desenvolvidos a partir da improvisação. A MCD é uma metodologia corporal que pode dar suporte ao trabalho do atuante por ampliar a consciência corporal na movimentação cênica. Como resultado final, participei da VIII Mostra de Mímica Corporal Dramática, evento que envolveu uma aula pública, seguida da apresentação de *Revellon*, espetáculo de finalização do curso no dia 17 de dezembro de 1999. Providenciei o registro em vídeo deste evento e uma documentação fotográfica.

Desde o início do ano de 1999 venho estudando o *Contact Improvisation* orientado por David Iannitelli e Fafá Daltro na Escola de Dança da UFBA. Após encerrar uma etapa de estudos que resultou na performance "*Aconteceu uma Vez*", apresentado em julho no Espaço X, continuei praticando *Contact* com um grupo de atores e dançarinos (Bia Simões, Júlia Cordeiro, Carol Almeida, Marta Macêdo, e Marta Bezerra), interessados em criar performances neste gênero, de modo que, entre agosto e novembro de 1999, nos reunimos duas vezes por semana e apresentamos duas vezes por mês no Solar do Unhão, dentro do projeto *Contact Jazz MAM* idealizado por Marta Bezerra, dançarina formada pela Escola de Dança da UFBA. Providenciei o registro em vídeo do estudo do contato em situação de treinamento, ensaio e de apresentação. Em fevereiro de 2000, estudei o *Contact* durante uma semana, todos os dias duas horas cada sessão, abordando o duo em parceria com Marta Bezerra. Este estudo resultou na performance *Contact Duo* apresentada no Pelourinho em abril e maio, na Praça Quincas Berro D'agua.

O estudo do Clown foi iniciado a partir de agosto de 1999, depois de um *Retiro de Estudo do Clown e o Sentido Cômico do Corpo*, ministrado por Ricardo Puccetti e Carlos Simioni do Grupo LUME. O grupo composto por 17 pessoas foi iniciado no trabalho de Palhaço após dez dias de pesquisa, prática e busca do Clown de cada um. A partir de então, formamos um Núcleo de Prática e Pesquisa da Arte Clownesca, cuja atividade principal foi ancorada na *saída de Clown*. A partir de Fevereiro 2000, um grupo menor foi formado com o objetivo de prosseguir, introduzindo o trabalho de sala, para aprofundar e descobrir novas possibilidades de abordagem do Palhaço. Este grupo é constituído por João Lima, Felícia de Castro, Flávia Marco Antônio, João Porto Dias e Demian Reis, e tem o nome de ***PalhaçosParaSempre*** que adotou a prática da *saídas de Clown* desde agosto de 1999, apresentando-se em locais variados da cidade de Salvador, e também em outras cidades (Cachoeira, Capão, Garapuá.). Atualmente também trabalhamos em sala fechada além de praticar a *saída de Clown*. Fizemos uma documentação fotográfica das *saídas de Clown* e diversas gravações em vídeo tanto do trabalho de sala como das saídas e apresentações de 1999 à 2001.

Participei, como *performer*, da apresentação de *Mob-Ilhas-Distantes* em novembro de 1999, do Grupo de Dança-Teatro da UFBA, dirigido pela Prof. Dra. Ciane Fernandes, juntamente com os atores-dançarinos Ricardo Fagundes, Lusérgio Nobre e a própria Ciane Fernandes. Elaboramos este espetáculo a partir de movimentos cotidianos estimulados pela interação dos *performers* com objetos e mobílias domésticas, e outros elementos do cotidiano, como secretária eletrônica, aparelhos de som, roupas, copos, pratos e talheres. Tanto o processo de criação como as duas apresentações realizadas no Teatro Vila Velha e no Pelourinho na Praça Teresa Batista, respectivamente, foram registradas em vídeo e fotografia.

A participação nestes diversos grupos de estudo e de criação não substituiu a necessidade e os benefícios trazidos pelo regime de laboratório solitário. Ou seja, o estudo em grupo apesar de abordar diversos princípios e elementos técnicos essenciais não supre o trabalho solitário. O contato com os mesmos princípios em situação de isolamento individual oferece outras possibilidades de descoberta e permite o desenvolvimento e a pesquisa de outras regiões cênicas. Vejam o que o ator Carlos Simioni descobriu quando um dia Burnier saiu da sala por algum momento enquanto Simioni continuava trabalhando:

Eu não parei. E o fato de eu ficar sozinho me deu uma certa sensação... uma camada minha, que talvez não sáisse por eu estar sendo observado, saiu nesses trinta minutos em que trabalhei sozinho. É o que chamamos hoje de “hipertensão muscular”, de onde toda uma outra qualidade de energia veio para o meu trabalho. Era como passar por mais um nível. Era como se todos os músculos, até então espirrando cada um por si, cada um para seu lado, todos eles se encaixassem formando uma coisa única. O meu dedo do pé e a minha orelha eram uma coisa só; não havia separação. Era uma unidade de trabalho muscular, corpórea e que gerou uma tal dilatação, uma tal presença e um movimento específico, muito lento, como uma sintonia de todos os nervos. E o Burnier entrou na sala, viu aquilo e ficou bobo. Aí ele falou: “continue, continue”. Eu chamo esse estado, hoje de consciência total, que foi o momento em que o corpo se uniu com o mental e virou uma terceira coisa. Foi aí que surgiu a “dança pessoal”. (*Revista do Lume*, 1999, p. 112).

Também Thomas Leabhart, que estudou durante quatro anos quase todos os dias entre 1968 e 1972 com Decroux, comentou que apenas conseguiu atingir diversas qualidades em exercícios do Decroux após o período em que frequentou suas aulas. Explicou que o nível de tensão imposta por Decroux na sala era tal que ele não conseguia o relaxamento muscular necessário para executar com eficácia diversos exercícios.

No dia 24 de janeiro de 2000, retomei a prática da Capoeira Angola participando de uma aula do Mestre Jogo de Dentro. Em seguida, estudei durante uma semana elementos desta aula sozinho, porém em contexto de ambiente aberto (areia de praia), em Garapuá. Neste período, explorei como aquecimento, antes de praticar elementos da Capoeira Angola, movimentos corporais em ambiente aquático (água do mar). Deste modo, houve um primeiro momento de trabalho na água minimizando a força da gravidade e eliminando parcialmente a necessidade de sustentar o peso do corpo, e um segundo de exploração de movimentos a partir de elementos da Capoeira Angola na areia, agora com o corpo exposto as condições normais de gravidade. Esta estratégia foi adotada, em grande medida, para permitir o aquecimento gradual da musculatura, e para mobilizar a musculatura profunda, antes do trabalho da musculatura de superfície; ou seja, os grupos musculares responsáveis pela sustentação do corpo e por movimentos de maior esforço físico.

Particpei de dois encontros de treinamento de Capoeira Angola com o Grupo Roda Viva, situado no Capão entre os dias 13 e 20 de fevereiro de 2000. Durante este período, retomei a estratégia adotada em Garapuá, com a diferença que, devido as características da região, antes de entrar em contato com as águas dos rios e das cachoeiras, fui obrigado a realizar longas caminhadas. A ação corporal que aquecia inicialmente o corpo era necessariamente a de andar. Em seguida, explorava movimentos em situação de corpo flutuante nas águas. Se na terra a locomoção do corpo depende da ação de andar, na água, a locomoção depende da ação de outros grupos musculares, que permitem que o corpo flutue. Por este motivo, adotei, para o aquecimento inicial do corpo na água, os movimentos da natação. Esta estratégia funcionou para aquecer cadeias musculares diferentes.

Três meses de Mímica Corporal com Thomas Leabhart

Particpei de um workshop de Mímica Corporal de maio a agosto de 2000 em Paris conduzido pelo professor e mímico Thomas Leabhart que foi aluno de Etienne Decroux entre 1968 e 1972. O curso se deu todas as manhãs de segunda a sexta, quatro horas diárias. O curso de frequência diária foi dividido em três aspectos distintos: os exercícios horizontais, onde trabalhei diversos elementos provenientes da técnica de Matthias Alexander (1869-1955), Moshe Feldenkrais (1904-1984), Joseph H. Pilates e Yoga; em seguida elementos técnicos da Mímica Corporal propriamente dita, incluindo escalas, figuras de estilo, estudo de repertório e improvisação; por fim, um terceiro aspecto dedicado ao exercício de composição individual sob sua orientação. Abordarei neste capítulo os dois primeiros aspectos, ficando a discussão do terceiro para o próximo capítulo, quando enfocaremos a composição. A primeira sessão é chamada por Leabhart de “back exercises” (exercícios de costas), mas prefiro chamá-la de exercícios horizontais.

Exercícios Horizontais

No primeiro período (com 1 hora e meia de duração) eram exercícios de chão que conectavam o sacro à cabeça. Com os pés flexionados (mantendo as costas em contato com o chão), eram propostos movimentos de pulsação para despertar a energia adormecida na região do sacro. A sessão estimulava a espinha dorsal a partir das diversas possibilidades do seu contato com o chão; a massagem nesta região buscava despertar a circulação de sua energia, trabalho fundamental para acionar a percepção da verticalidade. A cabeça era apoiada pelas mãos como se fosse uma rocha pesada, no intuito de relaxar ao máximo a tensão muscular do pescoço; em seguida a nuca era repousada sobre um livro (usava um catálogo de telefone). Diversas possibilidades de transferência de peso foram exploradas

nesta atitude corporal horizontal. A série de exercícios de chão se conectava com a etapa posterior, feita após 15 minutos de descanso. Era a etapa que tratava da mímica corporal propriamente dita, com 1 hora e 15 minutos de duração, a qual invariavelmente começava com o colapso e verticalização iniciada pela cabeça. Por fim, a etapa final de atividades do dia durava 1 hora e consistia num exercício de composição chamado “movement research” (pesquisa de movimentos).

A metodologia de trabalho de Leabhart buscava integrar um primeiro momento de horizontalidade corporal com um segundo em que trabalhava a verticalidade. Os exercícios que trabalham a verticalidade do homem da posição horizontal para a vertical podem ser um excelente aquecimento e terreno de exploração. Esta seqüência é quase invariável no meu treinamento corpóreo cotidiano; sinto uma necessidade de trabalhar inicialmente as relações de peso do corpo humano em situação de horizontalidade (minimizando a atuação da gravidade no primeiro despertar da musculatura) e acessando uma memória corpórea anterior a situação de verticalidade.¹⁴

Numa proposta de laboratório, num dia durante o curso, Leabhart mostrou uma das figuras que Decroux criou explorando o tema do “homem acordando”. Mas não me interessei tanto, porque exigia muito esforço do joelho esquerdo e porque esta figura começa na posição vertical para depois ir para o chão e então subir novamente. Eu estava procurando uma figura que começa numa posição na qual a espinha dorsal se encontra na horizontal para depois verticalizar. Mas o que foi interessante é que ele falou que nos primeiros dez anos, Decroux estudou a improvisação e figuras considerando a posição inicial zero, a pessoa deitada, na horizontal. Apenas depois Decroux começou a considerar a posição inicial zero, já em pé, joelhos ligeiramente flexionados e coluna em colapso. De modo que, apesar de Leabhart ter mostrado apenas uma, parece que Decroux desenvolveu várias figuras explorando o tema da verticalização a partir do ponto inicial com o tronco no chão nos primeiros dez anos da sua pesquisa.

Parece-me que o modo com que conquistamos a verticalidade, ou seja, os processos musculares internos e externos desenvolvidos durante a conquista da verticalidade ocupam

um papel fundamental na percepção corpórea na postura vertical. Decorre desta assunção a necessidade de se dedicar maior atenção a este aspecto. Será que as ações preliminares produzidas no empenho de se alcançar a verticalidade podem contribuir para o próprio desenvolvimento da verticalidade? Em outras palavras, será que o desenvolvimento da conquista da verticalidade pode contribuir na experiência cênica vertical? Explorar as possibilidades de movimentos na conquista da verticalidade pode enriquecer a percepção corpórea das ações físicas em situação vertical.

Essa noção da importância da horizontalidade (situação de exploração de movimentos do corpo humano como estratégia para aquecer e isolar articulações e grupos musculares permitindo uma variedade maior de qualidades de movimentos) também é um princípio presente nos Fundamentos Corporais de Bartenieff. Investigar como este mecanismo da conquista da verticalidade aparece nas práticas e técnicas corpóreas apontam como um estudo futuro promissor. Como a verticalização opera na Mímica Corporal e no Contact Improvisation, por exemplo? Como se manifesta na Capoeira Angola ensinado pelo Mestre Jogo de Dentro? Finalmente, como é abordado nos Fundamentos de Bartenieff?

O método de treinamento de Thomas Leabhart engaja a musculatura mais profunda, processos musculares internos nas ações físicas externas, e talvez seja por isso que a primeira sessão religiosamente explorava movimentos a partir da posição horizontal, anulando a necessidade de empenhar grupos musculares externos. Era importante acionar, aquecer, isolar e ajustar grupos musculares que, diretamente ou indiretamente, dão suporte a outros grupos musculares necessários em tarefas mais complexas, como nos exercícios de escalas, contrapesos, e partituras de movimentos elaborados por Decroux e reelaborados por Leabhart. Ao meu ver, esta estratégia seqüencial resulta numa movimentação que adquire densidade específica, caracterizada pela mobilização da musculatura mais profunda, e sem desconsiderar grupos musculares mais externos. Os movimentos ganham volume e peso, trabalhando numa perspectiva tridimensional e orgânica.

Segundo Leabhart, o objetivo principal da primeira etapa de exercícios é facilitar a coluna no processo de encontrar a verticalidade; uma importante referência para ajudar neste processo é o contato contínuo das costas com o chão. Eles também servem para aquecer as articulações do corpo mobilizando a musculatura mais profunda. Um outro objetivo é a busca de fluidez nos diversos segmentos do tronco, cabeça, pescoço, busto, torso, cintura e sacro. Esta série de exercícios não se encontra numa ordem obrigatória nem rígida, podendo cada um alterar sua seqüência.

Leabhart acredita que uma das falhas da Mímica como um sistema de treinamento é que apenas após muitos anos de estudo a pessoa consegue resultados cardiovasculares. O trabalho aeróbico/ cardiovascular, movimentos grandes onde o corpo inteiro é engajado. Por esta razão recomenda correr, balé, pula-pula com corda e complementar o treinamento com outras atividades físicas esportivas. Também mencionou que Decroux fez aulas de balé até os 55 anos e também aulas de dicção durante 30 anos. Dentro do grupo, é interessante tentar imitar as melhores qualidades de cada um. Às vezes perguntamos aos músculos, mas às vezes não é necessário pensar para fazer. “If we think we sink”.

A seqüência da primeira sessão é sempre a mesma, enquanto a segunda sessão, com objetivos técnicos distintos, possuía também uma consistência dinâmica mais variada. Leabhart introduziu elementos novos a cada dia, novas formas de trabalhar os mesmos princípios com ênfase no exercício do contrapeso, da espiralidade, da seqüenciação, da segmentação e da simultaneidade na movimentação do corpo humano. Também na sessão de pesquisa de movimentos, Leabhart nos auxilia comentando e propondo novas qualidades na execução da composição de cada um. Um dos seus axiomas principais sobre o trabalho de composição era: nunca sacrifique a música, o ritmo pela forma.

Pólos e Polaridades no Treinamento Técnico da Mímica Corporal

O segundo período voltava-se para o estudo dos elementos técnicos da Mímica Corporal. Segundo Thomas Leabhart, algumas pessoas influenciaram Etienne Decroux. Jacques Coupeau foi um deles ao revolucionar a concepção teatral em Paris, antes da Primeira Grande Guerra. Na escola que fundou privilegiou o trabalho do ator e ignorou os demais elementos do espaço cênico. Assim, Coupeau transformou a tradição teatral, herança do século XIX, ao despir o espaço cênico de tantos recursos do teatro ilusionista. A Mímica que Decroux aprendeu com Coupeau eram improvisações de atores quase nus, com um lenço cobrindo o rosto. Decroux reconhece que Coupeau concebeu, mas afirma que foi ele próprio quem ergueu a Mímica Corporal. Decroux viu um universo enorme apenas nessa idéia da Mímica Corporal, enquanto para Coupeau tratava-se apenas de um momento de estudo preliminar a serviço do texto.

Uma proposta de laboratório foi a de trabalhar a partir de uma figura baseada numa escultura mitológica numa atitude em que oferece a primeira leva de uva para os Deuses. Essa figura foi inspirada na estátua de um pássaro gigante que é a encarnação de um Deus. Um dia, após esta aula, visitei o Museo Rodin com outras participantes do curso, e ficamos impressionados com a influência que as estátuas de Rodin têm na Mímica de Etienne Decroux; na verdade, o processo foi inverso – Etienne Decroux foi profundamente influenciado pela arte de Rodin. Após cinco dias de aulas de Mímica, esta conexão ficou evidente.

Segundo Decroux a Mímica é uma arte de movimentos e pausas, curvas e retas. “What’s mime? It’s the pause in the air before we fall.” (O que é a mímica? É a pausa no ar antes da queda). A parte técnica é transmitida por meio de uma série de exercícios que trabalham a oposição e contradições corporais, como o contra-peso e o dinamorítmo. Os exercícios mais avançados fazem a versão das escalas num desenho triplo, enquanto os outros trabalham a bilateralidade. Mas, ao mesmo tempo, estes elementos são explorados

com a utilização de estímulos de diversas figuras, no intuito de constituir partituras dentro do repertório de composições da Mímica, que seriam seqüências mais contínuas e mais variadas na sua estrutura. São mimodramas, micropeças, cujo aprendizado obriga o atuante a trabalhar diversos princípios que foram fixados nestas partituras corpóreas. Trata-se do estudo de repertório, “... característica única em relação aos diversos gêneros ocidentais de treinamento físico para teatro. Desde o início da construção da técnica, como já mencionamos, Etienne Decroux criou mais de 80 peças de execução física, muitas delas perdidas ao longo da história”. (*Cadernos do GIPE-CIT*, 1999, ps, 39-38).

Segundo Leabhart, Decroux e Grotowski aconselhavam os atores a observarem os movimentos de camponeses velhos, pela clareza com que mostravam a dinâmica entre relaxamento e tensão em suas ações corporais. Leabhart ressaltou a importância da resistência na movimentação do ator, em oposição à liberação trabalhada pelo dançarino. Segundo ele, o ator deve resistir na direção oposta do seu movimento para alcançar a densidade e tonicidade cênica. Considera os exercícios horizontais (back exercises), a técnica da Mímica Corporal e a improvisação, como partes do treinamento pré-expressivo da Mímica. Contudo, vê a pesquisa de movimentos (movement research) como um exercício pré-teatral. De certa forma está afirmando que seria um princípio técnico de composição. Nesta concepção verifica-se claramente o objetivo de treinar atores tecnicamente da Mímica Corporal Dramática, a medida em que se propõe o desenvolvimento de habilidades prévias e distintas da construção expressiva, porém dela facilitadoras. Assim, além de funcionar como um gênero estético, pode também servir ao treinamento de atores com estéticas e propósitos diversos.

Uma qualidade técnica da Mímica é o *vibrato*. Trabalha-se através de micro pulsações nos bíceps, iniciada a partir da musculatura profunda, que estimula o deslocamento dos braços. Paradoxalmente, para se alcançar a qualidade de *vibrato*, é necessário estar num estado de relaxamento muscular para que, progressivamente, a vibração se irradie em ondas de mobilização muscular. Os pontos de respiração muscular são os bípedes, nádegas e peitos. Leabhart afirmou que nunca conseguiu esta qualidade

enquanto era aluno de Decroux, pois não conseguia atingir o estado de relaxamento muscular necessário para que o *vibrato* pudesse acontecer.

Compreendo a resistência, na relação *relaxamento / resistência*, como um pólo oposto do relaxamento, em vez de tensão, como normalmente é concebida; a tensão, ao meu ver, seria o grau máximo da resistência. Enquanto que o grau máximo do relaxamento seria o estado de abandono completo, semelhante a um corpo que dorme ou que sucumbe à força da gravidade como uma massa inerte. Geralmente este ponto zero de resistência deve levar o corpo humano ao solo, numa posição horizontal. Segue abaixo um trecho do diário pessoal de registro e de reflexões que mantive durante o curso, ilustrando observações e possíveis integrações do material do curso com meus propósitos e necessidades:

Hoje pensei sobre a importância do relaxamento e contração na realização dos movimentos. Particularmente em relação aos movimentos que envolvem a verticalização da coluna vertebral. O próprio exercício básico da Mímica de entrar em colapso e depois ficar ereto. É como a respiração, quando expiramos, relaxamos a musculatura para empurrar o ar para fora, e para sugar o ar (inspirar), dilatamos os espaços entre os órgãos e os músculos para oxigenarmos o nosso corpo. Para realizar melhor os movimentos que implicam na ereção flexível da coluna, preciso permitir que este princípio de relaxamento e tonificação se manifeste ao longo dos exercícios. É necessário deixar também que o corpo respire através dos movimentos para que a energia circule, evitando que ela fique bloqueada pela tensão muscular excessiva ou desenergizada pelo relaxamento prolongado. É necessário transitar constantemente de um pólo para o outro de modo a tornar possível a criação de um fluxo energético que conduza um movimento para o outro, assim como permita o desenvolvimento de uma diversidade de qualidades dinâmicas cada vez maior. Pesquisar qualidades dinâmicas que variam do estado de relaxamento total para a tensão máxima explorando as nuances presentes entre estes dois pólos, pode ser um bom exercício para colorir as partituras cênicas.

O Pólo da Improvisação

Meia hora a quarenta minutos era dedicada ao trabalho de improvisação diariamente durante o curso. Na Mímica existem dois pólos ou propósitos inter-relacionados, porém distintos: de um lado o treinamento técnico, instrumental, de trabalhar movimentos que solicitam esforço e impõem dificuldades, fazendo com que desenvolvamos nossa capacidade expressiva e de movimentação; do outro lado existe a exploração e pesquisa de movimentos sem restrições ou imposições técnicas - o universo da improvisação. Segundo Luis Otávio Burnier, Decroux “definia a improvisação como ‘uma ereção muscular’: não se devia pensar, eram os músculos que cantavam e esta melodia, como as ereções, vêm e desaparecem sem que se saiba porque”. (Barba, 1994, p. 140).

Instrumentalização ----- Improvisação

A improvisação trabalha um outro caminho que objetiva alcançar outras finalidades, como o ritmo ou a música das ações e a capacidade de criação de movimentos. Uma proposta trabalhada no curso situava duas pessoas na presença de uma cadeira, como dois pensamentos de uma mesma mente. As improvisações podem ser com ou sem objetos, em duplas ou solos. A improvisação em trio foi pouco explorada porque, acredito, a dinâmica de ação e reação se torna mais complexa, exigindo uma percepção maior dos atuantes entre si. Esta prática de separar às vezes o grupo entre assistentes e atuantes, recriando a relação teatral essencial, é recorrentemente usada.

Diferentes objetos foram utilizados em cada improvisação. Durante as improvisações deveria evitar olhar para o objeto manuseado, assim como para a pessoa com quem estava improvisando. No olhar para o objeto a mesma informação era duplamente transmitida - a

relação com o objeto já é sinalizada pelo contato com ele, o mesmo vale para o parceiro de cena. O início da improvisação ocorria sempre no vazio do silêncio para que as ações crescessem gradualmente. As ações que porventura surgiam da improvisação deveriam nascer do mistério.

Após a primeira improvisação solo com uma cadeira e uma bola, recebi elogios de Thomas Leabhart comentando que fui melhor do que ele em sua primeira improvisação. Em sua análise, disse que não perdi o fio da meada, mas que podia musicar mais os movimentos, alterar mais o dinamismo de cada movimento. Num outro dia, Leabhart sugeriu que eu buscasse deixar meu rosto expressar minha inteligência interior. Comentou que meu movimento muito e bem, e que meu rosto parecia com o de um dançarino, sem conexão com o fluxo do meu pensamento. Como método, sugeriu que eu relaxasse mais o rosto para depois tonificá-lo, brincando com diferentes energias que podem se manifestar através do corpo. Enfim sua proposta era de buscar maior sincronia entre a experiência corporal e a experiência mental, de buscar o rosto do ator. Percebo que há muito a ser descoberto acerca das possibilidades e utilizações da improvisação no treinamento e na criação do atuante, particularmente porque a improvisação é freqüente e de especial interesse em meu trabalho.

Segundo Leabhart, o mais importante durante a improvisação é manter o estado de presença. Os movimentos devem escorrer deste estado, quando não se deve pensar em nada para evitar a tentação de ilustrar uma idéia. Neste momento você e os seus movimentos são o próprio pensamento. No caso de duetos, são dois pensamentos em uma mesma cabeça. Este princípio assemelha-se aos que trabalhamos no *Clown* e também é o que busco quando trabalho o *Contact Improvisação*. Na improvisação, somente após o surgimento do ritmo do pensamento é que os movimentos podem extrapolar o nível cotidiano. Só após o ritmo se estabelecer é que podemos começar a usar a técnica da Mímica. Era um princípio técnico cuja direção maior buscava no movimento do ator a própria representação do processo do pensamento.

Thomas Leabhart comentou que foram necessários três anos para que ele entendesse a noção de improvisação de Decroux. Falou que era necessário expor a vulnerabilidade ao invés da estabilidade e a fragilidade humana ao invés da força. Percebi que, na maioria das vezes, não gostava de assistir às improvisações das outras pessoas. Faltava musicalidade, magnetismo e a aceitação do vazio, essencial para permitir que as coisas possam acontecer. O que via eram pessoas tentando se mover dentro de uma série de técnicas apreendidas através do treinamento da Mímica Corporal. Faltava justamente o que Leabhart propunha. Não havia presença da ausência, da quietude interna ou do estado de vazio interior, tão necessário para que os impulsos possam se transformar em movimentos, independente de obter um resultado técnico, de propor a representação de uma idéia, ou de interpretar um sentimento. Leabhart, em diversas tentativas, e de diversas formas procurava indicar o que precisava. Mencionou, por exemplo, que os movimentos resultantes da improvisação provinham de um processo muscular e não de um processo de pensamento, que devemos evitar imposições, ao contrário do estudo técnico. Tratava-se de uma ação que parte de dentro para fora e não de fora para dentro.

Foram feitos exercícios com o objetivo de explorar e ampliar a noção de presença cênica. Ofereceu uma metáfora que traduz o estado de presença do ator: de imaginar a energia circulando no corpo; os pés do ator sugam a água do chão que sobe chegando no ponto do triângulo da barriga. Ali entra em contato com o fogo e é evaporada pela cabeça. Essa água então vira chuva molhando os espectadores e entrando na terra novamente.

Um dos estudos de improvisação que realizei no parque, se deu ao som da música do Jazz Festival que lá estava sendo realizado. Procurei começar a partir do estado de quem estava assistindo o concerto, ou seja, como um de seus espectadores. Depois trabalhei o triângulo, o relaxamento vivo (ativo - tonificação), qualidades dinâmicas, pausas, hesitações, peso, enfim, alguns dos princípios trabalhados com Thomas Leabhart. Foi importante explorar estes elementos com pessoas que desconhecem de onde vêm, sem qualquer contato com este trabalho, ou seja, é necessário estudar estes princípios na presença de pessoas que não possuem expectativas de ver uma performance dentro de uma linha técnica e estética determinada. Pois nesta situação, importa menos a técnica e mais o

potencial da presença cênica, naquele caso, consistia em explorar reações aos estímulos da música, do ambiente físico e da presença das pessoas.

Percebi que, na improvisação, quando o estado mental correto é encontrado, as coisas chegam. É um estado de graça, onde acidentes se tornam presentes. Abandona-se a esperança. Permite-se a disponibilidade. Como nos dizia Leabhart: “Não posso fazer nada, mas os Deuses podem fazer tudo através de mim. Nus e nada, o vazio. Nunca estudei Mímica, Nô, nada. Não tenho nada a perder”. Daí surge o ritmo do pensamento no fluxo da improvisação. Quando conseguimos seguir o próprio fluxo do pensamento na improvisação, esta, ao invés de se manifestar apenas na mente, também encontra possibilidades de se revelar através de movimentos do corpo.

Experiências e Princípios da Mímica Corporal, Capoeira Angola, Fundamentos de Bartenieff e *Contact Improvisation*: quatro ações verticais.

Mímica Corporal Dramática.

Para Barba, “De Stanislavski em diante, os exercícios começaram a ser considerados um complexo de práticas que serviam para transformar o corpo-mente cotidiano dos atores em um corpo-mente cênico”. (Idem, p. 156) Tudo indica que Meyerhold desenvolveu seus exercícios de biomecânica no período entre 1905 e 1935. Braun explica:

Thus Meyerhold derived his exercises from various sources, refining them and adding new ones during his first year at the State Theatre Workshop until they numbered about twenty. As he said to Harold Clurman in 1935, ‘each

exercise is a melodrama. Each movement gives the actor a sense of performing on the stage' (Braun, 1998, p. 202.)

Considero particularmente importante esta noção do treinamento como um exercício de atuação. Etienne Decroux irá se aprofundar ainda mais nesta perspectiva tendo criado uma série de escalas para o corpo, figuras de estilo, figuras de esporte, formas de andar, técnicas de mãos e braços, a estatuária móvel, além de um vasto repertório de peças baseadas exclusivamente na Mímica. Como diz o Barba, para encontrar uma técnica extracotidiana do corpo, o atuante cria uma rede de estímulos externos aos quais reagirá com ações físicas.

Para romper os automatismos do comportamento cotidiano, o ator do Pólo Norte dramatiza cada ação imaginando empurrar algo, levantando, tocando objetos de uma determinada forma e dimensão, de um determinado peso e consistência. Trata-se de uma verdadeira psicotécnica cuja finalidade não é a de influenciar a psique do ator mas o seu dinamismo físico. Pertence, portanto, à língua que o ator fala consigo mesmo, ou, mais ainda à que o mestre fala com seu aluno, mas não tem a pretensão de significar qualquer coisa para o espectador que olha. (Ibidem, p. 57).

Mascarenhas e Turenko nos lembram que a Mímica Corporal Dramática foi estruturada a partir do princípio da luta contra a gravidade:

Já que estamos de fato submetidos à gravidade, a luta para mantermo-nos de pé, para não sermos irremediavelmente atraídos para o solo, constitui-se como a luta essencial, a luta primeira da Humanidade. Assim, ao invés de lutar para que esse esforço não apareça na expressão artística, a exemplo do bailarino como a leveza de seus movimentos, o mímico corporal dramático vai exibi-la em cada ação, recriando o esforço de maneira artificial, renovando o pacto de atração pela terra. Reside aí o drama corporificado. (*Cadernos do GIPE-CIT*, 1999, p. 33).

E para trabalhar com o princípio da gravidade usou um outro princípio:

Para transportar essa luta para a cena, Decroux, exacerbando o esforço da luta contra a gravidade, desenvolveu para a técnica um princípio de contrapeso, que rege toda e qualquer ação. Por definição, um contrapeso é uma força utilizada para anular ou contrabalançar uma outra. Na Mímica Corporal Dramática, falamos da relação entre a força muscular, o peso corporal e a força da gravidade. O treinamento para se chegar a essa apropriação, passa pelos chamados contrapesos escolares, uma série de exercícios específicos e sistemáticos que recriam, a partir da muscularidade, o referido esforço.

Assim, os contrapesos são utilizados como uma lupa sobre o esforço necessário ao movimento, colocando todo o peso do corpo engajado na ação e criando um risco, uma posição de desequilíbrio ou de equilíbrio instável.(Ídem)

Uma das ferramentas que Decroux criou para incorporar estes princípios foram as escalas...

... nas quais as diversas partes do corpo são trabalhadas separadamente, objetivando alcançar o isolamento nas articulações, a partir do máximo de imobilidade possível nos segmentos não envolvidos diretamente na ação. (...) O trabalho de articulação possibilita, então, que o ator desenvolva as noções de precisão e de dilatação do movimento, criando uma consciência de determinados limites geométricos da ação em relação ao espaço. (Ibidem p. 34).

Através do exercício do peso, contrapeso e do isolamento das articulações, o atuante trabalha a precisão, a dilatação do movimento, o equilíbrio instável, a oposição, o dinamorritmo e a imobilidade dinâmica, princípios fundamentais para o trabalho da atuação. Mas não devemos perder de vista, como o próprio Barba pontua referindo-se a Decroux, que:

O mimo que ele define como arte pura e autônoma, era no início uma constelação de exercícios da escola do Vieux Colombier de Jacques Copeau.

Decroux desincorporou os exercícios do contexto laboratorial e, desenvolvendo-os, os fez independentes como gênero artístico autônomo. (Idem, p. 157).

Quando estudo uma figura chamada de “Estados de Consciência” como exercício da ação de ficar de pé, observo que é um elemento da Mímica Corporal que explora a ação de verticalização da coluna a partir da posição de sentado. Ele se inicia com o atuante sentado na ponta da cadeira com o busto em colapso, cabeça e queixo caído para o lado e olhos fechados. O primeiro movimento ocorre na cabeça, buscando a verticalidade. Simultaneamente, os olhos piscam sem cessar, parando semi-abertos no momento em que a cabeça termina o movimento chegando à posição vertical. Em seguida, as pálpebras se abrem, embora os olhos estejam sem foco, como que hipnotizados. Por fim os olhos abrem totalmente, olhando e focando o que está à sua frente. Só então o queixo sobe, levando, na seqüência, o pescoço, busto e torso, que suspende os quadris, obrigando as pernas a reagirem e apoiarem o tronco até alcançar o máximo da verticalidade. A região pélvica continua guiando, indo em direção à frente, o que obriga a pessoa a dar dois passos permanecendo na segunda posição (equivale a pernas paralelas e um pouco abertas). Desta posição os olhos perdem o foco, piscam e fecham, o queixo cai seguido do torso, a frente de um dos joelhos pode encostar-se nas costas do outro facilitando a torção que irá envolver a região pélvica. Um dos braços vai em direção à parede de trás sem, no entanto, tocar no chão, permitindo que a lateral do torso caia no chão. O impulso desta queda deve se desenvolver num rolamento lateral com os braços fechados na caixa dos peitos até que as costas encontrem o chão e deixe os braços se abrirem. Os olhos continuam fechados.

O movimento se inicia nos joelhos que levam torso que leva os braços. A queda é realizada de modo que a intercostal do torso é quem primeiro toca o chão. Quando o torso entrar em colapso aproveitar o impulso da queda. O rolamento se dá com os braços fechados. Olhos vivos, queixo caído; depois olhos que piscam e fecham; só então, a queda.

Estudo da Figura Estados de Consciência – as 5 fases:

1. Dormindo

2. Sem compreender (not understanding)
3. Vendo sem compreender
4. Vendo compreendendo
5. Agindo sobre a sua compreensão

Ações Correspondentes:

1. Sentar na ponta da cadeira, colapso com cabeça para um lado. Rosto totalmente relaxado;
2. Olhos piscam com cabeça levantando quando cabeça levanta; mandíbula permanece solta e olhos sem foco;
3. Olhos focam. Alternar olhos com foco e sem foco;
4. Boca que fecha e pescoço ergue, busto, torso, cintura, pernas caem e suspendem o tronco até conquistar a verticalidade;
5. Dois passos, parando na segunda posição (pernas abertas e paralelas). Retorno ao chão: Mandíbula cai, olhos perdem foco, pisca-pisca, cabeça cai para um lado, frente de joelho toca nas costas do outro joelho, queda de tronco para o mesmo lado da cabeça, braço oposto da direção da queda vai em direção à parede de trás, segmento intercostal é a primeira parte do corpo que toca o chão seguido de braços que fecham se aproximando do busto, um rolamento lateral com braços que abrem, olhos que permanecem fechados, cabeça deitada para o lado dos espectadores.

Leabhart aconselhava sempre que para executar com maior eficácia o exercício era necessário relaxar dentro da forma (*relax within the form*).

A Capoeira Angola (Mestre Jogo de Dentro)

Segundo a maioria dos Mestres que conheci, a Capoeira é arte, dança e luta. Mas, sobretudo luta. Eu definiria como uma arte marcial, embora perceba que em alguns aspectos, sua prática se aproxima de uma dança. Digamos que seria uma dança de luta. Mas o que interessa aqui são os princípios pré-expressivos contidos em sua prática.

O repertório de golpes da Capoeira Angola, segundo Mestre Pastinha, se reduzem a sete: Cabeçada, Rasteira, Rabo-de-Arraia, Chapa de frente, Chapa de costas, Meia Lua e Cutilada de mão. Mas há uma série de outros movimentos que compõem o repertório de seu treinamento como a Ginga, a Negativa, o Aú, a Bananeira, entre outros. O importante a ser observado na Capoeira, é que com poucos vocabulários de movimento, é possível criar uma grande variedade de movimentação corporal, conforme atesta o jogo da capoeira. Observaremos mais atentamente o Rabo-de-arraia para exemplificar o princípio de verticalidade flexível na ação da coluna. Veja como Pastinha descreve este movimento de ataque: “O movimento deste golpe é uma forma de chicotada com a perna em rápido movimento giratório, procurando atingir a vítima com a face lateral do pé, geralmente na cabeça”.(Pastinha, 1964, p. 76) O próprio Pastinha nos esclarece que.

O rabo de arraia pode ser aplicado em várias regiões do corpo; assim, torna-se mais complexo o que a primeira vista parece fácil. Os golpes em Capoeira Angola são em número pequeno, mas cada golpe apresenta numerosas modalidades de acordo como o local onde vai ser aplicado. (Idem)

Essas numerosas modalidades referem-se tanto à intensidade, à ordem seqüencial, assim como às variações espaciais que os movimentos podem apresentar. O aprendizado da Capoeira Angola, assim como as outras práticas e técnicas mencionadas, são feitas através de um professor-mestre competente; por isso é importante rastrear a vertente de transmissão que se iniciou com o Mestre Pastinha, que passou para o Mestre João Pequeno

que, por sua vez, ensinou para o Mestre Jogo de Dentro, de quem fui aluno. O meio predominante de transmissão dos diversos aspectos, visões, métodos e sentidos singulares da prática da capoeira ocorrem por meio da oralidade, através de suas ladainhas (cantos). Observe esta ladainha do Mestre Jogo de Dentro, por exemplo:

Vou contar a minha História
Para quem quiser ouvir
Mestre Pastinha ensinou pra João
E ele ensinou pra mim
O segredo da Capoeira
Que agora eu vou contar
Fui forte de tal maneira
Na coragem e no talento
Se quiser saber meu nome
Me chamo Jogo de Dentro
Não sou dono da verdade
Mas agora vou falar
Foi no Forte de Santo Antônio
Que comecei a praticar
A Capoeira de Angola
Mora em meu coração
Eu jogo a Capoeira
Pois é minha obrigação
Quando eu entro na roda
Faço minha oração
Pedindo ao Deus do céu
Me livrar da tentação
Peço aos orixás
Que venham me acompanhar
Para que meus inimigos
Não venham me atrapalhar.

(Capoeira Angola – Mestre Jogo de Dentro, SONOPRESS, 1993).

Gostaria de tecer algumas palavras sobre quem ficou conhecido como o principal guardião da tradição da Capoeira Angola, Vicente Ferreira Pastinha. Pastinha nasceu em

Salvador no dia 5 de abril de 1889; desde os dez anos aprendia a luta com o Mestre Benedito. Assim como Decroux era conhecido pela exigência e rigor no ensino de seus alunos, solicitando que, durante o aprendizado da Capoeira (e da Mímica), não se expusessem a outras práticas artísticas ou marciais, também Pastinha não permitia que em sua Academia fossem introduzidas práticas de outros métodos de luta. Segundo José Benedito Colmenero, aos 75 anos Pastinha conservava a mente e a agilidade física de um jovem. Entre suas qualidades, aponta que a prática da Capoeira Angola proporciona a força muscular, a flexibilidade das articulações e uma variedade de dinâmica de movimentos. O princípio da oposição fica claro em uma descrição das ações físicas da capoeira pelo Mestre Pastinha:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para o outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge para todos os lados e se contorce numa ‘ginga’ maliciosa e desconcertante. (Pastinha, 1964, p. 37)

Além do ritmo imposto pelo jogo de luta, o capoeira reage também aos ritmos do conjunto musical que acompanha o tradicional jogo da Capoeira Angola.

Pastinha oferece uma perspectiva da Capoeira em sua cosmologia:

...a Capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque ou defesa contra a agressão, mas desenvolver, ainda, por meio de exercícios físicos e mentais um verdadeiro estado de equilíbrio psico-físico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário. (Pastinha, 1964, p. 34)

A “ginga” está para a Capoeira assim como o colapso-ereto da coluna está para a Mímica Corporal. Apesar da Capoeira ser essencialmente uma arte marcial, encontramos princípios técnicos comuns a ambas as práticas. Refiro-me ao movimento fundamental da Capoeira, aquele que é exercitado no momento de aquecimento inicial; na construção dos

primeiros impulsos que aquecem as articulações e determinam o ritmo do treinamento. O colapso-ereto, ao meu ver, equivale à ginga da Capoeira Angola.

Na descrição abaixo, verifica-se o objetivo e benefício de treinamento oferecido pela ginga segundo Pastinha:

A palavra ‘Ginga’, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos do corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável aos seus golpes. (...).

A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino. (...)

A movimentação dos braços de cima para baixo e de dentro para fora, constantemente executados, podendo ser em direção inversa, proporcionam ao capoeirista valiosos recursos para defesa contra golpes... (Pastinha, 1964, p. 52).

Neste movimento há uma constante transferência lateral de peso corporal, de uma perna para a outra, semelhante ao movimento de torção do busto para os lados. A condução do tronco de um lado para o outro provoca uma oscilação flexível da coluna, uma microação de relaxamento e resistência da espinha, que dilatada, assemelha-se a um movimento de colapso-ereção. Precisão, prontidão, equilíbrio precário, base, contradição, resistência-relaxamento, verticalidade flexível, ritmo e espiralidade são alguns princípios presentes na atuação dos praticantes da Capoeira Angola. Também se nota um ritmo cíclico de resistência, ruptura e aceleração na realização de suas ações. Um exemplo claro desta oscilação cíclica é o golpe do Rabo-de-arraia: sua posição inicial tem a coluna flexionada para frente, mãos apoiadas no chão, pernas paralelas e abertas, cabeça para baixo, porém livre para olhar o adversário. O movimento parte da bacia (a utilização dos pontos de respiração mencionados por Thomas Leabhart auxiliam sua execução) ao tempo em que uma perna se eleva num movimento giratório fazendo um arco espiralado (lado/lado, baixo/cima e baixo novamente), acompanhado pela coluna que, simultaneamente, segue um

padrão espiral alcançando a posição ereta. Os princípios mencionados foram os que mais notavelmente foram explorados na criação de um corpo cênico nesta pesquisa.

Os Fundamentos de Bartenieff

Tive contato com os Fundamentos Corporais de Bartenieff através da Profa. Dra. Ciane Fernandes, da Escola de Teatro da UFBA. Consta de uma série de exercícios elaborados por Irmgard Bartenieff a partir do suporte interno do corpo em ação de se levantar alcançando a posição ereta. Como a Capoeira, trata-se de poucos exercícios básicos que podem se desenvolver em inúmeras direções e variações. Antes de descrevê-los gostaria de trazer algumas noções que estão na base da sua formulação. A primeira delas relaciona-se ao esqueleto:

No esqueleto, a flexibilidade da espinha é crucial para todo o movimento dorsal. A consciência do comprimento da espinha do interior do cóccix na área pélvica para a espinha vertebral (cervical) superior que, para surpresa de muitos, vai desde o pescoço para a base da cabeça, é essencial para o movimento e o centramento. (*Cadernos do GIPE-CIT*, 1999, p. 9).

Centramento, aqui, refere-se à “... a capacidade do indivíduo de se conectar com a fonte da sua força (suporte) mesmo quando em movimento, para que o equilíbrio seja mantido durante toda atividade”. (Ibidem p. 10)

Barba também notou que todos os mestres das “ações físicas”, de Stanislavski a Grotowski, reconhecem que os movimentos do atuante apenas se tornam cenicamente vivos quando resultam da prolongação de um impulso ou de uma microação iniciada na coluna vertebral. A segunda noção fundamental refere-se à própria característica das articulações: segmentos que conectam ossos. É particularmente importante a visão do tronco como eixo central do corpo. Assim, “Elas conectam os segmentos ao tronco: uma

série é onde os braços conectam com os ombros e a outra série é onde as pernas conectam com o quadril (pélvis). Todas as outras articulações são articulações de dobradiça. Os pulsos e os calcanhares são combinações das articulações de duplo alcance”. (*Cadernos do GIPE-CIT*, 1999, p. 9) As diversas formas de interação da espinha com as articulações e seus respectivos músculos determinam diferentes qualidades de movimento corporal. Segue a noção de atuação muscular que está na base destes exercícios:

Os músculos, conectados às articulações, possibilitam aos segmentos do corpo moverem-se ao redor das mesmas. Eles sempre operam em pares: quando um músculo contrai, o outro relaxa. Os músculos em estado de relaxamento são como uma plataforma de apoio; eles permitem o uso gradual do grupo opositor. Há músculos de superfície que podem ser vistos e sentidos externamente e existem músculos que não são visíveis. Em muitos casos, há uma hiperdependência dos músculos externos com uma negligência de músculos profundos importantes, e isso resulta numa continuidade limitada da fluência do movimento, o que, para o observador habilidoso, é um indicativo de problemas geralmente ocultos. A continuidade é sustentada pela relação entre respiração e a consciência das conexões musculares, não apenas como operações mecânicas, mas como correntes cinéticas, configurações totais. Na análise do movimento Laban ou Labananálise, estes mecanismos são observados em relação às possibilidades das formas tridimensionais no espaço e às qualidades dinâmicas que as acompanham. (*Cadernos do GIPE-CIT*, 1999, p. 10)

São seis os exercícios básicos que compõem os Fundamentos Corporais de Bartenieff, descritos a seguir:

A partir da posição inicial deitada no chão, a pessoa recebe as seguintes instruções: 1) Levantar (suspender) a coxa e retorná-la à posição original; 2) Levantar os quadris do chão, transferir a pélvis para a frente, e retornar à posição original; 3) Levantar os quadris do chão, transferir a pélvis para a frente, e retornar à posição original; 4) Estando deitada no chão, dobrar um lado do corpo e então o outro lado; 5^a) Com os joelhos flexionados, pés no

chão, cair os joelhos para um lado e então o outro; 5b) Repetir 5^a) e envolver os braços para que haja um vetor diagonal entre os joelhos caídos e o braço oposto; 6^a) Estender o movimento dos braços do no. 5 para que circule o corpo da pessoa no chão; 6b) Estender 6^a) com repetições que num crescendo tragam a pessoa a uma posição sentada. (Ibidem, p. 10).

Desenvolvi uma ação vertical que combina elementos do 5a ao 6b. A partir da posição inicial, com os joelhos flexionados, pés no chão, braços deitados em vetor diagonal, a pessoa aproveita o impulso da queda dos joelhos para num movimento de espiral suspender o tronco até a posição ereta. Este estudo é fruto do meu empenho em explorar o princípio da verticalidade flexível que, ao meu ver, é uma ferramenta eficaz na construção de uma presença cênica.

Outro benefício fundamental trazido por estes exercícios, aqui identificado como princípios de treinamento do corpo cênico, refere-se ao relacionamento entre diferentes partes do corpo, à consciência do centro de peso e ao desenrolar ou desencadeamento do movimento e dos segmentos corporais com o início da ação. Nas experimentações práticas ao longo desta pesquisa, adotei sistematicamente um sistema de duas etapas de treinamento: a primeira consistindo no aquecimento da musculatura em posição horizontal, ou seja, em exercícios de chão. Esta abordagem metodológica foi inicialmente por mim experimentada no GERA (Gestualidade Relacional Ampliado), depois no aprendizado dos Fundamentos Corporais de Bartenieff e reforçado no curso de Mímica Corporal de Thomas Leabhart. Bartenieff justifica tal procedimento por compreender que o trabalho no chão minimiza a luta do corpo contra a gravidade. Assim, poupa-se a complexa estrutura de ação e reação ao meio ambiente, a presença de outras pessoas, o espaço ao redor e a outros fatores que atuam estimulando excedentes energéticos. Ainda segundo os Fundamentos de Bartenieff, a chave do movimento dinâmico está nas conexões internas “... à medida que os movimentos de um recém-nascido se desenvolvem em movimentos adultos, da posição de deitado no chão para o ereto, passando pelo engatinhar, sentar, ficar em pé, andar e caminhos espaciais cada vez mais complexos”. (Ibidem, p. 12)

Para concluir considero essencial pontuar três conceitos de Labanálise que se encontram no âmago dos exercícios de Bartenieff e também foram importantes nesta pesquisa:

Primeiro, a ênfase é sempre no processo de mobilidade ao invés de apenas na força muscular. Segundo, em todo movimento – do pequeno gesto isolado à grande ação total – mais de um fator está operando. Terceiro, a intenção espacial, a preparação e a iniciação numa seqüência de movimentos determina todo o andamento da seqüência e a qualidade das suas funções e/ou expressividade. (Ibidem, p. 13).

O Contact Improvisation

O *Contact Improvisation* é uma arte baseada no contato corporal entre os atuantes que se movimentam espontaneamente. Seu principal formulador foi Steve Paxton que iniciou suas descobertas na década de setenta nos Estados Unidos. O *Contact Improvisation* me foi apresentado por David Iannitelli e Fafá Daltro, ambos professores da Escola de Dança da UFBA. Segundo David, ele próprio pertence a uma terceira geração do *Contact*, pois seu principal mestre foi aluno de Steve Paxton. Apenas recentemente (2000), em São Paulo, teve contato direto com o trabalho de Steve Paxton que, segundo Iannitelli, apesar de ter 61 anos, aparenta ter um corpo/espírito de 30.

Passei a estudar esta técnica com um grupo de pessoas, seguido de um período em que trabalhei apenas com a dançarina Marta Bezerra, com quem vinha trabalhando desde meu primeiro contato com esta arte. Criamos, em 2000, uma peça chamada *Contact Duo*, explorando os elementos que havíamos aprendido até então. Do *Contact Improvisation*, trabalhei uma ação na qual engajamos o tronco num movimento que parte do chão até alcançar a postura ereta. Ao longo de sua realização, explorava diversos caminhos sempre

trabalhando em contato com o corpo do outro, cujo peso deve oferecer resistência ao corpo que sobe. Após atingir a verticalidade máxima, o parceiro que antes impunha resistência à elevação do outro, procura, através da mobilização do tronco, tentar impedi-lo de retornar ao chão, obrigando-o a criar caminhos alternativos para retornar ao chão.

O princípio da espiralidade, presente nas ações de verticalização corporal aqui mencionadas, também se mostra aplicável e desejável neste exercício. A oficina de Paxton, que Ianittelli presenciou, baseou-se na exploração de movimentos da coluna e suas implicações na mobilização e expressão de energia através dos membros. Veja o que Ianittelli anotou neste encontro:

Conforme informação de Steve, os músculos tendem a atuar em cadeias de espirais, e não em padrões de linhas retas. Assim, o movimento corporal deve ser entendido como curvilíneo. As implicações desse fato são várias. Por exemplo, enquanto a percepção visual predominantemente nos ensina a pensar / ver de forma linear, a grande maioria das habilidades naturais do corpo e do conhecimento dele proveniente gera experiências na forma de curvas. A teoria de Einstein (e de outros) do espaço cósmico ser, muito provavelmente, curvilíneo pode ser aplicada também aos espaços criados pelo ser humano através de (e para) seu próprio corpo. Enquanto a matéria sólida, organizada através da visão, fortalece, de maneira geral, nossa percepção de linhas retas, o estudo da energia revela que os elementos de energia (que podem viajar em linhas retas) têm formas e comportamentos de ondas e, conseqüentemente, podem cruzar o espaço e interagir (“interferir”) dentro de uma lógica alheia à linearidade. Música, assim como o movimento corporal, tem uma natureza esférica, propagando-se em ciclos, ondas, pulsos e ‘interferências’. (*Cadernos do JIPE-CIT*, 2000, ps. 63-64)

O sentido de realizar estes exercícios, que são técnicas corpóreas extracotidianas distintas, é evocar e manter a partitura de ações do atuante em vida. Mediante a incorporação de princípios pré-expressivos como a verticalidade flexível, oposição, equilíbrio precário, orquestração intra-corporal, dinamorritmo e dilatação é possível cultivar

um corpo cênico. O mergulho nestes princípios por meios corpóreos diversificados oferece condições adequadas ao desenvolvimento de uma presença cênica extracotidiana.

Apesar de ter descrito exemplos de aplicação destes princípios, considero mais essencial que de alguma forma o atuante se confronte, reconheça e explore, mesmo que em situações diferentes. Por exemplo, dentro das mesmas condições de trabalho que obtive aqui, posso dar continuidade a esta pesquisa mantendo e desenvolvendo o repertório corporal de formas e movimentos. Certamente, com o tempo, eles sofrerão transformações, podendo ser substituídos por outras formas de trabalhar os mesmos princípios, se os encontramos em outros lugares. O essencial no treinamento não é fixar qualquer procedimento corpóreo para trabalhar estes princípios, mas acessá-los a partir de alguma forma corpórea em vida e pessoal. É o atuante permitir que a sua pessoa seja mobilizada por impulsos, reações, pulsações e estímulos que invoquem tais princípios, os quais extrapolam o universo do atuante, pertencendo ao nível da própria natureza. Seja qual for o caminho engendrado, o atuante deve tocar a sua natureza humana, revelar a sua humanidade. Barba coloca que

Se os exercícios não serviam para preparar o repertório mas sim para formar o corpo cênico, compreende-se porque não se limitaram a ser uma introdução ao teatro mas converteram-se, do ponto de vista dos atores, no próprio coração do teatro, uma síntese de seus valores. (Idem, p. 157).

O objetivo essencial deste treinamento não é libertar a expressividade do atuante mediante o desenvolvimento de diferentes partes do corpo. É precisamente neste ponto que o próprio termo “treinamento” me parece insuficiente e até mesmo inadequado. Mas como identificar e nomear o conceito que define a necessidade do confronto prático e diário do atuante com as sementes da criatividade? Mais uma vez recorro a Grotowski que critica a noção de treinamento, propondo, ao invés disso, o confronto diário com as sementes da criatividade através da realização de um ato, do ato. A primeira condição para isso é não estar dividido. O corpo não tem memória, o corpo é memória. Aqueles que se colocam numa atitude em termos de “eu” e “meu corpo” como duas entidades separadas são

divididas. Há uma falta de confiança e de credibilidade do corpo que indica uma falta de confiança em si mesmo. Poderíamos interpretar isso como um estado de ser dividido.

To live and to create, you must first accept yourself. Yet in order to have the possibility to accept ourselves, the other is necessary, someone who can accept us. Not to be divided is the basis of self-acceptance. Not trusting your body means not having confidence in yourself: to be divided. Not to be divided: is not just the actor's seed of creativity, but also the seed of life, of the possible whole. (*Dialog*, 1979, p.15).

Por outro lado explica que tampouco a ginástica é capaz de liberar a expressão do atuante. O ginasta é um especialista na realização de movimentos específicos, o que não o torna um ator criativo. O seu treinamento leva ao desenvolvimento de músculos específicos solicitados para a realização de uma limitada gama de ações físicas, como pular, correr, saltos variados etc. Em vez de liberado, o corpo da maioria dos atletas é aprisionado a um número de movimentos de reações condicionadas. Uma vez que apenas alguns movimentos são aperfeiçoados, outros permanecem subtrabalhados. Os impulsos que dão vida às pequenas ações ficam bloqueados, apesar de serem portadores de corpos atléticos, fortes e ágeis. Porém

...without any line of living impulses, those almost invisible impulses which make the actor radiant, which make that he is always speaking – even without speaking – not because he wants to speak, but because he is always alive. (*Ibidem*, p. 8.).

Também quero evitar as categorias de aperfeiçoamento e auto-desenvolvimento em relação à prática dos exercícios, uma vez que elas nos colocam numa atitude de eterna preparação para outro dia, quando o essencial é a realização viva do ato diário, nesse dia, em todos os dias. E é neste nó que as noções de auto-revelação, desnudamento, descoberta, exposição, penetração e purificação se entrelaçam expressando os verdadeiros objetivos do contato diário com as sementes da criatividade; de nós para nós mesmos; de nós para os outros.

Verticalidade Flexível e Outros Princípios.

Para incorporar ou corporificar os princípios pré-expressivos, estudar **como** os diversos segmentos do corpo humano podem executar dada ação é um instrumento eficaz. Como, por exemplo, o estudo da ação de verticalização do tronco pode contribuir na aquisição de uma presença cênica específica? Na criação de um corpo cênico? Seria isto o mesmo que perguntar quais seriam os princípios, e como podem ser acessados e incorporados mediante algumas formas de execução da ação física de se erguer e ficar em pé?

Estudei a percepção corpórea do atuante a partir da dinâmica da sua movimentação em situações de conquista da verticalidade (luta para superar a gravidade), considerando particularmente a ação da fluência e peso nos processos musculares internos e externos envolvidos nesta ação corpórea. A ação de suspensão do tronco da posição horizontal para a vertical se tornou um importante território de exploração. A ação física, no contexto desse trabalho, não deve ser reduzida à sua dinâmica de movimento, sendo apenas uma das realidades que se manifestam no espaço. A redução de uma ação ao aspecto da sua dinâmica de movimento pode ser uma das formas de aplicação da Análise do Movimento de Laban, quando se estuda fatores do tempo, espaço, fluência e peso que a caracterizam. Porém, analisar a dinâmica de movimento de uma ação seria privilegiar apenas uma das dimensões que dão consistência a uma ação, e nem sempre esta abordagem consegue captar processos menos visíveis, como pulsações, impulsos, ou memórias corpóreas engajadas em sua execução.

Em relação à ação de suspender o tronco do chão, da posição horizontal para a vertical, por exemplo, podemos nos colocar algumas questões: Que possibilidades de ordem pré-expressiva existem no processo de verticalização do corpo humano? Como estudar a ação de se colocar em pé, de alcançar a posição ereta? Ora, a partir do momento em que a espécie humana suspendeu o torso, tornando-se bípede, ela confrontou um novo universo de possibilidades. A conquista da verticalidade permitiu a liberação dos braços

das funções de sustentação e de deslocamento do corpo; a cabeça ganhou maior mobilidade, e conseqüentemente os seres humanos adquiriram novos horizontes de visão. É com esta perspectiva que acredito que, antes de trabalhar a *cenicidade* do atuante em situação de verticalidade, pode ser eficaz, do ponto de vista da construção de um corpo cênico, o exercício de reviver o processo da conquista da verticalidade. Ou seja, explorar muscularmente as etapas que nos levam a suspender o torso de modo a conquistar a verticalidade. Esta viria a ser uma ferramenta instrumental e metodológica de potencialização da presença cênica. Este procedimento encontra-se no trabalho de Thomas Leabhart de Mímica Corporal e nos Fundamentos de Bartenieff, ecoando nas minhas próprias percepções em meu treinamento cênico.

Procurei me concentrar num escopo de possibilidades do comportamento cênico em relação a alguns temas, um deles sendo o estudo sobre diversas formas de engajar a nossa coluna vertebral no processo de verticalização. Para isso, engajar a coluna vertebral na conquista da verticalidade, na ação de ficar de pé, foi uma ferramenta de trabalho. Pesquisei e estudei ações de verticalizar que engajam a coluna vertebral de uma posição horizontal e côncava até a vertical. Posso escolher temas e abordá-los levando em consideração como eles se manifestam nas matrizes corpóreas que estão sendo estudadas. Foram observados e estudados, com uma ênfase especial, exemplos do princípio da verticalidade flexível em ações físicas verticais da maneira como se manifestam na prática da Capoeira Angola, na Mímica Corporal, no *Contact Improvisation* e nos Fundamentos Corporais de Bartenieff. Trata-se de quatro formas de executar a ação de verticalizar ou ficar em pé. Foi uma fonte orgânica para incorporar princípios como a verticalidade flexível, o dinamismo, o equilíbrio precário, oposições, a resistência-relaxamento, a espiralidade e outros elementos a partir da contínua mobilização da coluna nestas ações.

O estudo gerou variações, recombinações e novas formas de se corporificar a mesma ação e incorporar princípios pré-expressivos. O comportamento pré-expressivo em relação às ações de verticalização, pode ser encarado nesta pesquisa como um dos tijolos que edificam a presença cênica do atuante. O engajamento dinâmico da coluna na produção das ações físicas é um dos resultados deste estudo. Também foi notado que o potencial cênico

de um corpo que se move conservando, dilatando e irradiando uma verticalidade flexível é maior que a de um corpo que se move projetando uma verticalidade rígida.

Estudei este tema percebendo particularmente como ele se manifesta nas práticas e técnicas corpóreas abordadas. Já é possível afirmar que a partir do modo como esta ação é praticada nas matrizes mencionadas, posso perceber ao menos a presença dos seguintes princípios recorrentes: verticalidade flexível, resistência-relaxamento, base, equilíbrio precário, oposição, espiralidade, olhos e olhar, precisão, prontidão, dinamismo, dilatação. Com relação a um dos exercícios elementares da Mímica Corporal Dramática, Nadja Turenko menciona que se trata da construção da bipedia buscando uma tonicidade extracotidiana e que tanto um aluno que entra no seu primeiro dia de aula quanto aqueles que estudam há dez anos executarão no aquecimento inicial, este tema que contém todos os fundamentos da Mímica. É o exercício do colapso-ereção da coluna. Os princípios principais são o enraizamento, o engajamento da coluna vertebral, o foco, o centro de gravidade, a dilatação do tônus e a tensão - relaxamento. Na mesma aula pública, George Mascarenhas, também mímico formado pela mesma Escola que Nadja, mencionou que, na base dos exercícios básicos da Mímica está o que Decroux considerava a primeira conflito da humanidade que foi a luta contra a gravidade, ou seja, a luta do homem para se manter em pé.¹⁵ Depois de conhecidos exemplos de como corporificar ações físicas verticais, foi possível recriar novas variações incluindo, nesta fase, a combinação destes “modos” encontrados entre si.

Em relação ao treinamento é importante fixar uma seqüência para evitar pensar sobre o que fazer e entrar na dinâmica do fazer. Pensar no que fazer interrompe o ritmo do fazer, que é o ingrediente fundamental para assegurar a continuidade orgânica do aquecimento inicial. O mesmo vale para o estudo de figuras e textos verbais. A improvisação com fala deve ser com texto previamente decorado pela mesma razão. O exercício é estudar os princípios pré-expressivos e não o pensamento sobre as idéias das palavras, que seria um exercício literário.

De modo geral o treinamento pode ser encarado como um diário físico do atuante, como sugeriu Patris Pávis num relatório baseado num conjunto de entrevistas com atores no simpósio “Técnicas de Representação e Historiografia” na Universidade de Bolonha na Sexta sessão do ISTA em 1990. E assim como os diários das pessoas têm uma validade extremamente pessoal, íntima e secreta, aquilo que acontece no treinamento também. Por isso, a exposição do treinamento para espectadores, ao meu ver, ao invés de instruir, pode banalizar, tornar-se incompreensível aos olhos de quem vê, inibir processos internos do atuante que não foram programados para serem presenciados numa situação espetacular e ainda, o que é mais embaraçoso, estas apresentações correm o risco de se tornarem demonstrações entediadas, incapazes de tocar na natureza dos processos vividos pelo atuante quando está seguro e protegido no seu espaço de trabalho. Sobre isto também Barba comenta:

Um inciso: o ator pode mover-se durante muito tempo neste território das potencialidades. Porém, a tensão-atenção do espectador não se mantém por muito tempo. A relação observador-ator pode relaxar-se e perder-se no caso de não aparecer uma intenção que permita que a imaginação e as perguntas do espectador sejam canalizadas em uma direção precisa. A atenção é dissociada e toma seu lugar o tédio. (Idem, p. 162).

Análise de Movimento, Pesquisa e Treinamento.

Para melhor compreensão do conceito de movimento no corpo extracotidiano do atuante, conforme aqui adotado, ou seja, como um meio de atuação no trabalho do atuante, segue um relato de uma experiência prática, como exemplo e ilustração desta abordagem.

Ao percorrer um trajeto andando apliquei os fatores de movimento na tentativa de melhor compreender meu processo de andar natural, um andar cotidiano. Notei que andava combinando o fluxo livre (fluência) com um ritmo acelerado (tempo), o que tornava meus

passos leves (peso). Ou seja, ao andar sem pressão de horário, normalmente minha atitude corporal tem uma qualidade livre e leve. No entanto, ao controlar a fluência do meu andar, percebi imediatamente uma tendência em desacelerar e meu movimento se tornou mais pesado. Ao tentar andar numa atitude corporal oposta à minha tendência natural (normal), executando um andar mais controlado, meu deslocamento desacelerou e maior quantidade de energia foi utilizada. Ao dar continuidade a esta dinâmica, a fadiga chegou mais rápida. Diante desta experiência, concluí que, no andar cotidiano meu corpo busca por si mesmo uma atitude corporal que otimiza o uso de energia. Outras ações físicas cotidianas apresentam o mesmo processamento corporal, levando a crer que de forma automática vigora o princípio de economia de energia na realização de ações físicas que são repetidas diariamente.

A iniciativa em alterar a dinâmica da ação corporal de andar transformando-a num esforço extracotidiano, aponta para o fato de que técnicas extracotidianas tendem a utilizar maior quantidade de energia do que dinâmicas cotidianas. Partindo do princípio de que as atividades dos atores em cena são resultados de técnicas corpóreas extracotidianas articuladas artisticamente, deduzimos que sua realização demanda uma quantidade de energia bem maior do que a necessária para muitas técnicas corporais cotidianas. Sobretudo nas condições de vida urbana, onde o avanço tecnológico criou para o cidadão consumidor um supermercado tecnológico que economiza seu esforço físico, assim como seu tempo.

Contudo, certas profissões relativizam este argumento, uma vez que pedreiros, lixeiros, e outros dependem da sua mobilização física para cumprir seu trabalho. A mão-de-obra manual, de modo geral, emprega a sua energia mediante uma demanda de trabalho corporal diário. Estes profissionais, para cumprir diariamente as suas tarefas cotidianas, precisam aplicar o princípio da economia de energia. É a *repetição* de determinados esforços diariamente que permite ao nosso corpo buscar uma atitude corporal que otimiza efetivamente a eficácia das ações físicas cotidianas na economia de energia. Se os artistas cênicos levarem a sua atitude corporal cotidiana para a cena, dificilmente estarão cumprindo com sua expressividade poética no palco. Estariam os atores, sob esta

perspectiva, fadados a queimar uma quantidade colossal de energia diariamente, para garantir qualidades diferenciadas e poéticas nas suas apresentações? Creio que sim.

Mas a inteligência humana, autônoma ou involuntária, oferece um consolo. Apesar da grande demanda de energia, tanto no treinamento quanto na criação de suas composições, os atuantes podem e devem aplicar o princípio da economia de energia comum ao desempenho de tarefas cotidianas (andar, lavar pratos, escovar dentes, banhar o corpo): o princípio da *repetição*. Este é essencial para a modulação do esforço cotidiano. Do mesmo modo que nosso corpo busca por si mesmo cumprir as tarefas cotidianas de modo cada vez mais eficaz, a *repetição* será eficaz se for incorporada no trabalho do atuante com as técnicas extracotidianas. O que significa que o atuante precisa cumprir os objetivos dos exercícios propostos no seu treinamento cada dia.

A continuidade diária do trabalho é outro aspecto fundamental que permitirá esta economia de energia; o estabelecimento de um *ritmo* de trabalho. O artista cênico poderá manter a vida cênica do seu trabalho e simultaneamente economizar energia evitando o esforço desnecessário. O desafio e a grande pergunta seria: Como conduzir um processo de trabalho, mantendo uma qualidade de presença cênica sem perda de energia desnecessária. E também como repetir as ações criadas sem perder o seu estado em vida. A repetição diária da composição de ações físicas cria uma resistência muscular necessária para desempenhá-la plenamente. Um novo desafio surge então: Como evitar a cristalização (automatização) do seu trabalho? Faz-se necessário descobrir e desenvolver técnicas de contínua revitalização da experiência física, da descristalização ou desmecanização corporal. Mas isto é um outro tema.

Parti, após as primeiras observações, para novas explorações, estudando modos de andar, agora em ambiente aberto: na praia. Em diversos aspectos, a praia pode ser um espaço fértil para o treinamento e a pesquisa do corpo cênico pré-expressivo. O solo de areia ameniza o impacto dos pés na sua superfície quando realizamos ações como andar, correr, pular etc. O contato do pé com a areia é bem maior, mais contínuo, favorecendo também a exploração de diferentes pontos e possibilidades de apoio com os diversos

segmentos da sola do pé. Incluí, desta vez, na exploração do deslocamento na areia, o andar de costas, e ao fazê-lo notei que meus movimentos automaticamente se tornaram mais controlados e menos contínuos. Com a fluência mais controlada, a continuidade do movimento foi alterada. Assim, percebi que no andar para trás, o fluxo era mais contido, e para frente mais contínuo. Naturalmente, o processo era menos automático do que para frente, uma vez que, ao contrário do deslocamento frontal, o andar de costas é bastante raro no desempenho corporal cotidiano.

O atuante, ao pesquisar fatores do movimento ou outros elementos no seu próprio corpo, está simultaneamente incorporando princípios norteadores e reguladores das ações sob estudo. Dentro desta perspectiva cabe uma pergunta: Será que o atuante, durante a pesquisa através e em seu próprio corpo, é capaz também de estar num processo de treinamento com os elementos que estão sendo explorados? Existem conflitos e incompatibilidade entre a pesquisa e o treinamento? Se existirem, o que os delimita?

A pesquisa tem uma dimensão renovadora, descobridora de resultados inéditos, o que por si só justifica a sua motivação; já o treinamento pressupõe, dentre outros métodos de aprimoramento de performance, a repetição de elementos já existentes, buscando otimizar a capacidade de atuação da pessoa numa determinada modalidade e direção. O treinamento, segundo práticas dominantes, está mais próximo de um adestramento; já a pesquisa, da busca pelo desconhecido, do novo. Pesquisa e treinamento parecem, à primeira vista, atividades com direções opostas. No entanto, tanto a pesquisa pode servir para aperfeiçoar o treinamento, como novos princípios técnicos podem nascer da prática da investigação durante o exercício de técnicas de treinamento. Frequentemente a pesquisa e o treinamento operam lado a lado.

No caso do estudo por meio da ação do movimento (ou movimento da ação) no próprio corpo do atuante, a pesquisa também é uma experiência de treinamento de diversos princípios, quando os elementos técnicos são mobilizados - no refinamento da sua percepção em relação a processos internos e externos do seu corpo no seu corpo. O inverso é verdadeiro somente se, dentro de uma proposta de treinamento, o atuante for estimulado a

desenvolver novos resultados, aplicando, vivendo ou experimentando com seus elementos, o que é um procedimento adequado e aconselhável no trabalho do atuante. Para o atuante, a pesquisa e o treinamento se confundem ou operam simultaneamente, um predominando sobre o outro conforme o direcionamento ou a ênfase dada.

E a relação pesquisa e criação, onde se encontram os seus limites? Parece que, em se tratando da arte do atuante, a pesquisa é, em essência, seu processo de criação. E na medida em que o treinamento se aproxima da pesquisa, ele pode então ser considerado também como um procedimento de criação do atuante. Esta pesquisa volta-se para a possibilidade do atuante criar seu próprio teatro, munindo-o de ferramentas necessárias à condução de seu próprio processo artístico: a criação e expressão do fato cênico. Busca encontrar meios de instrumentalizá-lo a enveredar no misterioso universo da dramaturgia do movimento, de ações poéticas em vida.

NOTAS

8. Criei este termo no intuito de reunir numa expressão as características cênicas apresentadas e inscritas na corporeidade de cada um.

9. Ao consultar um Mestre Kathakali, M.P.S Namboodiri durante o XII ISTA realizado em 2000 em Bielefeld, Alemanha, sobre o tempo mínimo para a formação de um atuante desta arte performática, ele me respondeu que seria de oito anos trabalhando oito horas por dia. O mesmo iniciou seus estudos com dez anos. Já o Mestre Nô Akira Matsui, da Escola Kita Minoru (uma das cinco principais confrarias de atores Nô), respondeu-me que se alguém começasse a aprender com 20 anos, estaria preparado para atuar dentro da tradição Nô apenas com 35 anos. Ele mesmo iniciou seus estudos de canto Nô com 7 anos e com 12 converteu-se em aprendiz de Kita Minoru.

10. Uma descrição dos Fundamentos de Bartenieff encontra-se em Bartenieff, Irmgard e Lewis, Doris, *Body Movement: Coping with the Environment*, 1980, pp. 17-22. O capítulo referente também se encontra disponível em português em “Arquitetura do Corpo”, in *Cadernos do GIPE-CIT*, no 7, (Estudos do Corpo II), Salvador, UFBA, 1999.

11. Sobre o Treinamento Técnico do LUME encontra-se disponível o texto de Renato Ferracini “O Treinamento Energético e Técnico do Ator”, in *Repertório Teatro & Dança*, no. 3, Salvador, UFBA, 1999.

12. Bartenieff, Irmgard, e Doris, Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment*, New York, Gordon and Breach, 1980. (Especialmente o capítulo 2 Body Architecture)

13. Sobre a descrição da seqüência de exercícios dos Elementos Fundamentais do Movimento Humano (EFMH), ver texto em Anexo.

14. Em relação a este tema são particularmente interessantes as observações feitas pela minha orientadora Leda Muahana Iannitelli em sua experiência pedagógica com seus alunos nos meses de junho e julho de 1998: “Explorações acerca das fases de desenvolvimento motor do ser humano, particularmente as da primeira infância: levantar a cabeça, rolar, arrastar, engatinhar, sentar, levantar e andar. Um dos participantes observou que, enquanto desenvolveu atividades que exigiam grande contato com o chão, pôde mergulhar num universo mais sensorial e irracional; a partir do momento em que ele se levantou (posição de bípede), houve uma

abrupta interferência de processos racionais. Especulamos, hipoteticamente, sobre a possibilidade de havermos, enquanto espécie em evolução, desenvolvido nossa consciência racional a partir do momento em que nos tornamos bípedes. Comentou-se também sobre a sensação de organicidade sequencial contida nas fases experimentadas, bem como a certa familiaridade com estes movimentos, mesmo que há muito não experimentados (em alguns casos)”.

15. Nadja Turenko e George Mascarenhas foram meus primeiros professores de Mímica, ambos são mímicos formados por Steven Wasson e Corinne Soum, os dois são considerados os principais herdeiros da técnica de Decroux visto que foram seus alunos até o dia da sua morte. Os dois mímicos brasileiros mantêm desde 1995 um curso permanente de Mímica Corporal Dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e criaram uma tradição de finalizar o semestre com uma Aula Pública de Mímica Corporal Dramática e uma apresentação reunindo composições elaborados pelos alunos sob a sua direção. Freqüentei este curso no segundo semestre de 1999 participando deste evento e os trechos que relatei foram recuperados da aula pública do dia 17 de dezembro de 1999.

CAPÍTULO III

A COMPOSIÇÃO CÊNICA DO ATUANTE

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno todas as noites. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e imprevistamente readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de momento a momento.

Ryszard Cieslak (Barba, 1994, p. 185) ¹⁶

Etnocenologia e a Arte do Atuante

A perspectiva de entender o trabalho do atuante como uma criação cênica específica, independente das intervenções desempenhadas pelo diretor, pela dramaturgia literária ou demais especialidades que geralmente participam da composição de uma encenação teatral ou espetacular, me levou inicialmente a definir os contornos da noção de atuante. Conforme já dito, no contexto desta pesquisa, o atuante é criador das suas próprias condições, bem como ferramentas de trabalho. A manifestação da sua arte implica necessariamente em sua mobilização corpórea em cena, oferecendo aos espectadores a oportunidade de assistir a *cena deste corpo em vida*, presenciando assim a dramaturgia das suas ações. Lembremos que a palavra atuante pressupõe o movimento corpóreo assim como a ação vocal aqui considerada como dimensões geradas pelo corpo, assim sendo integradas ao *corpo cênico* do atuante.

Ademais, a noção de atuante conforme a entendo afina-se com a visão de Eugênio Barba em seu *Tratado de Antropologia Teatral* que se refere ao ator entendendo-o como “ator-dançarino”. A necessidade de esclarecer este conceito neste sentido emerge de uma tradição, de uma visão limitada e reducionista proveniente da cultura das artes cênicas do ocidente europeu, que desde o século XVIII estabeleceu fronteiras rígidas separando teatro e a dança e confinando o trabalho do ator ao primeiro e do dançarino ao segundo; deve-se também pela insuficiência etimológica do termo “dança” que não dá conta nem mesmo dos complexos processos neurobiológicos envolvidos na própria atuação do dançarino, como bem colocou Pradier em artigo que discute, propõe e situa o campo de estudos da Etnocenologia¹⁷, já que apenas refere-se, segundo ele, a deslocamento.

A opção da criação cênica do atuante adotada nesta pesquisa está mais próxima da idéia proposta pela *etnocenologia*, disciplina interessada em estudar as práticas e os comportamentos espetaculares humanos organizados. Contudo esta abordagem é bastante particular, uma vez que o enfoque desta pesquisa volta-se precisamente para a dimensão

pré-expressiva do corpo cênico do atuante. Vale ressaltar que um dos sentidos epistemológicos da palavra etnocenologia é *skenos* que se refere ao corpo que abriga ou abrigo do corpo; *skené* – abrigo, tenda; *skenoma* – corpo humano; *skenomata* – mímicos. É nesta busca dos sentidos da cena contidos e expressados pelo/ no corpo do atuante que esta conceituação aproxima-se da etnocenologia. Ao centrar o foco no processo de criação do atuante, poder-se-ia operar etnocenologicamente nos seguintes termos: no estudo da dimensão performativa do comportamento cênico do atuante; e no estudo da cena veiculada pelo seu corpo constitui um terreno privilegiado, um registro vivo do quê e de quem ele é. Pradier esclarece este argumento “... *Skenos* – em etno-*Skeno* (ceno)-logia – abraça o corpo do autor – atuante de Grotowski – e o corpo do espectador”.¹⁸ Espero que, entre outras coisas, este trabalho possa demonstrar a grande necessidade de estudos e de aprofundamento em questões relativas à autonomia artística do atuante, seja ele ator, dançarino, palhaço ou mímico. Este processo de trabalho envolve treinamento, pesquisa e composição num contínuo exercício de exploração das potencialidades do corpo cênico de cada atuante.

Talvez seja mais perigoso do que vantajoso os possíveis paralelos que poderia estabelecer entre *partitura cênica* e *partitura musical*, tratando-se ambas de processos de produção de linguagens de naturezas diversas, onde cada uma explica-se a si mesma e não se reduz uma à outra na possibilidade de correlacionar os seus mecanismos de manifestação. O conceito de partitura, apesar de emprestado da música, não pretende ser usado aqui com a mesma conotação, tampouco cumpre o mesmo sentido de registro universal dos diversos arranjos e composições de notas, tons e compassos musicais. A palavra é usada na falta de outra melhor que adequadamente ilustre a composição *performativa* do atuante, a qual difere de cultura para cultura, de grupo para grupo, de autor para autor. A manifestação cênica do atuante resulta de processos de elaboração diferenciados em natureza daqueles da manifestação musical, não cabendo o uso dos mesmos métodos, nem de conceitos para seu entendimento. Por fim, vale ressaltar que a *composição cênica do atuante*, conforme vimos anteriormente, não coincide necessariamente com a composição espetacular como um todo. Esta, enquanto produto

artístico, engloba vários elementos e processos, todos a serviço da exibição e fruição da obra de arte por parte dos espectadores.

Barba abordou a questão ao seu modo:

A ação do ator deve ser real se está disciplinada por uma partitura. O termo *partitura* (utilizado pela primeira vez por Stanislavski e retomado por Grotowski) indica uma coerência orgânica. É em virtude de tal coerência orgânica que o trabalho sobre o pré-expressivo pode ser conduzido como se fosse independente do trabalho sobre o sentido (do trabalho dramático), e pode orientar-se segundo seus próprios princípios, conduzindo à descoberta de significados não óbvios, instaurando a dialética do processo criativo entre organização e causalidade.

E ainda sugere as implicações de uma partitura:

- a forma geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão); - a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da ação e de suas articulações (*sats*, mudanças de direção, diferentes qualidades de energia, variação de velocidade); - o dinamismo, a velocidade e intensidade que regulam o tempo (no sentido musical) de cada segmento. É a métrica da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas (acentuadas) e átonas; - a orquestração da relação entre as diferentes partes do corpo (mãos, braços, pernas, olhos, vozes, expressão facial). (Barba, 1994, p. 174).

Aquilo que Grotowski chamava de partitura física, ou a linha da ação física é o que Meyerhold chamava de plasticidade dos movimentos e Barba acrescenta que o conjunto da partitura pode ser montada numa relação de consonância, complementaridade ou contraste com os outros níveis de organização da encenação, como o sentido das palavras e da situação cênica, por exemplo.

Barba considera que assim como é possível se falar em termos da dramaturgia da encenação em contraste, de forma independente e preservando uma autonomia da dramaturgia do texto literário; também é possível referir-se a uma dramaturgia do ator, o que seria uma dramaturgia da partitura cênica do atuante. “Se se entende dramaturgia como a arte de entrelaçar ações, pode-se falar de uma dramaturgia do ator para indicar o modo pelo qual ele entrelaça as suas composições no quadro geral do texto e da construção do espetáculo”. (Ibidem, p.179) Se considero que a composição do atuante é feita de um conjunto de linhas de ações físicas, posso chamar o conjunto de uma composição sua de “peça” cuja consistência é uma dramaturgia de ações físicas. Outras duas afirmações de Barba ajudam a traçar uma noção de partitura que considero cenicamente eficaz para o atuante. “Também é evidente que não é o fio narrativo que dá coesão e coerência a esta complexidade, mas sim a organicidade que torna a ação *real*, ou seja, o fato de que cada fotograma seja montado respeitando aqueles princípios pré-expressivos que convertem o corpo do ator em um corpo-em-vida”. E “A dramaturgia da partitura serve em primeiro lugar para fixar a forma da ação, ou seja, animá-la de detalhes, *détours*, impulsos e contra-impulsos. A sua elaboração é importante para o ator, dela depende a sua precisão e portanto a qualidade da sua presença”. (Idem, p. 180).

Princípios de Composição da Mímica: as partituras do casaco e dos sapatos

Este item é um relato sobre uma experiência de campo que ocorreu ao longo desta pesquisa (de maio a agosto de 2000 em Paris) com Thomas Leabhart, que trabalha na linha de Etienne Decroux, e que oportunamente surgiu como estímulo e orientação ao meu trabalho de composição, enfocando particularmente alguns princípios técnicos de especial importância para este objeto de estudo – para a criação de um corpo cênico com enfoque nas dimensões pré-expressivas e orgânicas da atuação. Neste sentido, a experiência de pesquisa de movimentos, uma etapa do *workshop* em que cada participante deveria elaborar

uma partitura cênica individual. Este trabalho de pesquisa de movimentos era feito diariamente durante seu curso, sempre na última etapa da suas aulas. Para finalizar a aula do dia, ele sempre convidava alguns alunos para mostrar onde e como se encontravam suas pesquisas (em andamento). Neste exercício de composição também aprendíamos a usar qualidades dinâmicas (dinamoritmo no termo de Decroux) e outros princípios pré-expressivos, como a oposição, o foco, o triângulo, a precisão, a espiralidade, entre outros.¹⁹

Retomei a pesquisa de movimentos direcionados para a construção da partitura do casaco sobre a cadeira. Dividi o trabalho em treze movimentos e Leabhart pediu para introduzir duas pausas dinâmicas. No final pediu para assistir de dois em dois, cada um com a sua partitura, porém tentando sentir o ritmo do outro e se relacionando ou reagindo ao outro, sem, contudo perder a linha da sua própria partitura.

Era um trabalho extremamente longo e repetitivo de pesquisas, o que me levou a cantar para mim mesmo emitindo sons durante este momento de composição. Isso tornava o momento da fixação da partitura menos árido; mais fluída e prazeroso. Continuei trabalhando meus treze movimentos, mas senti necessidade de continuar improvisando após colocar o casaco. Leabhart iria propor uma forma de me ajudar a continuar a composição de movimentos neste exercício.

Retomei a pesquisa de movimento. Desta vez Leabhart pediu para começar a frasear a partitura, introduzindo duas pausas dinâmicas, alterando as qualidades de tempo (velocidade) acelerando e desacelerando, e incluíssemos também o fator peso. Também pediu para diferenciar bem as duas pausas dinâmicas dos outros movimentos da seqüência. As duas formas de imobilidade dinâmica devem se contrapor aos outros movimentos que devem fluir de um para o outro.

Assisti Luis Torreao e Shinobu Fuchu numa partitura que Leabhart ensinou para Torreao e pediu para que este ensinasse a Fuchu. Chama-se *Table, Chair and Glass (Mesa, Cadeira e Copo)*, a primeira peça que Leabhart criou baseado na técnica da Mímica Corporal (1972). É nítida a diferença das escolas de Luis Torreao (Thomas Leabhart) e

Shinobu Fuchu (Steven Wasson e Corinne Soum). A qualidade de movimento de Shinobu Fuchu é semelhante à de meus professores Nádía Turenko e George Mascarenhas, parece uma linha de Mímica mais direcionada à metáfora da Super Marionete de Craig. Enquanto os movimentos de Luis Torreato parecem mais brotar dentro do corpo - não transparece uma tensão muscular excessiva - mas uma movimentação suave e orgânica, apesar de ser claramente baseada na Mímica Corporal de Etienne Decroux, ou melhor, de Thomas Leabhart cujas raízes ainda vivem da terra de Decroux.

Numa sessão de composição (pesquisa de movimentos), Leabhart sugeriu a todos manter uma relação de espiralidade na seqüência de uma ação para a outra. Trabalhando a minha partitura de ações do casaco, retomei a movimentação descobrindo outras possibilidades de mudar de nível e direção.

Ao assistir uma partitura realizada por Luís Torreão que colocava uma camisa, uma calça e um par de sapatos, fiquei extasiado. Pela primeira vez percebi o quanto Mímica pode resultar numa dança de movimentos de uma ação, no caso o vestir uma camisa, uma calça e um sapato. Cada movimento nessas partituras foi previamente escolhido; não está lá por acaso, solto. Tanto as qualidades dinâmicas quanto o grau de alteração de espaço e plano são resultados de escolhas. Esta noção me veio quando Leabhart falou que os meus movimentos 3 e 4 estavam perdendo a sua presença. É como numa conversa, quando generalizamos as nossas idéias elas freqüentemente banalizam a sua credibilidade, podendo se tornar vazias de sentido, sem uma contribuição concreta, objetiva. Mas quando especificamos ou singularizamos os nossos pontos de vista, elas ganham um valor pessoal, e quiçá coletivo. Era a partir de escolhas que podíamos dar uma contribuição e assim efetivamente preencher os espaços com a nossa presença.

Sentia que a parte mais difícil para mim do *workshop* era no momento de transmissão dos conhecimentos técnicos de Leabhart sobre a Mímica Corporal. Desconfiava que minha capacidade de assimilar novas informações naquele momento era pequena, pois esta sessão ocorria após um período que exigia grande concentração. Em seguida, viria o momento da improvisação, quando deveríamos esquecer a técnica (suspensão parcial da consciência) e

deixar o corpo pensar por ele mesmo. Imediatamente após a improvisação trabalhávamos nossas composições. De uma certa forma sinto que a seqüência favorecia a assimilação dos novos conhecimentos técnicos adquiridos em nossa composição. Do mesmo modo, o estado muscular produzido pelo trabalho da manhã dava a cor e o tom das nossas composições, promovendo e mesmo criando nossa presença cênica.

A memória muscular da partitura de cada um estava sendo trabalhada, uma vez que continuamente processamos as ações criadas, simultaneamente criando novas possibilidades de movimentação, seja na mesma ação (exemplo botar o casaco), seja no início da outra (exemplo botar o sapato).

É importante notar que texto primário é como executo a ação de botar o casaco no nível cotidiano, natural. A partir deste texto primário construo o secundário, que é o trabalho de mudar de nível e direção a seqüência de um movimento para outro; depois introduzo duas pausas dinâmicas (imobilidade dinâmica) me ancoo na *lógica* do texto primário para construir a lógica do texto secundário (por exemplo a ação de botar a mão no bolso deve ser visível para o público, mesmo no texto secundário); introduzo o fraseado na seqüência, explorando peso e velocidade. Leabhart sugeria a metáfora de musicar os movimentos da ação. Esta musicalização, no entanto, deveria ser cuidadosa para não sacrificar a clareza de cada movimento criado (tendência quando usamos a dinâmica acelerada).

Comecei então a trabalhar numa composição utilizando um par de sapatos. Estava na etapa de dividir em movimentos a ação de como calço os sapatos habitualmente. A dividi inicialmente em vinte e oito movimentos. Luís Torreão apresentou a subjetivação da sua pesquisa de movimento com calça, sapato e blusa. Portanto, tratava-se de um texto terciário em relação ao texto primário, que é como coloca habitualmente estes adereços. Achei muito interessante o resultado que se pode chegar através desta técnica de composição, denominado por Leabhart de *movement research*. De modo que, após a composição do texto secundário, ainda há uma etapa final que é o texto terciário, definido por ele como a *subjetivação* do texto secundário. Normalmente o procedimento desta etapa

passa pela continuação da pesquisa de movimentos excluindo ou substituindo os objetos que foram parceiros da composição. Os pontos fixos e as dinâmicas rítmicas adquiridas na feitura do texto secundário devem ser mantidos, sendo alterados apenas detalhes no desenho da movimentação e nas extremidades corporais; ou seja, nos segmentos do corpo que não fazem parte do tronco, que vai da região pélvica, do cóccix até a cabeça.

Este procedimento de abolição ou substituição do objeto usado originalmente na feitura da composição abre as possibilidades de leitura da partitura criada, libertando o espectador de apenas ver na composição uma relação que fala de si mesma, presa da situação ou contexto que se insere. Isto é, inicialmente, a execução de uma ação cotidiana. Num segundo momento a composição de uma ação extracotidiana comentando a mesma ação cotidiana. De uma certa forma trata-se de uma estratégia de distanciamento das origens. Metaforicamente poderia comparar o princípio de composição adotado com a criação dos filhos. Dois elementos se encontram, desenvolvem uma relação e a partir desta relação criam um terceiro elemento que é a síntese da relação construída por ambos. Para continuar evoluindo, ganhando novos sentidos e multiplicando as suas possibilidades de experiência, o terceiro elemento precisa se distanciar dos que o geraram, os filhos precisam caminhar sem os pais. O atuante e o objeto, cada qual portador das suas especificidades são os dois elementos, pais do terceiro elemento, a composição criada (texto terciário). A riqueza da última em grande medida depende da sua capacidade de se desprender da presença dos pais, para assim ter espaço para descobrir a sua própria presença no mundo. Quando este momento chegar, possibilidades de sentidos da composição podem se multiplicar em direção ao infinito, apesar da composição ser também profundamente única e singular, tanto para o atuante quanto para cada espectador.

Uma das observações de Leabhart sobre certo estágio em que se encontrava minha pesquisa de movimentos com sapato e cadeira foi que estava plana necessitando uma mudança de direção, o que na prática implicava num movimento de torção (torcer), movimentar-se em espiral. Aplicar o princípio da espiralidade. Após quatro semanas de trabalho, comecei a finalização da primeira pesquisa de movimentos da ação de calçar o sapato esquerdo, apesar de não haver feito a escolha definitiva, sem ter introduzido

variações dinâmicas: a “música” das ações. Tinha muita pesquisa a fazer dentro deste tema. Na minha composição deveria ter cuidado para que a fluência não apagasse a clareza da causalidade de cada movimento. Deveria naquele período também começar a introduzir a oposição da cabeça.

Em relação à pesquisa de movimento, Leabhart advertiu-nos para a seguinte questão: se começamos criando algo partindo de idéias e música, os movimentos e a criação do ator tendem a ilustrar a música e as idéias. Enquanto o que Decroux buscava era manter uma *distância* entre os mundos (movimento, música, idéias), acreditando que só então poderia haver um diálogo entre a arte do ator com as outras artes, literatura, música... Quando iniciamos um trabalho com objetos, introduzindo música ou texto posteriormente, o ator em sua arte, e sobre uma base mais sólida nela própria, pode dialogar com as outras formas de arte. O ator reage dentro de sua arte, e suas reações podem (e devem, acredito) transcender a condição de ilustração, interpretação, representação das outras artes. Em arte, e particularmente nas artes cênicas, expressamos uma coisa a partir, ou em diálogo com outra, e não se fechar unicamente a ela mesma, que tende a ser um caminho que limita possibilidades de leitura e de produção de sentido.

Leabhart mencionou isto após alunos mais avançados haverem mostrado suas composições e outros apresentarem peças criadas por ele, Leabhart, e a eles transmitidas. Fica claro, nesta visão da arte do ator, que este é compreendido como um criador, de outro modo seria impossível que Leabhart pudesse passar as suas peças para outros fazerem. Não é uma questão de passar apenas idéias e sim uma partitura de ações físicas, o que inclui uma seqüência de movimentos, dinamoritmos, mudanças de plano e direção e relações intercorporais, que às vezes se relacionam com objetos (foram criados dentro de uma relação de causalidade ou jogo com objetos) ou que passaram por um processo de subjetivação ao eliminarem os objetos, trabalhando apenas a dinâmica dos movimentos. Neste caso, na maioria das vezes, mantêm-se todos os pontos fixos, as articulações dos movimentos, mudanças de nível e direção, mas permite-se mudar com sutileza os movimentos dos segmentos do corpo, ou seja, braços e pernas. Apenas as interrelações corporais do tronco ficam mantidas com o máximo de fidelidade.

Com relação a esta necessidade da precisão na composição, Barba afirma que: “A exatidão com a qual a ação é desenhada no espaço, a precisão com a qual cada traço é definido, uma série de pontos de partida e de chegada fixados exatamente, de impulsos e contra-impulsos, de mudança de direção, de *sats*, é a condição preliminar para a dança da energia”. (Ibidem, p. 106) Exemplifica que

Em muitos espetáculos do Odin Teatret, sobre tudo nos primeiros dez anos nossa atividade, de 1964 a 1974, o trabalho estava baseado na elaboração cênica de “materiais” provenientes das improvisações dos atores. O momento essencial não era a improvisação em si, mas sim a fase imediatamente sucessiva, quando a improvisação era memorizada e fixada pelos atores tornando-se uma partitura precisa. Naquele estágio de nossa experiência, a improvisação constituía a via mais eficaz para construir um desenho de movimentos que tivesse raízes na história pessoal e profissional do ator. Quando o ator adquiriu maior experiência e domínio de si mesmo, quando – como se diz em muitas tradições – se tornou um “mestre”, ele pode então elaborar sozinho os materiais que serão recompostos no espetáculo”. (Idem, p. 107)

Leabhart em determinado momento mencionou que a pesquisa de movimento deve ser trabalhada inicialmente com objetos cotidianos e/ ou estátuas, pois elas estão imóveis; num estágio mais avançado podemos estudar animais ou pessoas em situação de movimento. Com conceitos e princípios de observação e atuação advindos da Mímica, estamos equipados para analisar e estudar o movimento e a dinâmica de pessoas e animais em movimento. No caso das estátuas, a primeira coisa a observar é onde está o peso, na perna esquerda, direita ou no centro. A segunda é verificar o grau de torção do busto-torso, ou seja, observar o movimento (posição) do tronco. O mesmo procedimento deve ser feito em relação aos animais e pessoas em movimento.

Ainda em processo, apresentei minha composição alterando a ordem das ações. Estava trabalhando com um casaco com zíper e um par de sapatos. Antes, iniciava com o

casaco e depois com os sapatos. Ao mudar a ordem, primeiro calço os sapatos e depois o casaco. Os comentários de Leabhart indicaram que precisava começar a fazer amor com o espaço. Disse que Decroux mencionava isso, fazer amor com o espaço. É o processo de frasear a partitura, de musicá-la. Em outras palavras, trata-se da introdução de dinamorritmos variados (variação de qualidades dinâmicas).

Ao mencionar para Leabhart que após três meses de trabalho havia composto apenas três minutos, ele replicou que só após quatro anos com Decroux que ele tinha 14 minutos de material apresentável e mesmo assim não eram composições suas, foram duas peças criadas por Decroux e transmitidas à ele. Sete minutos de *O Carpinteiro* e sete de *Washerwoman (A Lavadeira)*. Diante disso, reavaliei o meu projeto de fazer um solo de 40 minutos em 1 ano. Pensava em termos de quatro anos para fazer no máximo quarenta e oito minutos.

Após nove semanas trabalhando na minha composição com sapatos e jaqueta, Leabhart solicitou aos estudantes mais velhos que colaborassem na orientação dos trabalhos. Luis Torreão passou a me assessorar a partir do dia seguinte.

Neste princípio de composição comecei com texto primário, depois com o secundário, finalizando com ambos cada ação (primário e secundário). Cada objeto impõe uma qualidade. Explorar as qualidades dinâmicas nos desenhos de movimento. Velocidade acelerada e desacelerada (resistência) é o que falta. Deveria procurar movimentos inevitáveis: *Innertruth of your body with object, conversation of causality between body and object*. (Verdade inerente, imanente do seu corpo com objeto, conversação de causalidade entre corpo e objeto). Segundo Decroux: devemos articular como se estivéssemos falando para um público surdo.

Há uma etapa da composição na qual é impossível introduzir o fraseado, a música - as qualidades dinâmicas. Interrompemos o fluxo, a continuidade da movimentação, pois estamos presos às dificuldades técnicas. Quando superamos essas dificuldades da partitura, podemos começar o trabalho de fraseá-lo, introduzindo os dinamorritmos. Ao findar a

pesquisa de movimento, o público veria possivelmente um retrato do pensamento. Contudo, no trabalho da composição propriamente dita, deveríamos nos concentrar na criação dos movimentos em relação aos objetos que manuseados.

Quatro estruturas performativas: *Fragments de um Homem com Calça Preta, Contact Duo, Ato de Clown e Tsezo Tsotsal.*

A pesar da expressão artística do atuante não ser o tema central desta dissertação, gostaria de tecer alguns comentários que representam uma leitura pessoal dos sentidos e significados das peças criadas durante esta pesquisa. Mas aviso desde já que assim como as minhas, outras leituras são possíveis e desejáveis dos mesmos espetáculos. Com este relato não pretendo direcionar a leitura destas peças, o que seria um procedimento inadequado e contrário ao princípio de fruição e de percepção pessoal de obras artísticas. Estaria, nesta suposta imposição, desmerecendo tanto as obras como os espectadores, que espero, ao contrário, que encontrem seus próprios sentidos, leituras e percepções.

Toda apresentação cênica pode ser considerada como um laboratório teatral. É um momento que se presta principalmente ao amadurecimento da criação, num exercício da apresentação e de retorno oriundo do contexto em que se dão. Nesta fase, as diversas formas de reações dos espectadores são observadas e percebidas pelo atuante, sobretudo durante, mas também após a apresentação. Depoimentos de espectadores podem ser significativos para o atuante, colocando-o em contato com outros ângulos outras percepções e interpretações. Este momento é importante para avaliar quão próximo ou distante está a intenção expressiva e artística do atuante e a percepção e interpretação do espectador frente ao trabalho. Para cada artista, este momento é um momento precioso que poderá fazê-lo redirecionar os enfoques ou elementos (estruturais, estéticos e/ ou conceituais) da sua atuação. Enfim, é um momento em que ele pode aproveitar o *feedback* e comentários dos espectadores por ele convidados (no caso de sessões privadas durante o

processo) para amadurecer e reavaliar os efeitos obtidos, ratificando-os ou transformando-os. Este procedimento de convidar pessoas selecionadas para partilhar a obra pode ser adotado como uma etapa importante para o desenvolvimento do trabalho. Para que ele ocorra, faz-se necessário a célula básica do evento teatral: um atuante, seu trabalho artístico e um espectador; esta tríade, é a célula essencial que caracteriza o fato cênico, também é essencial à cena teatral no contexto profissional, como um fenômeno formal.

Fragmentos de um Homem com Calça Preta

O tema essencial de *Fragmentos de um Homem com Calça Preta* é o homem diante da sua própria solidão. Para falar do processo de composição de *Fragmentos...* É preciso antes falar de uma outra estrutura performativa, que considero a sua semente. Trata-se de *Um Homem com Calça Preta*, apresentada pela primeira vez em junho de 1998 na Escola de Teatro da UFBA, no Projeto Ato de Quatro. Tentarei descrever elementos da sua composição e fornecer a minha interpretação sobre possíveis conteúdos dramáticos desta performance.

Um Homem de Calça Preta fala de um homem que sente a ausência da presença feminina; da dor de nascer e renascer neste mundo; dos impulsos da busca, às vezes desesperada, em tentar incessantemente alcançar, reencontrar e tocar a mim mesmo, o que me obriga muitas vezes a enfrentar travessias insólitas rumo ao desconhecido, a mergulhar na esquisita sensação do estranho que se torna familiar e do familiar que se torna estranho; da perigosa luta diária que travo para sobreviver e não sucumbir ao fardo da existência, não sucumbir à necessidade de repetir os gestos para preencher os abismos dos tempos que formam meu cotidiano, já que o tempo é a minha matéria. E qual é a matéria do meu tempo? Quando encaramos o cotidiano como um inimigo, antes de começar a batalha já está perdida, pois ninguém escapa de ter que preencher o tempo de duração da vida em cada momento, em cada dia de sua existência.

Promovi um encontro musical entre Astor Piazzolla e Madredeus para me ajudar nesta travessia, de modo que os movimentos são do início ao fim estimulados pela *Milonga del Angel*, do primeiro, e *O Pastor*, do segundo. Os sons das cordas e das sanfonas permitiram a eclosão dos primeiros impulsos desta dança, o fluxo e a dinâmica necessários à continuidade dos seus cursos e percursos. O chão foi também um parceiro precioso. Amar pode quase se configurar como uma dor. Viver também é sofrer. ***Um Homem de Calça Preta*** revela as fragilidades do ser. A pulsação e os movimentos do meu corpo nasceram de uma relação íntima com o chão e do estímulo musical. Trata-se de uma conversa entre o corpo, o chão e *Milonga Del Angel*, *O Pastor* e a ausência do outro, daquele outro oposto complementar. Uma outra célula de movimentos, fruto de algumas sessões de *Contact Improvisation* com a dançarina Janiere de Almeida realizada na disciplina Composição Coreográfica ministrada por Fernando Passos, também forneceu material para a construção desta dança, sendo alguns impulsos iniciais gerados a partir desta, frutos do contato do meu corpo com o dela. Talvez o fato de dançar movimentos que nasceram em contato com Janiere, aumentasse a força dramática com a sua ausência, assim como exprima mais o conteúdo que estava sendo pintado: a vontade de recuperar uma presença ausente. Estes quatro elementos foram estímulos a partir dos quais meu corpo, desafiado, respondeu movendo-se no espaço.

Posteriormente à confecção da partitura de movimentos, a leitura de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, de Roland Barthes, me ajudou a refletir sobre um de seus conteúdos dramáticos e de ver como este tema atravessa a literatura ocidental. Após essa leitura me convenci inclusive que, por um certo prisma, *Um Homem de Calça Preta* corresponde a fragmentos de um discurso amoroso. Fiquei particularmente entusiasmado com uma imagem sugerida por este trecho “... o amor que termina se afasta para um outro mundo como uma nave espacial que deixa de piscar...” (Barthes, 1981, p. 86).

Dois elementos novos foram introduzidos nos laboratórios de criação: uma colcha de cama bordada à renda foi o primeiro objeto cênico usado e comecei timidamente a tecer um texto falado para o homem com calça preta. Como considero esta peça ainda em processo, encontro-me numa fase na qual estou experimentando as possíveis relações que possam

existir entre este texto por mim escrito (cujas fontes remetem a minha história pessoal) e a partitura de movimentos já criada. Estou particularmente entretido com as reações que o diálogo entre o movimento e a palavra falada são capazes de provocar na criação do atuante. Venho também trabalhando com uma canção coletada também do repertório de Madreus que se chama *Vêm*, e que tem contribuído na dimensão musical. Fica claro que o coração do processo desta construção é o próprio jogo que o atuante é capaz de criar mobilizando seu corpo em movimento, presença, ação. Trata-se, enfim, de esculpir uma arte que depende da capacidade do atuante acionar e articular os diversos tecidos que o revelam em criação cênica.

A partir de maio de 2000, durante o curso com Thomas Leabhart, criei duas partituras utilizando objetos cotidianos (jaqueta e um par de sapatos). Num procedimento de montagem incorporei células de ações e impulsos presentes na estrutura performativa de *Um Homem com Calça Preta*, criando novas ações e reações, nas composições de movimentos. Convidei o músico Davi Caires para um trabalho de parceria buscando uma integração da estrutura performativa com suas composições musicais. Num primeiro momento, a minha partitura foi um estímulo para sua composição. Num segundo, a sua composição passou a fazer parte da estrutura performativa. Ou seja, a estrutura performativa de *Fragmentos de um Homem com Calça Preta* é a união das minhas partituras com suas composições. Um processo de diálogo entre um músico e um atuante, cujo ponto de partida foram as minhas partituras, que ganharam uma outra qualidade rítmica a partir de sua música. Ademais, este processo permitiu o surgimento de novas cores, pulsações, vibrações e estados internos que dão substância às ações cênicas que compõem a estrutura performativa de *Fragmentos de um Homem com Calça Preta*. Esta estrutura performativa foi apresentada pela primeira vez em abril de 2001.

Contact Duo

O *Contact Improvisation* foi a ferramenta principal da performance *Contact Duo*. Trata-se de uma técnica que tem como princípio básico a criação instantânea de movimentos a partir de impulsos gerados pelo contato entre dois ou mais atuantes. Nesta performance foram dois corpos interagindo estimulados pelos encontros e desencontros dos pesos, dos impulsos gerados a partir do nosso contato e da presença da música. O duo não evitou as oportunidades de se relacionar com a presença dos espectadores, abrindo e fechando um ciclo contagioso de troca, partilha e contato. O estímulo principal foi a presença de um atuante diante do outro, mediante o seu contato corporal. Num segundo nível, a música serviu como estímulo. Deve ser considerado, no entanto, que a parceria na prática desta técnica entre eu e a dançarina Marta Bezerra, ao longo de meses, criou todo um dinamismo de ações e reações em contato corporal que resultou na incorporação de princípios pré-expressivos da atuação como a oposição, o ritmo, o equilíbrio precário, entre outros. Estes princípios retornam quando atuamos juntos, mesmo que estejamos criando instantaneamente os movimentos, ou seja, em situação de improvisação diante do espectador, devido ao fato de mantermos uma continuidade na prática desta técnica junta.

O relacionamento cênico entre os atuantes de *Contact Duo* revelou, em análise posterior, a atração e repulsão como qualidades expressivas predominantes na dinâmica das suas ações e reações, embora esta não tenha sido uma escolha estética consciente. Os padrões de movimento explosivo, sustentado e ondulado também podem ser encontrados com frequência nesta atuação (particularmente em minha performance) sendo o movimento condensado mais raro. Os princípios cultivados no treinamento corpóreo cotidiano podem ser identificados em intensidades diversas e em diferentes momentos: tensão-relaxamento, dinamismo, oposição, equilíbrio precário, verticalidade flexível e dilatação. A maioria das

ações foram criadas no próprio momento da atuação explorando, assim, a improvisação como técnica de criação e estética cênica.

Ato de Clown e Tsezo Tsotsal

O tema predominante de ***Ato de Clown*** é as relações de uma dupla de artistas diante da presença (constrangedora) de sua platéia em atitude de expectativa e observação. O ***Ato de Clown*** tem por proposta uma situação na qual uma “dupla” de artistas entra em cena para fazer uma grande apresentação. Ao chegarem em cena, entram num estado de constrangimento intimidado pela platéia. Essa situação de desconforto desencadeia uma série de jogos e brincadeiras entre eles, numa partilha sincera com o espectador... Até que finalmente conseguem realizar uma grande apresentação. A partir de relações de disputa, amizade e conquista, os palhaços revelam e lembram ao público a existência de um lado frágil, ridículo, ingênuo e belo presente em todo ser humano. Já numa outra peça, ***Tsezo Tsotsal***, o palhaço Tezo transforma, através das suas ações clownescas, a sua visita ao teatro numa verdadeira celebração do espírito da brincadeira, do prazer de revelar o lado ridículo, idiota e criança do ser humano. O espetáculo dá asas à fantasia e à imaginação absurda através das peripécias do SuperTezo. O espectador também testemunha a grande luta do super-herói contra um casal de mestres das artes marciais japonesas. O show encerra com uma interpretação solo da sua canção predileta: ***Tsezo Tsotsal***. O tema essencial da peça ***Tsezo Tsotsal*** é a liberdade de se permitir brincar.

O tema destas composições cênicas alcança clareza maior após as suas apresentações. Isto se explica porque o nível temático da composição do atuante, neste contexto, apenas adquire um sentido completo numa situação efetivamente espetacular, na sua atuação em relação a outros que presenciam a sua arte. O ***clown***, do modo como trabalhamos, apóia-se fundamentalmente no princípio da auto-exposição de si mesmo diante do outro. Dilatamos aquele estado ingênuo e impulsivo, numa dose tão intensificada

que beira o ridículo. Por isso o inevitável sentimento de constrangimento diante do outro, como uma criança diante do adulto, o nu diante do vestido.

A partir do “estado clown” presente em cada um, sou colocado em situações diferentes. Esta situação quer dizer, com um outro clown, sozinho diante de uma platéia, com objetos distintos, mas também com propostas específicas como, numa saída de rua, (numa praça, num ponto de ônibus, numa galeria, num parque etc). O princípio fundamental é como o palhaço reage às diferentes circunstâncias nas quais se encontra e que à ele só se apresentam naquele momento. Estas situações ou circunstâncias são o que podemos chamar de estímulos e condições do seu trabalho de improvisação, vindo posteriormente a se transformar num trabalho de composição. A improvisação sempre ocorre com a presença de espectadores (os próprios membros do grupo na sala de trabalho ou espectadores das nossas saídas de clown pelas ruas e espaços públicos da cidade). A presença do espectador tem sido um elemento fundamental para estimular o palhaço a reagir em estado de exposição.

Como, depois, fixar os diversos modos em que reagiu às condições e aos estímulos? Neste momento inicia-se um processo de seleção do material criado. Esta seleção foi conduzida através da memorização dos momentos em que o *Clown* de cada um se mostrou. Foi um trabalho de recuperação das ações e reações em que o *Clown* manifestou uma presença cênica pessoal e em vida. Neste sentido posso dizer que o cruzamento de pelo menos dois critérios nortearam o material criativo dos palhaços, que foi fixado numa estrutura performativa: a revelação pessoal (auto-revelação) e uma presença cenicamente viva.

Para assegurar a existência e a disponibilidade deste material, o grupo *PalhaçosParaSempre*, do qual faço parte, tem buscado um caminho próprio de treinamento e construção do Clown, cuja dinâmica de trabalho envolve saídas na rua, improvisações em sala e apresentações. O *Ato de Clown*, como o *Tsezo Tsotsal*, são peças que resultaram desta aventura de vasculhar o universo humano através da arte do Palhaço.

Uma solidão eficaz

Os momentos de solidão são essenciais no processo criativo do atuante e particularmente naqueles momentos da geração de materiais criativos, para entrar em contato com regiões da intimidade, verdades dolorosas, que são tão plenas de fertilidade que podem crescer em árvores mais fortes. As raízes que penetram mais fundo na terra são capazes de sustentar as maiores árvores. De alguma forma, a fortaleza das árvores depende das qualidades de sucção das raízes. Quando um atuante confronta a si mesmo na tarefa de trabalhar sozinho, é obrigado a descobrir o universo da inter-corporalidade numa intensidade extrema que abrirá as condições para dialogar com o outro através de si mesmo. Nesse caminho é necessário se estudar o mundo da interrelacionalidade. Como trabalhar cenicamente os estados de presença que o habitam? Os estados de presença que vive dentro dele (de mim)?

Quanto mais cedo abandono defesas cotidianas, mais curto é o encontro com minhas memórias mais antigas. Não tenho nada a perder. Então é melhor sentir o prazer da revelação, do desnudamento e do não ser para então reencontrar, não mim mesmo, mas os seres que me habitam, as energias e as memórias que estão impregnadas em meu corpo. É melhor viver o prazer de expor a minha fragilidade. Abrir mão dos meus escudos mais caros, das máscaras que me habituei a usar para me proteger, para zelar minha identidade social. Viver o prazer de ser.

A presença das pessoas desconhecidas, conhecidas e mesmo das mais queridas são capazes de me inibir, condicionar e limitar a experiência de pesquisa do atuante-criador. Isso porque o contato com elas aciona imediatamente uma série de expectativas que partilho de acordo com a memória do meu vínculo com elas. Por isso é preciso escolher a quantidade e a qualidade das pessoas que devem colaborar enquanto parceiros de atuação e testemunhas do processo criativo. E ainda assim, não eliminar completamente os períodos

de trabalho solitário, que podem envolver meses de sala de trabalho ou dias em regime de isolamento.

Mas, por outro lado, ao chegar o estágio de estudo do material criado em relação ao contexto espetacular, ou seja, no contexto de apresentação para espectadores, considero inclusive mais proveitoso, se for possível, antes trabalhar com espectadores desconhecidos meus do que daquele que faz parte do círculo mais próximo seja profissional ou afetivo. Isso porque, no caso dos espectadores estranhos, as reações ao espetáculo podem ser menos condicionadas por preconceitos, valores e visões estéticas predeterminadas. Além do mais, no caso de espectadores conhecidos, é quase impossível fugirmos de uma tônica de tentar convencer, afirmar, agradar ou mesmo dialogar no nível do coleguismo e da amizade previsível, o que pode ser um fator de diminuição do alcance artístico do trabalho. É inevitável considerar o julgamento que estas pessoas conhecidas fazem do meu trabalho. Já a outra relação está bem mais livre de expectativas sociais, estéticas e afetivas, hábitos, vícios e etiquetas do ambiente profissional. A idéia do espectador do qual estou falando não se aplica ao espectador desconhecido que é consumidor das casas de teatro comercial. Em relação a estes já entro no palco endividado, pois pagaram para assistir. De modo que me atrelei ao condicionamento econômico - preciso satisfazer minimamente àqueles que vieram me ver para retribuir o dinheiro pago na bilheteria. E não adianta tentar enganar a mim mesmo, pois o corpo é inteligente o suficiente para saber quais relações de troca que asseguram seu pão de cada dia.

Existe algo essencial que busco em todas as estruturas performativas que atuo. Gostaria que a minha presença cênica fosse capaz de tocar nas percepções do espectador, numa intensidade tão forte que promovam um conectar-se com as suas memórias mais profundas. Conduzir um encontro onde a experiência de presenciar o trabalho cênico proporcionasse aos espectadores a oportunidade de viverem durante alguns instantes uma realidade composta de organicidade própria. Assim, espero que o ritual do espetáculo seja um lugar onde a presença do atuante atue verdadeiramente nas percepções do espectador. Que o efeito produzido no espectador que visitou o ritual cênico seja tal que possibilite abrir outras portas sensoriais. E que esta dança de mexer com os sentidos se multiplique

dentro de cada um vasculhando energias adormecidas, memórias esquecidas, acordando novas possibilidades de perceber o mundo.

A Composição Performativa do Atuante

Esta análise permite a assunção de que numa apresentação cênica, existe pelo menos duas lógicas distintas e interdependentes simultaneamente, que guardam autonomia e se relacionam ao mesmo tempo. São elas a lógica espetacular e a lógica performativa. A primeira dimensão decorre do modo que a arte do atuante é recebida pelo espectador, trata-se da recepção do espectador. Como já foi visto com Grotowski e Barba, a lógica do espetáculo visto pelos espectadores não coincide necessariamente com a lógica performativa vivida pelo atuante, esta é determinada por um outro processo que, possuindo seus próprios princípios, fatores e condições, possui também uma coerência orgânica própria. A minha pesquisa tem o foco mirado nesta dimensão criativa do teatro: no processo performativo do atuante. Atuação, performance, partitura e composição são termos equivalentes quando se referem à arte do atuante. Isto porque é impossível presenciar a composição artística do atuante sem presenciar a sua atuação. O que pode ser diferenciado analiticamente é a dimensão espetacular e a dimensão performativa. Um revela e toca o resultado e o outro se concentra no processo vivido pelo atuante. Mas atenção, apenas é possível testemunhar uma coisa só, só existe uma apresentação, um fato cênico. A que o atuante oferece para o espectador, num contexto da obra como um todo.

E novamente, por corpo entenda-se corpo e voz. A voz do ponto de vista que adoto é produzida corporalmente, devendo, portanto, ser considerada extensão da corporeidade do atuante. A *partitura cênica* engloba a atuação vocal, corpórea, enfim tudo que se refere e emana da presença do atuante em cena. O atuante deve ser capaz de expor e revelar os seus tecidos, o que significa, ao mesmo tempo, que deve aprender a tecer as diversas camadas que compõem a sua *partitura*. A palavra *corpo*, neste caso, poderia ser substituída por

presença. Optei pelo primeiro para explicitar a dimensão corpórea da manifestação cênica do atuante. Gostaria de enfatizar que o movimento do corpo é uma interface que dispensa a intervenção da ação vocal para configurar sentidos e significados no nível artístico; poderia até sugerir poeticamente que o movimento é uma das vozes do corpo.

A definição de etnocenologia que pode ajudar a compreender a criação do atuante, do *performer*, é aquela que toma a cena do corpo como o seu campo de estudo, mesmo quando o que interessa é o espírito que se manifesta neste corpo, o que interessa a etnocenologia é a carne do espírito. Em última instância, o que resta do ator quando desligado das outras dimensões de um espetáculo teatral (texto, direção, música, figurino, etc.) é a sua manifestação corpórea, ou seja, ele mesmo, pois não existe corpo sem espírito e nem espírito sem corpo. Interessa investigar a cena que o corpo produz de um lado, e, do outro, interessa que o atuante assuma seu campo de criação. O domínio da sua arte começa na construção de uma presença cênica e termina em sua exposição aos espectadores. Geralmente o atuante ou o encenador organiza a sua presença física por meio de uma montagem artística.

Uma apresentação cênica pode ser resultado de diversos caminhos, porém todos eles, de alguma maneira, em algum momento, devem chegar numa situação espetacular na qual o atuante se coloca como uma presença que se apresenta para outros que se colocam, em algum nível, numa atitude de espectadores, mesmo propondo uma participação mais ativa destes na fruição e leitura do trabalho. A relação entre os dois deve envolver algum nível de *recepção* pela parte de alguém que está fora do ser do ator – que é o seu outro, a sua alteridade²⁰ - sem o qual não haverá destinatário para o atuante partilhar a sua presença, nem endereço para a sua apresentação. Em outras palavras, sem o qual não haverá diálogo, não haverá as condições necessárias para a relação de presenciar a manifestação do outro.

O que torna a presença do atuante cenicamente viva são as fontes criativas orgânicas cuja existência independe do tema ou do gênero espetacular que está sendo abordado pela arte do atuante. Quando o atuante organiza, orchestra por si só os processos criativos orgânicos da sua presença numa atuação, dá-se uma dramaturgia do atuante. Ele é

responsável pela autoria da sua própria partitura cênica. Ele é criador da sua própria arte. A dramaturgia do atuante nasce da sua presença cênica. A presença cênica do atuante é o terreno fértil sobre o qual é possível a germinação da dramaturgia do atuante. Carece dizer que se não existe presença cênica tampouco pode existir a dramaturgia do atuante. A dramaturgia do atuante existe na medida exata que sua presença cênica permite.

Quando estes materiais são posteriormente organizados pelo diretor numa montagem, ocorre uma dramaturgia do diretor. A dramaturgia do atuante foi arranjada pelo diretor, mas enquanto toca seus elementos criativos, a dramaturgia do atuante permanece sendo o material a partir do qual é possível se construir o espetáculo. Em outras palavras, o material dramático do atuante está sempre presente em todos os espetáculos. Esse fato justifica que o elemento essencial do teatro é a arte do ator, ou seja, o elemento criativo essencial de qualquer espetáculo cênico é a arte do atuante. O diretor de teatro depende, em última análise, da existência da dramaturgia do atuante, na menor das hipóteses depende da sua presença física. O contrário não é verdadeiro. Para existir o que a arte do atuante necessita essencialmente é da presença do seu espectador. E quem é seu espectador? Qualquer outro ser humano, desde que numa atitude de presenciar o trabalho artístico do atuante; juntamente com o atuante dão luz ao fenômeno teatral, as artes do espetáculo, artes cênicas.

Quais são as fontes criativas orgânicas que tornam a presença do atuante cenicamente vivo e, ao mesmo tempo são elas tecnicamente acessíveis? Que princípios técnicos constituem a base orgânica da cenicidade do atuante? Diríamos que são as sementes da criatividade e os impulsos vivos de Grotowski; são os princípios-que-retornam e o corpo-em-vida de Barba; os movimentos plásticos e a biomecânica de Meyerhold; a estatuária móvel de Decroux; as ações físicas de Stanislavski; os fatores dinâmicos do movimento de Laban; as energias potenciais de Luis Otávio Burnier. E como acessá-los tecnicamente? Como se dá o trabalho técnico do atuante com estas fontes orgânicas? Certamente mediante técnicas corpóreas extracotidianas. As condições e as direções nas quais estes princípios e técnicas podem ser usados variam infinitamente. Embora a história do teatro mostra que exploramos, de modo sistemático apenas algumas delas, sobretudo no Ocidente; estas

podem ser incorporadas ou inscritas no corpo cênico do atuante inconsciente ou conscientemente.

O processo de trabalho (transmissão, pesquisa, aprendizado) pode se dar dentro de uma relação mestre/ atuante, diretor/ atuante, ou de uma luta do atuante com os obstáculos e limitações que surgem ao longo da sua vida de trabalho consigo mesmo, independente da presença do mestre e do diretor. Diria, por exemplo, que na maior parte do tempo de vida de trabalho de Decroux, ele foi seu próprio mestre, já que não pertencia a uma tradição de Mímica consolidada; em outras palavras, a sua vida de trabalho foi dedicada à criação de um modo específico de atuar que se chama Mímica Corporal Dramática; a corrente da Mímica Moderna mais sistematizada e codificada tecnicamente do século XX.

Já a maioria dos bons atuantes do pólo sul conquistam a sua maestria e autonomia no interior de um relacionamento artístico com seu(s) diretor(es). Enquanto os atuantes do Pólo Norte são prisioneiros da sua especialização a uma forma teatral, seja ela um gênero ou tradição cênica, os atuantes do Pólo Sul são prisioneiros do seu vínculo artístico com o(s) diretor(es). Os elementos essenciais são o atuante e o seu espectador. As condições e os modos nos quais os processos criativos do atuante podem acontecer até desaguar na relação teatral é o inesgotável território de pesquisa do pré-expressivo. Trata-se de um campo de pesquisa que foi pouco explorado de modo sistemático e contínuo. Barba considera Stanislavski, Meyerhold, Decroux e Grotowski, os maiores pesquisadores do nível pré-expressivo da arte do atuante no Ocidente do século XX. Estes pesquisadores do teatro estudaram continuamente e sistematicamente os princípios da arte e técnica do atuante, ou seja, as fontes orgânicas da sua criatividade cênica.

NOTAS

16. Versão inglesa de trecho de Ryszard Cieslak: *The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame. The flame is my inner process each night. The flame is what illuminates the score, what the spectators see through the score. The flame is alive. Just as the flame in the glass moves, flutters, rises, falls, almost goes out, suddenly glows brightly, responds to each breath of wind – so my innerprocess varies from night to night, from moment to moment...* Este trecho foi citado em Taviani, Ferdinando, in Schecner, Richard e Wolford, Lisa, (Org), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge, 2001. p. 203. © 1997

17. Pradier, Jean-Marie, “Etnocenologia: A Carne do Espírito”, in *Repertório: Teatro & Dança*, Ed. Bião, Armindo, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1998, p. 19.

18. Op. Cit., p. 10. Outra definição do Pradier em relação ao *Skenos* para sintetizar o sentido que interessa a etnocenologia: *Skenos* é tomado aqui no seu sentido arcaico para evocar o corpo humano e a sua relação dinâmica com a alma”. Pradier, Jean Marie, “Etnocenologia”, In Greiner, Christine e Bião, Armindo, *Etnocenologia – textos selecionados*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 26.

19. Destes princípios a única que ainda não mencionei foi o triângulo, termo metafórico adotado por Thomas para referir-se a uma presença firme dos músculos abaixo do umbigo. O umbigo seria o vértice superior do triângulo imaginário proposto por ele. Os outros princípios já mencionados também foram descritos no dicionário de Antropologia Teatral.

20. Em relação à questão da alteridade, Armindo Bião sintetiza originalmente a sua posição: “Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio”. Ver Bião, Armindo, *Estética Performática e Cotidiano*”, In, J.G.I.C. Teixeira, (Org), *Performáticos, Performance & Sociedade*, Brasília, TRANSE/UNB, 1996, p. 15.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deixem que os outros comuniquem. Vocês são verdadeiramente mais sábios que os outros? E vocês têm coisas tão importantes para dizer? E vocês são realmente mais inteligentes que os seus espectadores? E devem comunicar-lhes algo extraordinário? Tudo isto não é verdade. O que se pode descobrir é o que reside na substância de sua vida, e se vocês estão a fim de descobrir isto e dar-lhe forma e atribuir-lhe valor e não perder o fluxo de sua vida é isto que comunica por si só.

Jerzy Grotowski

(Revista do LUME, 2000, p.19).

Os Autores das Encenações ou os Criadores das Atuações?

Toda encenação implica numa seleção, mas nem toda encenação capta os diferentes ângulos da comunidade que a encena ou participa da dramaturgia da cena. Particularmente tenho me perguntado cada vez mais - sem encontrar respostas - qual é o papel do diretor na construção da dramaturgia e na encenação teatral? Será que ele é um elemento indispensável na construção de uma dramaturgia cênica? Se for, qual é a sua função? Por que, no fazer teatral, existe a necessidade de haver uma autoridade responsável especificamente pela direção, encenação e elaboração dramática das cenas? Na qual, nós, atuantes, somos obrigados, ou melhor, nos obrigamos a aguardar passivamente a intervenção de um diretor que irá selecionar e dirigir nosso trabalho a partir da **sua** visão, ou seja, contará uma outra estória a partir do material criado pelo ator. Será que o atuante é um profissional tão ensimesmado e/ ou incapaz de compor a sua própria dramaturgia cênica? Por que isso é tão mais comum entre outros artistas compositores como os músicos, pintores e escultores, por exemplo.

Será que estou me referindo a uma visão de teatro radicalmente enraizado na definição européia de teatro, ou seja, privilegiando o *lugar de onde se vê*, priorizando o sentido da visão em detrimento dos outros sentidos como o ouvir, o tocar, o cheirar e saborear? E será que nesta definição teatral, a encenação fica inevitavelmente atrelada à figura do diretor - o olho de fora - um profissional que determina em última instância aquilo que nós, espectadores, **veremos** no espaço do teatro e dando a palavra final na seleção daquilo que será aproveitado do trabalho dos atores?

Talvez seja importante repensar as relações de criação no interior da própria comunidade dos profissionais do teatro para então nos aventurar na redescoberta de novas possibilidades dramáticas na encenação teatral. Não adianta substituir uma relação autoritária por outra. Antes de trabalhar com a construção da dramaturgia dos atuantes talvez seja importante redefinir o que é a dramaturgia para cada um de nós, e aí então

aceitar o desafio de enveredar em novas possibilidades de criação cênica. Grotowski mencionou que no Oriente, onde não existe o diretor, o *tempo* tem sido o diretor, o *tempo* tem esclarecido as coisas. Quem sabe o Ocidente não necessita aprender a viver mais o tempo para as coisas se esclarecerem, amadurecerem? Gosto de pensar no tempo como o diretor das minhas composições.

Antônio Januzzelli comentou sobre um dos motivos que levaram Luis Otávio Burnier a buscar no ator-pesquisador uma saída para a autonomia profissional do atuante:

Ele aponta a necessidade de continuamente se estar inquirindo o que é o teatro e denuncia a guerra entre o diretor e o ator, que mais lhe parece uma batalha pelo poder do que pela arte, pois o diretor toma de “assalto” o teatro, deixando o ator submetido a esse ataque por não estar munido das armas adequadas para defender-se. Para ele a arma do ator é a sua técnica, que propicia, ao ator, acordar e drenar as suas energias potenciais. (*Revista do Lume*, 1998, p. 20).

Espero que este trabalho sirva também como um estímulo para fermentar novas relações de criação neste século recém nascido para nós. Que tenhamos a calma e a sabedoria necessária para fazer um bom proveito.

A figura do diretor não foi um elemento vivo nas quatro estruturas performativas que participei nesta pesquisa, o que não significa que o trabalho não teve direção, mas a fonte da direção é outra, é da responsabilidade da ação do tempo no relacionamento do atuante consigo mesmo, com outros atuantes e seus espectadores, ao longo de seus encontros que chamamos de teatro, espetáculo, apresentação. Ao invés da lógica da produtividade, trabalhei com a lógica da organicidade, que sempre é fruto do tempo agindo na autonomia dos relacionamentos. O espectador sim foi um elemento essencial da criação teatral.

No meu trabalho artístico estive presente em momentos que solicitaram ao menos dois olhares distintos. Quando convidado pelo atuante para testemunhar um nascimento,

um processo vivo na qual escolhas de como aquele material criativo pode conferir sentido ainda não tem sentido. É o momento em que o espectador, seja ele um parceiro de trabalho, pessoa de confiança ou até um desconhecido, devem assumir uma atitude na qual sentidos e significados daquilo que estão vendo, presenciando, não precisam e não devem ser descobertos, capturados, pois algo completamente diverso inevitavelmente deixará de surgir. É o momento em que a ênfase está mobilizada para *o nascer da arte do atuante*. É o olhar aberto, quente, que tenta suspender, durante aquele momento, valores e expectativas pessoais e estéticas predeterminadas e prolongar o mistério das potencialidades. É o olhar solar sobre a grama que cresce em sua direção. Sem um *por que* nem *pra que*, apenas move em sua direção como o irresistível impulso da planta que brota em busca de sol. Algo cuja substância é determinada pelo magnetismo que existe no encontro de dois seres humanos, duas presenças humanas, uma diante da outra. É o olhar sobre o processo de geração do material criativo do atuante, que apenas num segundo momento se transformará numa estrutura performativa.

No segundo olhar os atuantes partilharam com os espectadores os frutos da colheita num encontro especial, revelado por meio de uma lógica que possui a sua própria coerência, mas que ainda ao invés de definir, apenas sugere, invés de comunicar, desnuda-se, ao invés de se impor, se descobre, ao invés de ensinar, expõe a sua própria auto-revelação. É o momento espetacular, da arte teatral propriamente dita, que conjuga os diversos elementos cênicos: atuantes, espectadores, lugar, música. A colheita do processo cultivado. É um momento dedicado aos espectadores, cujo olhar pertence a si mesmo. Neste ponto, a obra de arte do atuante é um estímulo que pode permitir a decolagem de outros imaginários. Quando me refiro ao olhar do espectador, refiro-me à sua atenção, seu escutar, seu pensamento, enfim, a ação do seu modo de perceber a presença do atuante. Que não coincide necessariamente com a compreensão que nos oferece após testemunhar uma apresentação ou com um relato detalhado que escreva ou fale de como percebeu a peça que presenciou.

Há três elementos vivos no processo de criação cênica de que participei. O atuante, o espectador e o tempo. O tempo das coisas acontecerem; das relações amadurecerem e dos

princípios essenciais dilataram na estrutura performativa. O meu posicionamento no pólo do atuante me obrigou a investigar meios de acessar os seus instrumentos criativos.

A Árvore de Arte do Atuante

Tentarei aqui pintar como concebo a técnica e arte do atuante a partir da minha experiência criativa de pesquisa. As principais fontes orgânicas da atuação exploradas na criação de um corpo cênico nesta pesquisa foram a verticalidade flexível, a oposição, o equilíbrio instável, dinamismos, a dilatação e o resistência-relaxamento ou tensão relaxamento. Estes princípios foram encontrados por outros antes de mim, estando presentes nas matrizes espetaculares pesquisadas, assim como estão descritos em maiores detalhes no *Dicionário de Antropologia Teatral*. Na verdade estes princípios pertencem a natureza e ao modo como se manifestam na presença cênica do atuante ou no homem em situação de representação organizada; são patrimônios da humanidade. Porém, tentei desenvolver uma relação pessoal com estes elementos, seja como princípio criativo de atuação, técnica de composição ou técnica de treinamento. A minha contribuição no modo como se relacionar cenicamente com estas fontes deve ser testada, em última análise, através da minha atuação. Apesar de no treinamento trabalhar às vezes isoladamente com cada princípio, os mesmos se encontram quase sempre atuando simultânea e conjuntamente nas ações cênicas do atuante.

Por exemplo, no meu treinamento solitário, freqüentemente quando estou exercitando o equilíbrio instável já estou com uma presença dilatada, extracotidiana, pois já trabalhei a verticalidade flexível, o resistência-relaxamento, a oposição e o dinamismo até chegar ali. Tenho adotado a prática de começar com elementos técnicos restritivos partindo para uma situação cada vez mais livre até chegar na improvisação, cujo estímulo varia a cada dia.(objetos, músicas, nada, etc), pois neste caso não se trata da improvisação como técnica de composição, mas como técnica de treinamento. Na seqüência trabalho novas

composições, desta vez a improvisação entra como ferramenta criativa de composição, por último visito as composições performativas já criadas que dependem apenas da minha presença. Aproveitando a imagem fornecida pela Antropologia Teatral posso descrever o itinerário do meu treinamento solitário diário atual como um atuante que do Pólo Norte vem em direção ao Pólo Sul, terminando a sua viagem em algum ponto desta trajetória. Seria impossível, pretensioso e equivocado tentar determinar as características do ponto de chegada, pois esta depende do confronto com o outro. Mas gostaria de explicitar o que tentei trazer desta viagem do ponto de vista da técnica cênica do atuante: estados de presença ou energias potenciais, organicidade cênica das ações físicas, memórias corpóreas, impulsos vivos, enfim, um processo de revelação, exposição, descoberta e desnudamento do corpo-em-vida do atuante.

O fato de a improvisação ser um elemento presente em todas as matrizes artísticas abordadas reforça a importância que exerceu no processo criativo e performativo do atuante nesta pesquisa. Na minha concepção, a improvisação pode ser explorada tanto como princípio criativo de atuação, técnica de composição como técnica de treinamento para trabalhar uma presença cênica extracotidiana. Ou seja, para confrontar fontes orgânicas da atuação como a oposição, a dilatação, tensão-relaxamento, espiralidade, equilíbrio instável, qualidades dinâmicas (peso, espaço, tempo, fluência), verticalidade flexível entre outros. Como ferramenta criativa a improvisação deve ser explorada regularmente em condições e situações diferentes, às vezes ambientes protegidos, onde o atuante se sente seguro para se expor, outras vezes nem tanto, de preferência na presença de espectadores, sejam eles parceiros ou não. Quando o atuante mergulha nas águas da improvisação tem a oportunidade de confrontar-se com reações cênicas que expõe padrões de sua pessoa habitualmente escondida ou em doses reduzidas retidas por mecanismos de controle e aceitação social. A improvisação, ao meu ver, é eficaz quando o atuante permite-se entrar num estado de exposição por meio das suas memórias corpóreas; quando numa atuação consegue se conectar com pulsações, vibrações e impulsos vivos.

Por outro lado a atuação por meio de partituras físicas precisamente fixadas e estruturadas traz um desafio de outra natureza embora seja o mesmo corpo-em-vida o

instrumento artístico. Neste processo de composição o procedimento da repetição é uma condição essencial para se alcançar a organicidade cênica das ações físicas. O atuante necessita quase que diariamente revisitar as linhas de ações físicas construídas num exercício contínuo de se conectar aos impulsos corretos. A partir dos impulsos-em-vida o atuante pode acessar estados de presença e memórias corpóreas. A prática do treinamento corpóreo cotidiano permite que cada atuante crie um reservatório de ações-em-vida disponíveis e acionáveis no seu trabalho de atuação. No espaço tempo do treinamento ele deve se permitir aventurar-se na descoberta de estados de presença que irão formar depois o reservatório das suas memórias corpóreas cenicamente disponíveis.

Estados de presença é um outro nome para as energias potenciais de Burnier. O corpo do atuante é memória. Memória genética, biológica, cultural, emocional e mental. Neste sentido o corpo-em-vida do atuante traz as marcas da sua biografia, a cicatriz mais dolorosa, as situações vividas mais intensa e frequentemente, seja de alegria, de tristeza, de perigo ou de vitória, estão lá, registradas. Assim como memórias mais antigas, que remontam ao nosso corpo ancestral, também se encontram lá, armazenadas. Para tornar estes materiais cenicamente disponíveis, o atuante necessita despertar tais memórias. Enquanto o atuante não descobrir uma técnica pessoal para tocar nestas camadas elas permanecerão adormecidas. Ou seja, os materiais criativos mais preciosos do atuante, permanecerão indisponíveis, intocáveis, escondidos atrás dos seus muros. Neste ponto concordo com Carlos Simioni quando diz que pode transmitir os princípios, mas a técnica é pessoal, apenas cada um pode descobrir a sua. A chave para abrir a porta de si para si mesmo, do seu corpo memória, só pode ser encontrada por cada um. É mais uma confirmação do achado do mestre Etienne Decroux que as artes não se assemelham em suas técnicas, mas em seus princípios.

O certo é que cada porta que abrimos, por mais doloroso que seja o processo de descoberta, se torna depois um elemento que vem a enriquecer a arte do atuante. Mas também é mais um filho para criar, revisitar, dar água, sol e comida, e, enfim, acompanhar seu crescimento. Novas raízes são sempre bem vindas, apenas vem a fortalecer a árvore de arte do atuante. Mas o desenvolvimento das raízes mais antigas, ou seja, as primeiras

raízes, não devem cessar nunca, pois elas são responsáveis pela manutenção da vida cênica do atuante, isto é, por manter seu corpo-em-vida.

ANEXO

Elementos Fundamentais do Movimento Humano – uma seqüência para acender o corpo cênico do atuante

Desenvolvi uma seqüência de elementos técnicos num treinamento sistemático que pode ser encadeado em 1 hora de trabalho assim como pode se estender de acordo com as necessidades e desejos do momento, como também a seqüência pode ser alterada e a duração de empenho em cada elemento trabalhado. Apesar das condições necessariamente flexíveis que imponho no meu laboratório de trabalho, achei que poderia ser útil fixar o encadeamento de uma seqüência que pincele a maioria dos elementos técnicos que foram selecionadas, descobertas, criadas, desenvolvidas, enfim, que são fruto da abordagem do atuante dentro de uma atitude de pesquisa. Lembrando que a pesquisa do atuante da maneira que estou encarando volta-se de uma maneira geral para a sua capacidade de criar um jogo dramático a partir do seu corpo, seu movimento e a sua voz – falada e cantada, ou seja a partir de si mesmo.

Trata-se fundamentalmente da fusão do Gera (Gestualidade Relacional Ampliada) com os Fundamentos Corporais. Entrei em contato com o Gera ao longo de vários anos de trabalho com a dramaturga, diretora e professora Joana Lopes, quem sistematizou esta metodologia para auxiliar a atores e dançarinos aprimorarem a sua percepção do peso, espaço, tempo e fluência a partir de movimentos do seu próprio corpo, ativando as suas articulações musculares. Os Fundamentos Corporais elaborados por IG Bartenieff foi passado para mim pela dançarina, coreógrafa e professora Ciane Fernandes que obteve o certificado de Analista de Movimento da Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies. A seguir descrevo a minha seqüência de treinamento que objetiva criar as condições necessárias para o atuante construir movimentos e ações a partir de um corpo expressivo,

cênico, latente, aceso. No segundo momento desta seqüência, elaborei variações a partir das matrizes do Gera e dos Fundamentos Corporais. Emprestei também um pouco da atitude de pesquisa dos atores do LUME assim como outros elementos os quais, durante quatro meses de trabalho, entrei em contato.

Objetivos do treinamento: aquecer e acordar a musculatura do atuante a partir da mobilização das conexões e articulações musculares, aprimorar a percepção do peso, espaço, tempo e fluência do atuante a partir do exercício com o movimento do seu corpo, construir energia para trabalhar a sua presença em cena, ou construir a presença cênica do atuante, refinar a capacidade do atuante se comunicar através e com o seu corpo e voz, aumentar as possibilidades do atuante se entregar totalmente à criação do fato cênico, buscar a mobilização integral do atuante na cena, enfim mobilizá-lo por inteiro na criação do jogo dramático.

Primeiro momento:

1a. Abandonar o corpo no chão. 1b. Iniciar uma respiração segmentada abdômen x intercostal. 1c. Posição de X respirar com irradiação central (corpo expira recolhendo e inspira expandindo em X).

2. Balanço dos calcanhares juntos, separados e intercalados.

3. Alongamento a partir da transferência do peso partindo do pé que encadeia o resto do corpo até ficar de brussos (barriga pra baixo). Fazer lado contrário.

4. Segunda matriz do Gera, suspensão da perna com o pé deslizando em contato com o chão e a planta do pé tocando a outra perna. 3x cada perna.

5. Primeira matriz do Gera, balanço dos calcanhares juntos, separado, alternado.

6a. Pre-elevação da coxa. 6b. Retomar Segunda matriz do Gera, mas de barriga pra cima. 6c. Forma mista de 6a + 6b.

7a. Massagem da lombar pelo chão através do balanço horizontal. 7b. Balanço vertical dos calcanhares com o pé plantado no chão e pernas flexionadas.

8. Pré-elevação da pélvis, 3x.

9. Deslize lateral da pélvis 3x.

10. Elevação da coxa 3x.
11. Propulsão pélvica frontal até chegar na barra (neste exercício começar a emitir sons: mamamama, papapa babababa etc.)
12. Conexão pé-cabeça de lado com pé na barra, queda de joelho e propulsão lateral em contato com o chão.
13. Emitir sons (papap, mamamamaetc) com propulsão da perna apoiando o pé na barra, aproveitar o impulso do movimento para liberar o som.
14. Mão segura pé no ar e coluna desse com expiração até deitar a coluna no chão.
15. Propulsão pélvica com mãos segurando calcanhares.
16. Arrastar (Rastejar) movimento do tronco no chão como uma preparação para a metade do corpo usando o apoio dos pés no chão.
17. Abraço mãos-pés transferindo o peso para rolar com o tronco no chão, aproveitando o impulso da queda para emitir sons. (O som sempre substitui a expiração).
18. Abraço mãos-pés deitando tronco no chão quando o entrelaçamento dos dedos dos pés e mãos se desfaz soltar som involuntário esvaziando o diafragma. 3x.
19. Rotação da coxa femural com mãos apoiados no joelho pode continuar explorando a emissão de sons.
- 20a. Vibração de sons com balanço de pernas no ar ao mesmo tempo. 20b. Vibração braços pro ar. 20c. Vibração com balanço simultâneo de pernas e braços pro ar.
- 21a. Emitir som de U peitoral com pernas e braços pro ar. 21b. Som i com braços e pernas na horizontal, com rotação dos pulsos e calcanhares. 21c. Som A braços e pernas esticados na sagital.
22. Metade do corpo 3 variações da cabeça.
23. Posição fetal lateral lado-lado, metade.
24. Queda de joelho e balanço do quadril indicando a conexão com a escapula mão.
25. Aproveitar o impulso da queda do joelho para chutar na lateral, cabeça alterna lados e explorar emissão de sons.
26. Rotação de braços em posição inicial de X tira camisa bota camisa.

27. Suspensão do tronco a partir da posição inicial de pernas abertas e braços paralelos, os braços-mão apoiam no chão e os olhos com foco na mão para conduzir o movimento da cabeça.

28. Pistolões: mãos apoiam no chão e transferência do peso provocando o deslocamento.

29. Queda de joelho seguida de rotação dos braços.
(É possível condensar esta seqüência até aqui em 30 minutos)

Segundo momento (aqui se inicia uma etapa feita de uma série de variações da queda de joelho combinada com a rotação dos braços. O objetivo primordial deste momento é construir uma energia de trabalho a partir de uma manipulação da fluência destes movimentos que devem partir de um estado dinâmico controlado e desacelerado e caminhar para uma dinâmica cada vez mais livre e acelerado. Batizei esta série de variações dos 7 rolamentos espirais, estes rolamentos são conseqüências dos impulsos gerados pela queda de joelhos seguidos de rotação dos braços que também servem de apoio):

30. Primeiro espreguiçar e esticar o corpo inteiro como se estivesse preparando a massa de um pão. Em seguida fazer os 7 rolamentos espirais ou energéticos. Experimentar diferentes formas de levantar a partir destes rolamentos espirais. (Pode ser feito em 15 minutos).

Terceiro momento:

31. Esticar braços pro ar em posição inicial ereta, seguida de queda do tronco soltando som durante a queda 3x. Na terceira deixar troco em baixo.

32. Pássaro, movimentos da coluna cabeça e braços até suspender o tronco e voltar à posição ereta.

33a. Rotação da cabeça para os dois lados aproveitando o impulso da queda do peso da cabeça. 33b. Impulso da cabeça encadeia movimento que mobiliza as outras partes do corpo, deslocando o corpo.

34. Queda do corpo com braços segurando na barra e emitindo o som 3x cada lado.

35. Matriz 7 do Gera – cabeça cotovelo frente –trás com deslocamento na cruz dimensional ou não.

36. Matriz 6 do Gera (peixe) na cruz dimensional ou não. (massagem nos ombros).

37. Escala dimensional (com indicação das qualidades de movimento) OCTAEDRO.

38. Escala Diagonal (com 8 verbos de ação) CUBO. Aproveitar para falar texto que estege trabalhando.

39. Incluir Escala dos Planos que formam o ICOSAEDRO.
(Até aqui dá pra Ter um bom aproveitamento com pelo menos 15 minutos)

Elementos técnicos dos atores do Lume – estes elementos podem ser acrescentados para complementar o treinamento:

40. Raízes, pés no chão compasso.

41. Posições estranhas equilíbrio precário. Stop.

42. Coxi. Abdômen centro de onde todos os movimentos e ações devem ter a sua raiz.

43. Dança dos ventos.

44. Lançamentos.

45. Desequilíbrio seguido de mobilização do centro de gravidade e lançamento.

46. Pantera.

47. Guerreiro.

48. Gueixa.

49. Elementos Plásticos. Segmentação corporal.

50. Energético.

Obs: Quanto mais esta seqüência for vivenciada sem quebra de ritmo, melhor será o resultado obtido, menos mecânico. Apesar de ser um momento de aquecimento e aprimoramento técnico do corpo em movimento, quanto mais intensidade e fluência ela for exercitada melhor serão os resultados na elaboração das partituras cênicas. Este momento não deve ser vivido friamente como uma etapa separada das outras, muito pelo contrário

(deve ser vivido com calor, tornar o corpo do ator quente), pois provavelmente as qualidades conquistadas neste momento darão as cores do trabalho que a segue. De maneira que ela integra o momento da criação e vivência das partituras cênicas. O ator deve então trabalhar neste momento como quem esculpi o impulso criador dos movimentos do corpo. O performer, enfim, deve atravessar os caminhos necessários que o levam à mobilização integral das diversas partes do seu corpo na criação dos movimentos e ações.

É importante que o ator não repita estes exercícios mecanicamente, mas descobrir novas qualidades e possibilidades a partir da pesquisa das suas variações, ou melhor, não deixar de pesquisar outras possíveis variações a partir das mesmas matrizes. Neste sentido a pesquisa deve ser exercitada com criatividade. O exercício da pesquisa no momento do aquecimento conjugado ao treinamento não dispensa a criatividade. O espírito criador deve contaminar todos os momentos do laboratório de performance. Para assegurar a presença do espírito criador deve reinar no espaço de trabalho a liberdade de experimentação em todos os momentos. A propósito, a vivência muscular proporcionada pela natação complementa muito bem a vivência destes elementos técnicos para aprimorar o corpo cênico do atuante.

BIBLIOGRAFIA

Artaud, Antonin, *The Theatre and its Double*, Grove Press, New York, 1958.

Aslan, Odette, *O Ator no Século XX – Evolução da Técnica / Problema da Ética*, São Paulo, Perspectiva, 1994.

Barba, Eugenio, *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*, São Paulo, Hucitec, 1994.

Barba, Eugenio, *Theatre, Solitude, Craft, Revolt*, Wales, Black Mountain, 1999.

Barba, Eugenio e Savarese, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology - The Secret Art of the Performer*, London and New York, Routledge, 1991.

Bartenieff, Irmgard e Lewis Doris. *Body Movement: Coping with the Environment*, New York, Gordon and Breach, 1980.

Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, London, Methuen, 1998.

Carvalho, Enio, *História e Formação do Ator*, São Paulo, Ática, 1989.

Cohen, Renato, *“Work-in-Progress” na Cena Contemporânea*, São Paulo, Perspectiva, 1998.

- Cohen, Renato, *Performance como Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann, 1924.
- Etiene Decroux, *Paroles sur le Mime*, Paris, Librairie Théâtrale, 1963.
- Fernandes, Ciane, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*, São Paulo, Hucitec, 2000.
- Ferracini, Renato, *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- Greiner, Christine e Bião, Armindo, *Etnocenologia – textos selecionados*, São Paulo, AnnaBlume, 1998.
- Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, London, Methuen, 1991.
- Januzelli, Antônio (Janô), *A Aprendizagem do Ator*, São Paulo, Ática, 1992.
- Laban, Rudolf, *Domínio do Movimento*, São Paulo, Summus, 1978.
- Leabhart, Thomas, *Modern and Post-Modern Mime*, London, Macmillan Education, 1989.
- Lopes, Joana, *Pega Teatro*, Campinas, Papyrus, 1989.
- Masetti, Morgana, *Soluções de Palhaços – transformações na realidade Hospitalar*, São Paulo, Palas Athena, 1998.
- Mauss, Marcel, *Sociologia e Antropologia*, São Paulo, Edusp, 1974.

Pastinha, Vicente Ferreira, *Capoeira Angola*, Salvador, Escola Gráfica N. S. de Loreto, 1964.

Richards, Thomas, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London and New York, Routledge, 1996.

Roubine, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

Schecner, Richard e Wolford, Lisa, (Org), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge, 2001.

Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, Berkshire, 1996.

Stanislavski, Constantin, *A Construção da Personagem*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.

Stanislavski, Constantin, *My Life in Art*, London, Geoffrey Bles, 1945.

Viana, Klauss, *A Dança*, São Paulo, Siciliano, 1990.

Revistas:

Cadernos do GIPE-CIT, No. 2, 7 e 10, UFBA/PPGAC, Salvador, 1998, 1999, 2000.

Dialog, N. 12, December, 1979.

Mime Journal, “Words on Mime”, Pomona College Theatre Department, Claremont, 1985.

Mime Journal, “Words on Decroux”, Pomona College Theatre Department, Claremont, 1997.

Mime Journal, “Transmission”, Pomona College Theatre Department, Claremont, 1999.

Revista do Lume, no. 1-3, UNICAMP/LUME, Campinas, 1998, 1999, 2000.

Repertório Teatro & Dança, no. 1-4, UFBA/PPGAC, Salvador, 1998, 1999, 2000, 2001.

Palestras:

Casini Ropa, Eugenia, *Da Teatralidade da Dança à Dança do Teatro no século XX*, Campinas, Departamento de Artes Corporais da Unicamp, junho de 1996.

Grotowski, Jerzy, *The Voice*, Laboratory Theatre, Wrocław, Poland, 1969. (Translated from French by James Slowiak.

NOTAS

¹ O conceito de corpo-em-vida é tomado de Barba e aqui é usado contrapondo-se a noção de corpo como uma entidade unicamente muscular.

² Schechner, Richard in Woloford, Lisa (org) Op Cit, p. 23.

³ Braun, Edward, *Meyerhold on Theatre*, London, Methuen, 1998.p.17.

⁴ Márcia Strazzacappa coloca que “A educação somática é entendida como as práticas tais como a de Alexander, Feldenkrais, os *Fundamentals* de Bartenieff, a Ideokinesis de Mabel Tood, Lulu Sweigard e Irene Dowd, a Eutonia de Gerda Alexander, entre outras”. “As Técnicas Corporais e a Cena”, in Greiner, C e Bião, A, *Etnocologia: textos selecionados*, Annablume, São Paulo, 1998, p.167.

⁵ Sobre a relação entre a prática de técnicas corporais por parte dos artistas cênicos e as suas implicações para a cena, Márcia Strazzacappa pontua que “A percepção de que o corpo do artista cênico é, ao mesmo tempo, o agente e o produto de sua obra de arte conduziu a esta conscientização de que o desenvolvimento de um trabalho corporal interfere no resultado final da obra cênica, mesmo apoiando-se em outros recursos (instrumentos musicais, objetos cênicos, multimídia, etc.). Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto ele é arte.” In Greiner, Christine e Bião, Armindo, (Org.), *Etnocologia – textos selecionados*, São Paulo, Annablume, 1998, pp.163-164.

⁶ Craig, Edward Gordon, *On The Art of the Theatre*, London, William Heinemann, 1924.

⁷ Uma revisão sobre Stanislavski e outros atores-pesquisadores do século XX se encontra em Ferracini, Renato, “Os pais-Mestres do Ator Criador”, in *Revista do Lume*, No. 2, Unicamp, 1999.

⁸ Criei este termo no intuito de reunir numa expressão as características cênicas apresentadas e inscritas na corporeidade de cada um.

⁹ Ao consultar um Mestre Kathakali, M.P.S Namboodiri durante o XII ISTA realizado em 2000 em Bielefeld, Alemanha, sobre o tempo mínimo para a formação de um atuante desta arte performática, ele me respondeu que seria de oito anos trabalhando oito horas por dia. O mesmo iniciou seus estudos com dez anos. Já o Mestre Nô Akira Matsui, da Escola Kita Minoru (uma das cinco principais confrarias de atores Nô), respondeu-me que se alguém começasse a aprender com 20 anos, estaria preparado para atuar dentro da

tradição Nô apenas com 35 anos. Ele mesmo iniciou seus estudos de canto Nô com 7 anos e com 12 converteu-se em aprendiz de Kita Minoru.

¹⁰ Uma descrição dos Fundamentos de Bartenieff encontra-se em Bartenieff, Irmgard e Lewis, Doris, *Body Movement: Coping with the Environment*, 1980, pp. 17-22. O capítulo referente também se encontra disponível em português em “Arquitetura do Corpo”, in *Cadernos do GIPE-CIT*, no 7, (Estudos do Corpo II), Salvador, UFBA, 1999.

¹¹ Sobre o Treinamento Técnico do LUME encontra-se disponível o texto de Renato Ferracini “O Treinamento Energético e Técnico do Ator”, in *Repertório Teatro & Dança*, no. 3, Salvador, UFBA, 1999.

¹² Bartenieff, Irmgard, e Doris, Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment*, New York, Gordon and Breach, 1980. (Especialmente o capítulo 2 Body Architecture)

¹³ Sobre a descrição da seqüência de exercícios dos Elementos Fundamentais do Movimento Humano (EFMH), ver primeiro texto em Anexo.

¹⁴ Em relação a este tema são particularmente interessantes as observações feitas pela minha orientadora Leda Muahana Iannitelli em sua experiência pedagógica com seus alunos nos meses de junho e julho de 1998: “Explorações acerca das fases de desenvolvimento motor do ser humano, particularmente as da primeira infância: levantar a cabeça, rolar, arrastar, engatinhar, sentar, levantar e andar. Um dos participantes observou que, enquanto desenvolveu atividades que exigiam grande contato com o chão, pôde mergulhar num universo mais sensorial e irracional; a partir do momento em que ele se levantou (posição de bípede), houve uma abrupta interferência de processos racionais. Especulamos, hipoteticamente, sobre a possibilidade de havermos, enquanto espécie em evolução, desenvolvido nossa consciência racional a partir do momento em que nos tornamos bípedes. Comentou-se também sobre a sensação de organicidade sequencial contida nas fases experimentadas, bem como a certa familiaridade com estes movimentos, mesmo que há muito não experimentados (em alguns casos)”.

¹⁵ Nadja Turenko e George Mascarenhas foram meus primeiros professores de Mímica, ambos são mímicos formados por Steven Wasson e Corinne Soum, os dois são considerados os principais herdeiros da técnica de Decroux visto que foram seus alunos até o dia da sua morte. Os dois mímicos brasileiros mantêm desde 1995 um curso permanente de Mímica Corporal Dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e criaram uma tradição de finalizar o semestre com uma Aula Pública de Mímica Corporal Dramática e uma apresentação reunindo composições elaboradas pelos alunos sob a sua direção. Frequentei este curso no segundo semestre de 1999 participando deste evento e os trechos que relatei foram recuperados da aula pública do dia 17 de dezembro de 1999.

¹⁶ Versão inglesa de trecho de Ryszard Cieslak: *The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame. The flame is my inner process each night. The flame is what illuminates the score, what the spectators see through the score. The flame is alive. Just as the flame in the glass moves, flutters, rises, falls, almost goes out, suddenly glows brightly, responds to each breath of wind – so my inner process varies from night to night, from moment to moment...* Este trecho foi citado em Taviani, Ferdinando, in Schecner, Richard e Wolford, Lisa, (Org), *The Grotowski Sourcebook*, New York, Routledge, 2001. p. 203. © 1997

¹⁷ Pradier, Jean-Marie, *Etnocenologia: A Carne do Espírito*, in “Repertório: Teatro & Dança, Ed. Bião, Armindo, Salvador, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 1998.p.19.

¹⁸ Op. Cit., p. 10. Outra definição do Pradier em relação ao *Skenos* para sintetizar o sentido que interessa a etnocenologia: *Skenos* é tomado aqui no seu sentido arcaico para evocar o corpo humano e a sua relação dinâmica com a alma.” Pradier, Jean Marie, “Etnocenologia”, In Greiner, Christine e Bião, Armindo, *Etnocenologia – textos selecionados*, São Paulo, Annablume, 1998, p. 26.

¹⁹ Destes princípios a única que ainda não mencionei foi o triângulo, termo metafórico adotado por Thomas para referir-se a uma presença firme dos músculos abaixo do umbigo. O umbigo seria o vértice superior do triângulo imaginário proposto por ele. Os outros princípios já mencionados também foram descritos no dicionário de Antropologia Teatral.

²⁰ Em relação à questão da alteridade, Armindo Bião sintetiza originalmente a sua posição: “Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio.” Ver Bião, Armindo, *Estética Performática e Cotidiano*”, In, J.G.I.C. Texeira, (Org), *Performáticos, Performance & Sociedade*, Brasília, TRANSE/UNB, 1996, p. 15.