

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ANA FLÁVIA FELICE NUNES

**O ATOR NO TEATRO PERFORMATIVO:
REFLEXÕES E PROCEDIMENTOS DE TREINAMENTO**

**UBERLÂNDIA/MG
2017**

ANA FLÁVIA FELICE NUNES

**O ATOR NO TEATRO PERFORMATIVO:
REFLEXÕES E PROCEDIMENTOS DE TREINAMENTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção de título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Práticas e processos em artes.
Área de concentração: Teatro.

Orientação: Prof. Dr Mario Ferreira Piragibe.

**UBERLÂNDIA/MG
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

N972a
2017

Nunes, Ana Flávia Felice, 1987-
O ator no teatro performativo: reflexões e procedimentos de
treinamento / Ana Flávia Felice Nunes. - 2017.
122 f. : il.

Orientador: Mário Ferreira Piragibe.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.1405>
Inclui bibliografia.

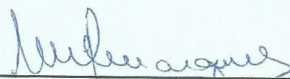
1. Arte - Teses. 2. Teatro - Interpretação - técnica - Teses. 3. Atores -
Estudo e ensino - Teses. 4. Corpo humano na arte - Teses. I. Piragibe,
Mário Ferreira. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

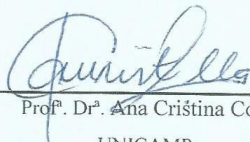
Rejâne Maria da Silva – CRB6/1925

O ator no teatro performativo: Reflexões e procedimentos de treinamento.

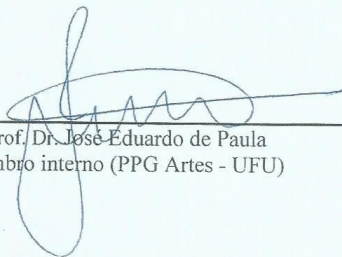
Dissertação defendida em 24 de maio de 2017.



Prof.ª Dr.ª Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Presidente da banca



Prof.ª Dr.ª Ana Cristina Colla
UNICAMP



Prof. Dr. José Eduardo de Paula
Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dedico este trabalho àqueles sem os quais minha missão-pesquisa seria impossível: meus pais e os fazedores e pensadores da arte.

DAS RELAÇÕES E DOS AFETOS

Acredito que as palavras que mais permeiam esta pesquisa sejam: relação e afeto. Nela estão, sem sombra de dúvida, também minhas relações construídas no dia a dia, os afetos partilhados, as conversas sobre o nada ou sobre um monte de coisas importantíssimas (pelo menos naquele instante), o café, a música, a cerveja da sexta à noite, e também de outros dias.

Sou corpo porque me relaciono. Construo laços, e desconstruo para construí-los novamente.

Me relaciono com o espaço, me lanço a ele. Ele me devolve espaço.

E cada um desses laços, desses elos, está aqui em cada palavra, em cada linha desta investigação, de alguma forma. Sem eles, a história poderia existir, mas seria outra. Nem sei o que seria.

A meus pais, Zé e Valéria, que me ensinaram o que é afeto, me deram oportunidades infinitas para me encontrar e construir, da forma mais verdadeira, todas as relações que construí. São os laços do amor incondicional.

À minha irmã Andréa, dos laços da parceria, intimidade, e confiança absoluta nas presenças presentes e presenças ausentes.

À minha família, em seus maravilhosos almoços fartos de comida e amor. Avó Iá, Avó Nira, Tia Karla, Mariana, Arthur, Tio Anderson, Tia Patricia, Caio, Rafael e tantos outros.

À minha família Amora, com quem acordo e com quem vou dormir, laços dos cafés, dos queijos, da cachaça e da saudade de Minas; todos que estão, que passaram, ou transitam: Renata, Priscila, João, Daniele, Iasmim, Nara, Camila, Isabela, Samira e Roni.

De mais saudade das terras mineiras e dos abraços calorosos que encontro por lá: Breno, Luiza e, também, Nina e Joaquim, Alba, Priscilla, Marco Aurélio, Rafa Micha, Braccialle, Nazar, Lorrán, Joaquim, Ju Maltos, Laiza, Nina, Camilona, Cristiano (agora em terras gringas), e tantos outros. E dos abraços em terras paulistas: Ana Clara, Hellen, Vini, Ana Furlan.

Aos parceiros da minha mais recente jornada: Samuel, Barbara, Tiago, Lara e Roberta.

Dos ensinamentos da longa caminhada que é a academia, entre livros, suor e muitos afetos: Eduardo, Yaska, Narciso, Mara, Maria do Socorro, Dirce, Vilma e Mario. A este último parceiro que topou entrar nesta comigo, meu orientador.

Ao Grupo Giz de Teatro, minha mais preciosa escola, que me ensinou pensar grupo, ser grupo, ser teatro, todos que passaram e são parte do que sou e como penso o fazer artístico hoje.

Do encontro comigo mesma no yoga e com tudo que acho bonito: silêncio, percepção, aceitação e amor. A quem me indicou essa estrada que ainda sigo e quero sempre seguir: Ana Flávia Couto.

Dos meus encontros que surgiram no caminhar do escrever e que pesaram minha bagagem: o grupo LUME e a Cia Digna, com um carinho especial de Renato Ferracini e Helena Ferreira.

E tantos mais encontros. E tantos mais afetos. E tanto mais amor. E tanto mais silêncio. E tanto mais presenças.

Nosso trabalho é uma exploração extremamente íntima, na qual tentamos, às vezes utilizando métodos, atingir a possibilidade de partilha. Se o ator toca o público é porque o público toca o ator, e cria-se um ciclo, um "feedback". (Peter Brook)

RESUMO

A presente pesquisa tem, como objetivo, investigar o ator do Teatro Performativo, conceito proposto por Josette Féral. A partir daí, refletir sobre as tendências dramáticas desse teatro, de um entendimento específico de corpo, como corpo fronteira. Para tal, me apoio, sobretudo, no conceito de corpo-subjétil, na ótica de Renato Ferracini; ainda corpo cênico, e presença cênica como capacidade de habitar os entre-lugares, a partir do proposto por Eleonora Fabião. A partir dessas reflexões, busco pensar procedimentos possíveis de treinamento para o ator que abarquem, principalmente, a desautomatização do ser, a percepção e a escuta, propiciando um corpo atento e poroso, em relação direta com o meio, fundamentada por Cassiano Sydow e seus estudos sobre o “cuidado de si” e a “inquietação de si”.

Palavras-chave: Teatro performativo. Corpo. Presença. Treinamento. Percepção.

ABSTRACT

This research aims to investigate the “Performative Theater” actor, concept proposed by Josette Féral. From there, the reflection on the dramaturgical tendencies of this theater, from a specific understanding of the body, as a body border. For this I rely mainly on the concept of “subjective-body”, in the perspective of Renato Ferracini, and scenic-body, and of the scenic presence as the ability to inhabit the “places in between”, proposed by Eleonora Fabião. From these reflections I propose possible training of perception and listening, providing an attentive spongy body, directly related to the environment, based on Cassiano Szydlowski and his Studies on “self-care” and “self-restlessness”.

Keywords: Performative Theater. Body. Presence. Training. Perception

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Canibália Epifânica.....	23
Figura 2 - Texto projetado durante a performance "Canibália Epifânica"	24
Figura 3 - A Saga no Sertão da Farinha Podre	28
Figura 4 - Planta baixa do Círculo Neutro.....	66
Figura 5 - Primeiro encontro – Uma experiência no centro de São Paulo	71
Figura 6 - Entre Vãos.....	72
Figura 7 - Entre Vãos.....	72
Figura 8 - Segundo encontro – Sobre esquizofrenias	81
Figura 9 - Dissolva-se-me.....	82
Figura 10 - Dissolva-se-me.....	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O TEATRO PERFORMATIVO	19
1.1 Do conceito: A performance e o teatro performativo.....	19
1.2 Da arte contaminada: “A Saga no Sertão da Farinha Podre” e o teatro performativo	27
1.3 Do “entre”: a atuação como uma experiência paradoxal.....	32
2. O TREINAMENTO PARA O ATOR NO TEATRO PERFORMATIVO	36
2.1 Corpo-experiência – Um corpo-subjêtil.....	36
2.2 Investigando a presença.....	41
2.3 Um treinamento para não ser mais “ser-humano-robô”.....	47
3. PROCEDIMENTOS PARA O TRABALHO DE ATOR – RELATOS DE CAMINHOS POSSÍVEIS.....	52
3.1 Mapeando caminhos.....	52
3.2 Ponto de partida – Minhas bagagens, minhas trajetórias	54
3.3 Caminhada por um treinamento de escuta: os <i>ViewPoints</i>	60
3.4 Caminhada pelo jogo da presença: Círculo Neutro.....	65
3.5 O terceiro encontro: corpo fronteiroço	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS	98
APÊNDICES	100
Apêndice A - Entrevista com Helena Cardoso	100
Apêndice B - Entrevista com Renato Ferracini	114
Apêndice C - Ficha Técnica do espetáculo “Dissolva-se-me”	120
Apêndice D - Ficha Técnica do espetáculo “Entre Vãos”.....	121
Apêndice E - Ficha Técnica do espetáculo “A saga no sertão da Farinha Podre”.....	122

INTRODUÇÃO

E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que corpóreo, estou em luta com a vibração da última. (Clarice Lispector)

Ainda em luta com a vibração deste texto, com cada palavra. Escrever é ação. Precisei descobrir isso para não surtar.

Antes, faço um retorno à minha trajetória. Durante toda a minha graduação (que durou seis anos), fiz um percurso basicamente prático. Fugi de todas as iniciações científicas. Trancava disciplinas para me trancar na sala de trabalho com o Grupo Giz¹. Com a Cia It². Acreditava que só podia experimentar em movimento, com um corpo físico. As leituras eram importantes, mas paralelas, complementares, elas alimentavam a prática. Escolhi dois caminhos para me enveredar, o mais fundo que consegui: o treinamento para o ator e a encenação.

Foi só quando escrevia minha monografia, “Um Céu Para Dragões: Do Treinamento à Criação”, que comecei a entender algumas coisas. A pesquisa era sobre um espetáculo em construção no qual eu ocupava o lugar de encenadora. Queria investigar como poderia trabalhar com o treinamento energético e as matrizes corporais, não apenas como um treinamento de aptidão para o ator, mas como ferramenta criativa. “Um Céu Para Dragões” teve sua estreia exatamente no dia de minha defesa. Assim, os dois processos caminharam juntos, e descobri que ambos os processos, o da sala de ensaio e o da escrita, eram processos artísticos, criativos, em alguma instância. Que as leituras não somente alimentavam a criação, mas que existia um processo de reciprocidade. Entendi, ali, que o corpo não é só aquele físico, mas é também mente, de forma não dicotômica, não dissociativa.

Essa descoberta me fez querer continuar este universo ainda desconhecido por mim, o da pesquisa. Ao fim da minha conclusão de curso, surgiram alguns questionamentos: o que estou fazendo é teatro contemporâneo? É performático? Com quem dialogo?

Ainda não tinha adentrado nos estudos do tema, apesar de fazê-lo inconscientemente. Como espectadora, sempre admirei e me identifiquei com trabalhos contemporâneos, como os do Teatro da Vertigem, Pina Bausch, Cia. dos Atores, Lume, os trabalhos de dança-teatro, dentre outros, mas nunca havia pesquisado a fundo o que seria esse teatro. E, naquele momento, olhando para trás, para o espetáculo “Um Céu Para Dragões”, podia perceber

¹ O Grupo Giz de Teatro surgiu em 2009, formado por alunos de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

² A Cia It, formada por estudantes de teatro e dança da Universidade Federal de Uberlândia, surgiu em 2012, na busca de investigar o teatro e a dança como linguagem híbrida.

vários elementos performativos, tais como: câmera lenta, câmera rápida, disjunção, justaposição, cenas simultâneas, estranhamento, dramaturgia em fragmentos, diferentes modalidades artísticas entrelaçadas (dança, música, pintura e literatura), as relações entre arte e vida etc.

Então (após a ideia permanecer um ano “martelando” minha cabeça), decidi que queria investigar esse teatro que Josette Féral denominou de Teatro Performativo. Minha primeira intenção era investigá-lo, analisando, principalmente, como esses estudos relacionam-se com a encenação contemporânea, sendo contaminados e transformados por ela, destacando sua busca pela desnaturalização da representação. Além das possíveis ranhuras entre o real e o ficcional; da desconstrução dos signos, do sentido e da linguagem; do estreitamento no intervalo entre atores e personagens; da fragmentação, paradoxo e sobreposição de significados; do processo desvelado e compartilhado em cena; da multidisciplinaridade; do uso das novas tecnologias; do acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores – agora, mais do que nunca, situados na intimidade da ação, absorvidos por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo.

A encenação performativa requer o desenvolvimento de novas competências, dos atores e de todos envolvidos no evento. Não existem pedagogias prontas. Então, para entender melhor o que seria a encenação performativa, precisaria juntar-me a encenadores atuantes, procurando entender, a partir desta análise reflexiva, desta experiência, de que forma a noção de um teatro performativo pode estar presente na formação do artista hoje.

Escolhi, para desenvolver o trabalho, a atriz Grace Passô, que, generosamente, concedeu-me uma entrevista e a oportunidade de fazer uma de suas oficinas. O trabalho ia bem, pelo menos imaginava que sim. Já havia coletado bastante material e iniciado alguns textos.

Ao final do primeiro ano do mestrado, nós, pesquisadores, precisamos participar de um seminário de pesquisa, no qual tínhamos como convidada a professora Dra. Rosyane Trotta. Juntei todo meu material coletado e preparei uma apresentação em Power Point para acompanhar um resumo enviado previamente.

E exatamente no meio de minha segura apresentação:

“Posso te interromper? Você tem certeza do que quer pesquisar? Seu resumo me parece frio e, vendo você falar, me parece que sua pesquisa está em outro lugar.”

Aquele momento mudou o rumo da minha pesquisa e meu endereço residencial. O resumo estava frio porque não tinha questões reais com ele. Não havia caos. O tema da pesquisa não me provocava verdadeiramente; e a escrita, como reflexo, tornou-se fria. A

pesquisa também é ação, paixão, afeto que acarinha, puxa o tapete e coloca-nos em movimento. Assim, a escrita na pesquisa é parte de um processo criativo e, sendo assim, tende a se desenvolver em meio ao caos. Um monte de coisa me toca. Sou movida por paixões e impulsos, mas havia me distanciado, naquele momento, ou me separado, de minha prática cotidiana, como artista e como ser-vivente (que, na verdade, é um só). Mas decidi que precisava de uma mudança drástica. Antes do papel, antes de pensar em alguma mudança de tema ou de recorte teórico, precisava de uma mudança na minha vida. Precisava alterar meu estado de percepção e atenção diante do meio. Um lugar novo poderia me exigir tudo isso.

O seminário de pesquisa aconteceu em novembro de 2015 e, em fevereiro de 2016, chegava a Barão Geraldo, Campinas/SP, de “mala e cuia”. O trabalho de ator sempre me interessou e aqui me pareceu um bom lugar para iniciar novas descobertas, algo que me mobilizasse de verdade. Mas o que, exatamente, eu buscava ainda não sabia.

Chegando aqui, aí sim: caos, caos, encantamentos, caos, novos encantamentos, caos, novas percepções, caos e caos. O trabalho passou por diversas modificações, até encontrar a pergunta certa (ou, pelo menos, certa para aquele momento).

Voltei ao meu primeiro lugar de pesquisa, lá da graduação, o treinamento para o ator e a busca pela presença. Mas agora não adiantava mais, já estava contaminada, e descobri que o território do teatro performativo era realmente uma questão. Mas olhei para ele com outros olhos, os meus, só que intensificados. Trabalharia com tudo isso junto e, finalmente, formulei minha pergunta-chave: Quais seriam os procedimentos possíveis para o treino de um ator-performer presente, de corpo poroso, no teatro performativo?

Uma pergunta que nunca terá somente uma resposta. As possibilidades são infinitas. E não é uma intenção deste trabalho construir nenhum livro de receitas metodológicas, nem construir verdades absolutas. São algumas reflexões sobre como entendo o teatro neste momento.

A pesquisa se propõe, então, de uma maneira geral, entender o que é esse teatro performativo a que Josette Féral se refere, suas tendências dramáticas, como ele vai lidar com o conceito de corpo, material primeiro do ofício de ator; e, por ser uma arte presencial, refletir sobre o conceito de presença (para, a partir deste ponto, refletir sobre o treinamento para o ator-performer).

Durante a graduação, buscava formas de treinamento para o ator, na busca pela presença. Entendia a presença como uma qualidade que o ator poderia adquirir para si; algo como um corpo vivo, ou seja, dilatado, pulsante, capaz de chegar aos espectadores. Entendia

essa presença como algo que o ator pudesse produzir e jogar para o seu público, algo como uma flecha, que atinge.

No entanto, em uma cena em que discutíamos o “entre”, priorizando a relação, o “acontecimento cênico” no qual participam não apenas os atores, mas também o espectador, em uma relação de afeto mútuo, talvez não faça mais sentido pensar em um ator somente como detentor dessa presença, mas investigar também a presença que se constrói justamente a partir dessa relação, ou, como Eleonora Fabião (2010) propõe, nos entre-lugares, fora do corpo.

Quais seriam, então, as formas de treinamento para construir uma presença que não estaria mais somente em quem atua? Quais seriam os procedimentos possíveis para a preparação de um corpo para esse teatro que prioriza uma experiência compartilhada? Qual seria o treinamento que possibilita essa relação, não só com o público, mas com o espaço, com o tempo? Como treinar um corpo poroso? Como pensar em um corpo que não seja apenas físico e individual, mas coletivo? Como intensificar a capacidade de percepção e atenção do ser, seja na vida cotidiana ou na cena, ou na sala de trabalho?

Reforço, aqui, a palavra treinamento várias vezes. E entendo que, dentre estudiosos da academia de artes e artistas da cena, a palavra treinamento, por si só, tem gerado várias polêmicas. Alguns dizem: “treinamento é para cavalo, para animais”; “treinamento é o mesmo que adestramento”; ou, ainda, “treinamento tem a ver com esportes e pouco deveria se aproximar da arte”.

Mais do que encontrar outras palavras que possam parecer menos rígidas, em princípio, acredito que devemos olhar, historicamente, para este conceito – muitas vezes repetido de forma automatizada – e estranhá-lo, confrontá-lo, questioná-lo. Mudar a perspectiva do olhar sem, no entanto, mudar sua terminação. Seria, dessa maneira, um caminho a ser percorrido: o de repensar o conceito de treinamento.

Se buscarmos a etimologia da palavra treinamento, vamos encontrar algumas palavras como normatividade e militarização que, neste sentido, claramente nos reforçam a prática como um adestramento.

Todavia, em Blumenau, na Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais de 2016, o professor Renato Ferracini traz a ideia de uma segunda etimologia, que é a palavra *traginari*. *Traginari* significa “ensinar o falcão a caçar”.

O falcão, como sabemos, é uma ave reconhecidamente caçadora, uma ave instintiva; no entanto, pequena, que só caçaria animais menores do que ela para não arriscar a sua vida. Como narra Ferracini, em um experimento, colocaram o falcão em uma gaiola com outra ave

maior. Com o passar dos dias, a outra ave mostrou-se sempre dócil e ele começou a perceber que ela não ofereceria perigo. Então, a partir desse momento, ele atacava a ave, e ganhava. Quando ele percebia que conseguia perseguir e acuar aquela ave maior, a incluía em seu rol de caça. Dessa forma, ele intensificava o seu poder de caça.

Assim, podemos perceber, de um lado, a etimologia da palavra que traz a questão da normatividade e, a partir do exemplo, uma outra etimologia que pode trazer a noção de empoderamento, uma intensificação de si, uma ampliação de suas relações. E é justamente deste lugar, da intensificação, da transformação de si, que gostaria de começar a repensar o conceito de treinamento na contemporaneidade, sempre destacando a intensificação de si de um corpo relacional. Intensificar a si mesmo é intensificar o outro ou as relações que nos circundam. A partir do momento que treino para intensificar o outro, preciso, antes de tudo, de um corpo poroso, um corpo coletivo nessa relação (seja ator-ator, ator-público ou qualquer outra relação que se constitua na intensificação de ambos os lados como um corpo único).

Tendo em vista que não existem metodologias únicas de trabalho, principalmente quando estamos discutindo algo que emergja a partir da relação de corpos vivos e porosos, trago um treinamento para o ator-performer do teatro performativo, para colaborar e intensificar essa discussão. Discussão, aliás, que não tem um fim nesta pesquisa. Além disso, alguns apontamentos, questões e reflexões, a partir de experiências vividas por mim na Universidade Federal de Uberlândia e no curso de Renato Ferracini, “Corpo como fronteira”, e dos trabalhos “Dissolva-se-me” (solo de Renato Ferracini, do Teatro LUME, sediado em Barão Geraldo- Campinas/SP) e “Entre Vãos” (da Cia Digna, sediado em São Paulo/SP).

Destrinchando a pesquisa em um passo a passo, no CAPÍTULO 1 vou discutir a ideia, o conceito de “Teatro Performativo”, definido dessa forma por Josette Féral por considerar que a noção de performatividade está em seu centro de funcionamento. Segundo a autora, esse teatro vai surgir justamente do cruzamento de dois eixos dos estudos da performance: performance como competência e experiência, introduzida por Schechner, e os estudos da *Performance Art*, que, neste trabalho, me dou a licença de, por vezes, chamar apenas de performance, dando brasilidade ao termo.

Desse modo, para aprofundarmos um pouco mais no conceito de Teatro Performativo, faz-se necessário discutir, mesmo que superficialmente, os estudos da performance. Podemos entender a performance como um ativador de experiência (não uma obra acabada). Segundo Eleonora Fabião (2009), pode ser definida como uma força (e, por ser força, essencialmente relacional) capaz de turbinar a relação do cidadão com a pólis. Assim, um performer é aquele

capaz de conturbar a relação do ser vivente com o seu entorno, com seu corpo, com o tempo e com o espaço.

A performance, como uma arte presencial, do imediato, não possui nenhuma metodologia única. Performance é naquele momento. Não é isso ou aquilo, que se faça dessa forma ou daquela outra, mas a partir do que vem sendo experimentado e discutido por vários artistas e pesquisadores da atualidade. Eleonora Fabião aponta algumas tendências dramáticas dessa arte, importantes para entender como ela afeta e é afetada pelo teatro. A inclusão da prática e da teoria da performance, ainda em concordância com a autora, vai, dentre outros aspectos: ampliar as pesquisas sobre a dramaturgia do corpo, estimular o diálogo dos diferentes gêneros artísticos – como gênero híbrido, e aprofundar os debates e as práticas teatrais voltadas para políticas de identidade e políticas de produção e recepção. Todas essas tendências são um caminho interessante para começar a discutir grande parte do teatro atual.

Além de reforçar outras qualidades do Teatro Performativo – como a ideia fundamental de que não só os atores estejam envolvidos ativamente no evento, mas os espectadores, também; ou seja, ambos compartilham uma experiência – a discussão vai transitar, ainda, pelas noções de representação, interpretação e atuação. Esta última a mais importante para esse teatro, já que atuação, conforme Ferracini (2013), dá-se a partir de uma força capaz de recriar uma máquina poética que cria e recria-se como dinâmica relacional dos elementos que a constituem.

O CAPÍTULO 2 vai discutir o corpo do ator, sua presença e o treinamento nesse contexto. Partindo da ideia de Matteo Bonfitto (2009), de um treinamento como “*práxis*” e “*poiesis*”. A “*práxis*”, neste contexto, diz respeito ao treinamento para um fim específico, também importante para a criação no teatro. No entanto, ênfase, nesta pesquisa, a “*poiesis*”, fundamental para o teatro performativo, que busca criar condições para que os materiais emerjam a partir da experiência; e que requer, para tal, modificar a noção que temos de corpo.

O ator é um artista do corpo. Não um corpo individual, portador de identidade e que desempenha determinado papel na sociedade, mas um corpo relação, corpo paradoxo, ou, como definido por Renato Ferracini, corpo-subjétil: o mesmo corpo cotidiano que, intensificado, insuflando-lhe vida e imprimindo-lhe organicidade é, também, o corpo cênico. Um corpo múltiplo, um corpo espaço de conexões e reconexões infinitas, sem qualquer centro, e sempre em fluxo *continuum*.

Ainda temos a ideia de um corpo cênico, na ótica de Eleonora Fabião, que também pressupõe um corpo em fluxo. Também passageiro e momentâneo, desperto, atento ao meio,

intensificado em suas percepções, capaz de experimentar o espaço e o tempo de forma potencializada e, em resposta, capaz de potencializá-los.

Ao final desse capítulo, partindo da perspectiva sobre corpo e presença, inicio um diálogo com Cassiano Sydow Quilici (2015), para pensar um treinamento com um entendimento expandido. Ele se apoia em alguns princípios de Foucault para trazer o “cuidado de si”, que vai explorar a ideia de conhecimento, de práticas e “técnicas de si”, abarcando um modo de vida e uma ética para configurar uma “arte de existência”.

Nesse ponto, sempre apoiada às convicções de Quilici, dou início à discussão sobre a relação arte x vida, que não se restringe a uma intervenção artística no espaço cotidiano, urbano, mas uma relação direta, de fato, na qual o cotidiano é explorado, experimentado, sugerindo um “estar no mundo” que pode impulsionar a atividade artística.

Daí a necessidade de se pensar em um despertar do estado de amortecimento, um estado de ser-robô em que nos encontramos, inseridos em uma sociedade capitalista, estruturante e moralizante – destacando a urgência de um processo de desautomatização.

Por fim, no CAPÍTULO 3, compartilho com o leitor um relato reflexivo sobre algumas experiências de minha trajetória como artista e estudante de teatro, que eu chamo de minhas bagagens.

No início de tudo, meu primeiro contato com o treinamento e a busca pelo que entendia como presença, naquele momento, foi dentro de um grupo de pesquisa de alunos coordenados pela professora Dra. Yaska Antunes. Algum tempo depois, experimentei a técnica dos *ViewPoints*, em um grupo de pesquisa, com o professor Dr. Narciso Telles, em processos de preparação e criação para o ator, que propunham, principalmente, um corpo capaz de intensificar a escuta extraordinária, termo utilizado por Anne Bogart, que significa escutar com o corpo todo, sem prever o resultado. Paralelamente à minha experiência com os *ViewPoints*, juntei-me ao grupo de pesquisa do professor Dr. José Eduardo de Paula (a prática de grupos de pesquisa é muito comum na UFU – Universidade Federal de Uberlândia!), que pretendia investigar um procedimento ainda novo no Brasil, o Círculo Neutro. Um jogo, com uma estrutura muito bem definida, composto por várias regras, que objetiva a preparação do ator, no sentido de potencializar uma maior percepção sobre si mesmo, e também possibilita a criação da cena.

Essas foram experiências que denominei de minhas bagagens. Malas prontas, decidi me aventurar pelo estado de São Paulo, que me propiciou três encontros. O primeiro, na capital. Encontrei-me com Helena Cardoso, atriz da Cia Digna, na figura de uma personagem, a anjo de corredor, no espetáculo “Entre Vãos”, estreado em 2016. No espetáculo, todos os

personagens foram ficcionalizados a partir de relatos reais. O espaço escolhido para o encontro com o público foi o centro de São Paulo. Um trabalho que se situa no limiar entre o real, o fictício, a representação e a experiência imediata, em um jogo do aqui e agora entre os atores e os espectadores. Em entrevista, a atriz narra sobre o processo de criação, que parte de questionamentos, de um despertar para a cidade que habitam, e fala, ainda, sobre alguns procedimentos de preparação experimentados por eles, importantes para a montagem.

Em um segundo encontro, “trombo” com Renato Ferracini, que também tive a oportunidade de entrevistar. Esse encontro gira em torno, principalmente, de seu espetáculo solo “Dissolva-se-me”. Trata-se de uma obra que, antes de tudo, questiona a condição social, cultural e moral na qual estamos imersos. A partir da esquizofrenia, presente não só como temática, mas na estrutura do espetáculo, nos propõe uma outra forma de ver, de olhar e sentir.

Desse segundo encontro, um terceiro, inesperado. Durante a entrevista com o ator-performer-dançarino, professor e pesquisador, surgiu a oportunidade de acompanhar o curso ministrado por ele: “O corpo como fronteira”. Esse curso, a partir de exercícios como o do paradoxo³, por exemplo, tinha o objetivo de despertar e potencializar a presença, no lugar da relação, partindo de um corpo híbrido. Para tal, principiamos da seguinte questão: Qual é esse corpo híbrido que pode dançar, atuar e performar, a partir da potencialização e intensificação desta presença? Como produzir presença? Relato, nesta parte, exercícios propostos e algumas reflexões sobre eles, tentando chegar a algumas de milhares respostas possíveis às indagações colocadas.

Reforço – e ainda reforçarei mais vezes – que o trabalho, apesar de trazer possibilidades de procedimentos, não é um livro de métodos, de receitas, mas investigações sobre caminhos dos quais estou, neste momento, me aproximando; e nos quais acredito.

Boa leitura!

³ O exercício do “paradoxo”, criado e proposto por Renato Ferracini, objetiva levar o corpo a um lugar de fronteira, onde o corpo, não podendo entender racionalmente como funcionar, neste estado, procura uma outra lógica de funcionamento. No capítulo três desta pesquisa, no item corpo fronteiro, apresento um exemplo de como o exercício foi ministrado por Ferracini, e algumas reflexões.

1. O TEATRO PERFORMATIVO

1.1 Do conceito: A performance e o teatro performativo

Pensar a cena teatral brasileira contemporânea e defini-la de maneira restrita é uma tarefa impossível. Qualquer pensamento que eu possa desenvolver que se inicie com “a cena contemporânea é isso ou aquilo” ou “a cena teatral hoje tem tais características e ela sempre...” já nasce fadado ao fracasso. A cena contemporânea, não é, nem hoje e em nenhum outro tempo, nada. O que podemos observar é um cenário bastante diversificado, onde se criam e se recriam teorias e modos do fazer artístico. Que, por sua vez, buscam inovar, reinventando, resgatando, desconstruindo, mas sem negar toda uma história passada.

Assim, entendendo contemporâneo como atual, e que a cena atual é infinita em suas possibilidades, seria também impossível falar dela toda. Desta forma, para dar início à minha pesquisa, faz-se necessário um gigantesco recorte, definido a partir de minha trajetória e de meus diálogos com teóricos, pedagogos e artistas.

Hoje tem me interessado investigar a cena e o ator que, nela, “opera”, situando-a em um “não lugar”, em uma zona de fronteira, embaçada, entre todas as artes: a dança, a performance, o teatro, a música, as artes visuais. Um espaço marcado pelo hibridismo, pelo plural. Um terreno ainda um tanto quanto amplo.

Assim, para fins metodológicos, recortarei ainda mais tal cena, no desenvolvimento desta exploração, direcionando meu olhar para o estudo da performance, em primeiro lugar, para investigar, em momento seguinte, o que se denomina como teatro performativo (em concordância com Josette Féral), que teria a noção de performatividade em seu centro de funcionamento.

Olhando para a história do teatro, desde o Renascimento, podemos observar a predominância de um gênero teatral: o drama. No entanto, este teatro com finalidade de representar um texto dramático por meio de personagens fictícios, fundamentado pelas estruturas de tempo, espaço e ação do drama, começa a passar por várias transformações durante o século XX, com o teatro moderno.

O Modernismo aparece, desse modo, como desestabilizador do fundamento dominante da enunciação teatral e vai questionar a representação da realidade como era feita até então, sustentada pela coerência da personagem e da narrativa ficcional do drama. Definido pela quebra de paradigmas, o teatro moderno vai instaurar a dinâmica antiteatral, responsável por mudanças radicais no que concerne ao texto dramático, ao trabalho do ator e na construção das personagens. “O anti-teatralismo, mais do que uma oposição, foi uma força produtiva de criação, de experiências radicais de outro tipo de teatralidade” (FERNANDES, 2011, p.13).

As inquietações de diversos artistas, pensadores e pedagogos vão revolucionar o teatro durante o século XX, em diferentes tempos, rompendo com a quarta parede, procurando outros espaços para encenação, modificando o modo de atuação, transformando a maneira de conceber um cenário, de trabalhar com a dramaturgia, de contar ou não uma fábula; vão estabelecer uma linha tênue entre a ficção e a realidade, o personagem e o ator, vão iniciar a transição do que antes era dramático e literário para a arte da cena e do performativo.

Importante ressaltar que, na segunda metade do século XX, mais precisamente na década de 60, o surgimento da performance arte acelerou e radicalizou os processos de transformações da cena, tornando-a um espaço ainda mais híbrido.

Os Anos Sessenta⁴ (segundo Richard Schechner, em livro organizado por Zeca Ligiéro em 2012) foi marcado por um pensamento utópico, por um profundo sentimento de jovens de 16 a 30 anos que acreditavam que realmente poderiam fazer diferença na política e na sociedade em que estavam inseridos, em confronto direto com as autoridades do momento: o governo, os militares ou os racistas em meio à população geral. Uma época marcada pela união desses jovens em um movimento radical de atividade, em oposição veemente a qualquer tipo de autoridade.

Estes jovens foram influenciados por artistas europeus que, em decorrência do nazismo, do stalinismo e da guerra, acabaram instalando-se, por algum tempo, nos EUA, em refúgio. Erwin Piscator – criador da expressão “teatro épico” - foi um destes artistas, que acabou por ser professor de Judith Malina, que, mais tarde, foi uma das fundadoras do “Living Theatre”, grupo que é considerado um dos fundadores deste movimento artístico – mais tarde denominado performance arte. Schechner afirma:

Portanto, o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias – e uma transformação dessas vanguardas, também. Americanizaram-se. [...] O que emergiu nos Anos Sessenta não foi a Europa-na-América ou a Ásia-na-América, mas sim uma poderosa fusão Europa-America-Asia (LIGIÉRO, 2012, p.31).

Schechner aponta o Living Theatre como um dos fundadores deste movimento, em vários sentidos, destacando o engajamento político do grupo em movimentos sociais, levando o teatro para as ruas, com este objetivo em mente. Também, segundo ele, foram fundadores no sentido de levar à cena textos performativos e não, dramáticos. O que o autor, o dramaturgo de uma obra queria dizer começava a perder sentido, dando lugar ao que o coletivo de artistas envolvidos queria dizer, dando poder diretamente aos artistas envolvidos no trabalho e,

⁴ Utilizo “Anos Sessenta” em letra maiúscula, apoiada em Richard Schechner, utilizando a expressão como um conceito, que abrange os anos cinquenta até início dos anos 80.

portanto, uma ação de certa forma política. Neste sentido também trabalhava o próprio Richard Schechner, produzindo “eventos”, ou o que ele denominava de “teatro de ambiente”.

Dentro deste mesmo grande movimento de jovens dos Anos Sessenta, artistas plásticos começavam a sair das grandes galerias e convidavam as pessoas para seus *lofts*, onde apresentavam seus trabalhos. Faziam performance em seus *lofts*, saindo do espaço convencionalmente destinado ao teatro.

A Performing Garage foi o primeiro “teatro não-teatro” naquilo que veio a ser conhecido como SoHo (South of Houston Street). Esses espaços eram imaginados, tendo como modelo o que os artistas estavam fazendo nas galerias, onde as performances substituíam ou acompanhavam as pinturas.(LIGIÉRO, 2012, p.35).

Desta forma, os Anos Sessenta foram determinantes no processo de um alargamento de percepção de um paradigma teatral, de outra forma de se fazer teatro, em relação ao que era predominantemente feito no Ocidente. Toda uma geração de jovens descontentes com as autoridades locais estava em luta, utilizando seus corpos, inclusive, como resistência; o descontentamento reafirmava um casamento arte-política e transportava as manifestações artísticas às ruas, tirando-as exclusivamente dos espaços convencionais. A necessidade de se apropriar verdadeiramente dos textos, da ideia a ser transmitida nos eventos artísticos, dando mais voz aos artistas envolvidos (e menos para os artistas e dramaturgos ausentes); o contato entre importantes teóricos e artistas, num diálogo Europa-América-Ásia; o deslocamento das apresentações dos artistas plásticos das galerias para seus *lofts*; um movimento profundamente nutrido pela arte conceitual, pela arte minimalista, pela *body art*, pelo *happening* e pela *pop art*: a todo esse fluxo, a essas novas inquietações atribui-se o surgimento da performance arte e dos estudos da performance.

Definir a performance, no entanto, não é simples. Podemos compreendê-la segundo Schechner e McNamara, em livro organizado por Ligiéro (2012), como um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana. Com tal característica, restringindo o conceito ao campo teatral, a performance arte pode ser entendida como um ativador de experiências, nunca um objeto ou uma obra acabada. Ela é definida por ação: algo precisa estar acontecendo naquele lugar, naquele instante.

Em artigo na *Sala Preta*, “Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea”, Eleonora Fabião (2009) localiza o performer como um complicador cultural, com força para conturbar a relação do cidadão com o seu entorno, com seu corpo, com o tempo e com o espaço, e afirma ainda que:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: deshabituair, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p.237).

No mesmo artigo, Fabião vai apontar tendências dramaturgias da performance, que discutirei a partir da performance “Canibália Epifânica”, de Lucas Dilan⁵. Trata-se de uma performance que se utiliza de vários elementos espetaculares muito fortes, como iluminação, figurino e, de certa forma, até um cenário que se constitui. Traz, por sua vez, ocorrências expressivas que fogem à estrutura de representação; sem deixar de criar, no entanto, um estado ou atmosfera.

Um corpo nu. Parado. Pulsando. Presente. Em movimento latente. Micro. Parado. O sexo entre as pernas. Imagens de movimento e memória são projetadas, atravessando seu corpo. *Black out*. Homem de camisa e calça social. Bem vestido. Não há nenhum interesse em performar um personagem fictício, mas em explorar características próprias. Homem, alto, magro. Uma das tendências dramaturgias apontadas por Fabião: “o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social [...]” (FABIÃO, 2009, p. 239). Ele cumpre tarefas. Realiza ações. Se relaciona. À sua volta, elementos do cotidiano. Balde. Água, terra, livros. Nada é codificado. A ação de limpar significa simplesmente limpar, mas ali, naquele espaço, o cotidiano escancarado abre para nós, espectadores, outras formas de nos relacionarmos com os nossos próprios cotidianos. Outra tendência apontada pela autora, que é a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte.

A performance foi inventada por uma intensificação de ações fragmentadas de um processo de vida instaurado a partir do corpo e relação a objetos como livros, baldes, vaso de barro com terra, pente, gel, papel, farinha, saco de lixo, sabão e etc... E pensando nesse desejo que motiva o corpo através de uma mórula fragmentar como força de vida chamada de artes dispara o ato em si. E essa mórula de fragmentos ordena sensivelmente esse corpo antropofágico e o que intuitivamente e historicamente, essas dobras repetidas de diferentes maneiras no corpo em vida-arte começam ser experimentadas e pensadas e ativadoras de um ato canibal pulsante em necessidades de acontecimentos canibalia do canibaliza antropofágico da epifania conceito de suspensão do corpo micro⁶.

⁵ Dados sobre a performance retirados de conversa com o autor, Lucas Dilan, e do livro *Memória e(m) performance: Material autobiográfico na composição da cena*, de Mara Leal (2014).

⁶ Sobre o processo de criação de “Canibália Epifânica”, pelo performer Lucas Dillan.

A partir da fala do performer, podemos chamar atenção para outras características apontadas por Fabião, como o investimento em dramaturgias pessoais, em que são performados posicionamentos e reivindicações. Importante ressaltar, também, que é presente, na performance, o curto-circuito entre arte e não arte, o estreitamento entre ética e estética e a agudez conceitual.

Em “Canibália Epifânica” tem-se o performer/ator presente, em uma determinada ação, o tempo todo. Ele não constrói uma narrativa textual, suas ações tampouco são partiturizadas, mas tem um corpo presente, em cena, em relação ao espaço, seus objetos e o público, que cria e ritualiza situações concretas como lavar, cavar, deitar, enfiar a cabeça dentro d’água etc. Para pensar esse corpo presente, Eleonora Fabião traz uma definição a partir de sua leitura de Espinosa, que acredito ser muito precisa e preciosa para esse momento:

Corpos são vias e meios. Essas vias e meios são maneiras como o corpo é capaz de afetar e ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar. Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional (FABIÃO, 2009, p.238).

Dilan, ao ritualizar ações concretas de limpeza, utilizando água e terra, e outros elementos que surgiram em experimentos com o cotidiano, apresenta um corpo que tem memórias de várias idades, de várias situações vividas. Durante a preparação, realizou uma série de experimentos em espaços urbanos. Essas memórias estavam, obviamente, em seu corpo, afetando qualquer relação atual, e, durante a execução do evento performático, estavam também objetificadas.

Essas imagens eram projetadas em seu corpo nu. Memórias de um corpo passado, dialogando e afetando o corpo presente, que se afeta e é transformado, a todo momento, pelo agora. Enquanto experimentava, se colocava em



Figura 1 - Canibália Epifânica

Fonte: Luana Magrela

situações-limite de autoafogamento, asfixia, o que lhe trazia outras memórias para seu corpo, que poderiam se relacionar a experiências de quase-morte ou de tortura. Seu corpo fora afetado, tinha aquela memória, agora, na cena e em sua vida. Ele poderia “ser capaz de”, em

suas ações simples, concretas, cíclicas (porque também pareciam nos afetar sem nunca terem fim). Quando assisti, tive a experiência de afogamento, sem ter enfiado a cabeça no balde.

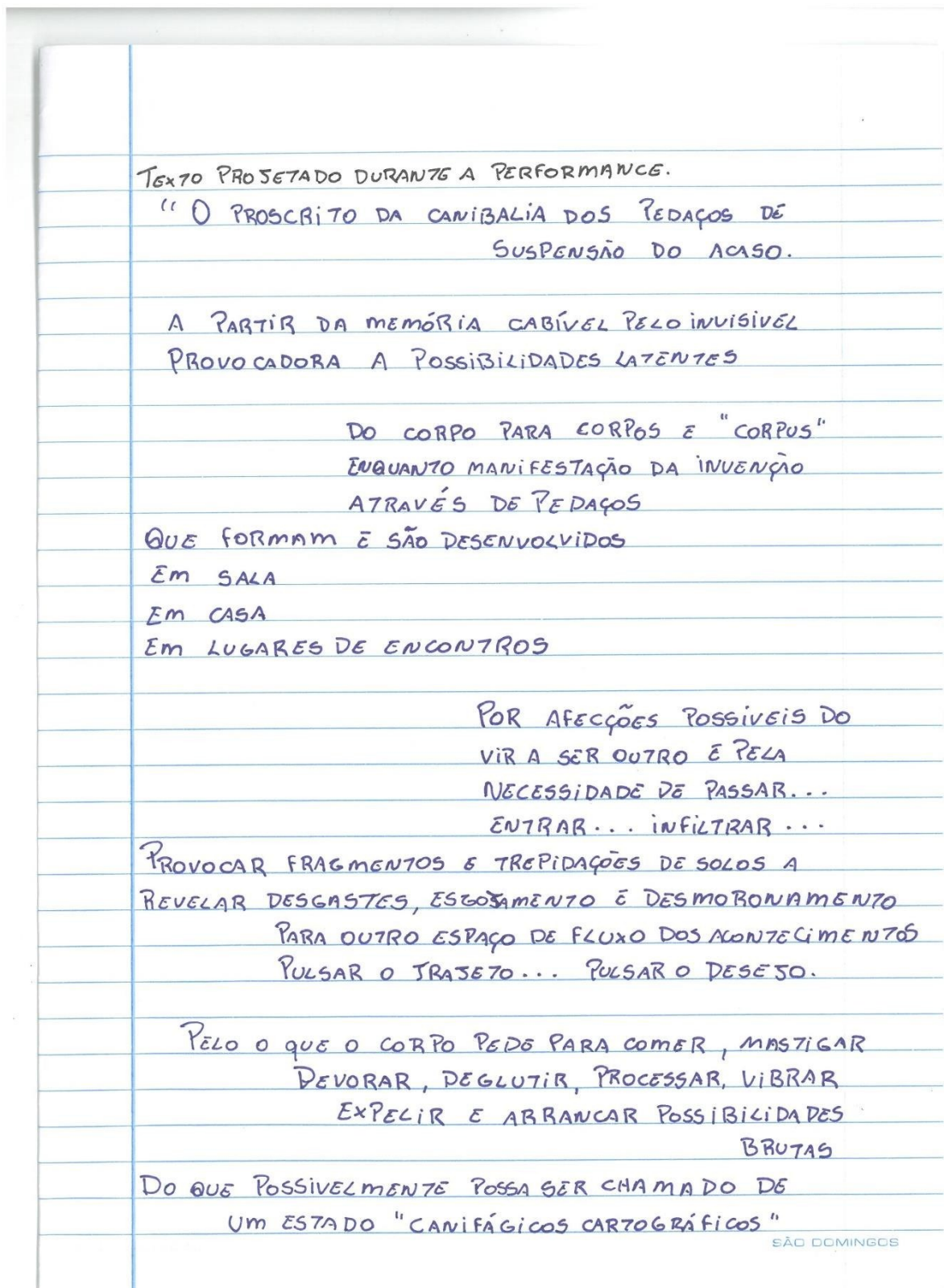


Figura 2 - Texto projetado durante a performance "Canibália Epifânica"

“Canibalia Epifânica” aconteceu na sede da Associação de Teatro de Uberlândia, um espaço alternativo da cidade.

Para além, Richard Schechner, professor em Nova York no departamento de Performance Studies, vai retomar a noção de performance, situando-a em uma categoria abrangente, considerando não só a performance arte, como também os jogos, o esporte, as brincadeiras, o cinema, as cerimônias religiosas, os rituais e ações cotidianas. O teórico circunscreve seus estudos, desta maneira, em uma visão antropológica e intercultural. Por outro lado, sem estar, no entanto, em oposição direta, Josette Féral (2009) nos apresenta o professor em Columbia Andreas Huyssen, que vai trabalhar com o conceito em uma perspectiva puramente artística e estética.

Ambas linhas de pensamento não se excluem, ao contrário, Féral propõe que, justamente deste cruzamento, da arte da performance e da performance como experiência e competência, introduzida por Schechner, surgirá grande parte do teatro atual, analisado por uma lente específica: o teatro performativo.

Trata-se do teatro que podemos ver, hoje, em diversos espaços teatrais, urbanos e alternativos, e definido como teatro pós-dramático por Hans-Thies Lehmann (2002). O teatro performativo é, portanto, uma forma cênica que vem para se opor ao teatro representativo, no qual se valoriza o teatro da apresentação e se caracteriza pela valorização da presença. Definido dessa forma, conforme Féral, por considerar que este possui, em seu centro de funcionamento, a noção de performatividade.

O performer, como já mencionado, está intrinsecamente ligado à ação, implicado necessariamente, de acordo com Schechner, em três operações: ser/estar, fazer e mostrar o que se faz. Desenvolvendo este pensamento, Féral reitera:

Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance. (FÉRAL, 2009, p.201)

Com tal característica, podemos considerar que este ‘teatro performativo’ não mais está primordialmente preocupado, como no teatro dramático, com a construção de uma narrativa, ou de um único sentido, tampouco com a construção de personagens fictícios e, principalmente, não está preocupado com a representação no sentido mimético do termo. Tal expressão cênica está muito mais preocupada com a ação em si, com o “estar” do artista em cena. O corpo do ator-performer em jogo, na cena, está em primeiro plano. Procura-se propor

ao espectador não um sentido, ou algo a ser apreendido, mas um fruir de imagens, de movimentos, de ações.

É importante ressaltar neste momento que, quando indico uma falta de sentido, não quer dizer que a cena é completamente aleatória, ou que não é pensada pelos artistas. Particularmente, quando estou em cena, como atriz-performer, ou atuando como encenadora, procuro sempre dizer algo. A cena é o lugar onde me manifesto, onde me coloco como ser humano diante da sociedade; assim, de alguma forma, sempre quero dizer algo. Mas nunca uma verdade única. Ressalto, portanto, no teatro performativo, a necessidade de se abrir à obra, de jogar com os deslizamentos de sentidos (destaco, aqui, sentidos, no plural), do deslocamento dos códigos, de trazer uma ambiguidade de significados. Propor um jogo, instável e fluido, onde o olhar do espectador pode migrar de uma referência a outra, de acordo com suas próprias experiências.

Outra característica que Josette Féral (2009) traz no artigo “Por uma poética da performatividade: O Teatro Performativo”, e que acredito ser essencial, diz respeito ao risco. Se estamos falando de uma obra que não mais está apoiada na representação, que não se enquadra em uma estrutura dramática, e, sendo uma obra aberta, joga com a dissolução dos signos, propondo-se a revelar, muitas vezes, inclusive seus processos de montagem, em cena, um fator que não pode faltar é o risco. Tanto o risco da obra não atingir seus objetivos iniciais, quanto o risco dos diversos imprevistos que podem acontecer e que não são ignorados, mas colocados em jogo.

Outra ressalva que não pode deixar de ser feita: ao pensar a cena contemporânea, não há como identificar, em suas manifestações, qualquer recorrência dominante em seus processos de criação, modos de produção e resultados. E também não seria minha intenção tentar fazê-lo. Quando falamos do teatro performativo, estamos discutindo uma maneira de se pensar e fazer teatro. Ela não é uma evolução do teatro dramático. Este ainda existe e é feito com qualidade por aqueles que desejam fazê-lo. O teatro performativo é um lugar possível, que escolhi como caminho, em minhas trajetórias. Para continuar a investigação, trago, para diálogo, o espetáculo “A Saga no Sertão da Farinha Podre”, do Coletivo Teatro da Margem⁷.

⁷ O Coletivo Teatro da Margem (CTM) surgiu dentro de um grupo de pesquisa coordenado pelo professor Dr. Narciso Telles, no Departamento de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

1.2 Da arte contaminada: “A Saga no Sertão da Farinha Podre” e o teatro performativo

O teatro é mestiço por natureza. É caótico, simultâneo. A arte teatral pressupõe uma multiplicidade de modos de expressão. Podemos verificar um processo de contaminação mútua de características e procedimentos relativos à arte da performance e ao teatro. A partir das influências e consequências desse encontro, a inclusão e a prática da teoria da performance podem trazer diversos benefícios à pesquisa e à criação de grande parte do teatro atual. Podemos observar: o investimento em dramaturgias do ator, o caráter autobiográfico, não representacional e não narrativo, a intensificação da presença e das pesquisas corporais, a inclusão do espectador como parte fundamental do acontecimento teatral, reconhecimento e inclusão do risco, a dissolução dos signos e a instauração da ambiguidade de sentidos e de significados, dentre outras características. Eleonora Fabião afirma:

Considero a inclusão da prática e da teoria da performance no circuito do estudo, da pesquisa e da criação teatral estimulante por vários motivos: ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre dramaturgia do corpo; ampliação do repertório de métodos composicionais e o investimento em pesquisa específica sobre dramaturgia do ator, investigação sobre diálogo entre gêneros artísticos e sobre gêneros híbridos, discussão de conceitos através de mais outro viés além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares; aprofundamento de debates e práticas teatrais voltadas para políticas de identidade e políticas de produção e recepção; valorização de uma investigação específica sobre dramaturgia do espectador (FABIÃO, 2009, p. 241).

Para falar melhor sobre essa cena, vejamos mais um exemplo: o espetáculo “A Saga no Sertão da Farinha Podre”, com direção de Narciso Telles⁸, do Coletivo Teatro da Margem, sediado em Uberlândia - Minas Gerais.

⁸Narciso Larangeira Telles da Silva é ator, encenador e professor doutor de teatro da Universidade Federal de Uberlândia.



Figura 3 - A Saga no Sertão da Farinha Podre

Fonte: Jornal Correio de Uberlândia⁹

O espaço não é o teatro, mas as ruas, o espaço urbano. No dia em que assisti, aconteceu na Praça Clarimundo Carneiro, de Uberlândia - MG. Se procurarmos bem, há alguns rastros de que algo acontecerá por ali, alguns bonecos no alto das árvores, uma estrutura com som; mas não há atores, não há indicação de onde a peça começará, não há quase nada. De repente, ao longe, se escuta uma canção: é o coletivo de atores que vem em uma enorme linha, cada um com um instrumento musical, surgindo da rua e chegando à praça. Logo, uma roda se constitui e eles começam a encenar, dramaticamente, um fragmento da conhecida tragédia grega “Antígona”, que fala sobre a necessidade de enterrar seus mortos. Mas não demora muito e o jogo da cena se transforma, os atores tiram as máscaras e se apresentam, dizendo nome e CPF. São eles, os artistas, atores e atrizes de uma cidade no interior de Minas Gerais, profissionais colocados sempre à margem da sociedade, que contarão a história a seguir, e é justamente este o foco do espetáculo: estimular uma discussão ou uma reflexão sobre as cidades e as pessoas que vivem nela, dando voz a todos aqueles que são, de alguma forma, marginalizados.

⁹ Disponível em: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/coletivo-teatro-da-margem-se-apresenta-no-bairro-marta-helena>>. Acesso em: 10/08/2017.

O trabalho parte de um processo colaborativo, no qual todos são responsáveis pelo trabalho final. Em artigo na revista *Sala Preta*, Antônio Araújo faz uma reflexão objetiva sobre o que seria esse processo:

Constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (SILVA, 2009, p.129)

A dramaturgia do espetáculo é de Luiz Carlos Leite. No entanto, nesse processo, não era intenção do dramaturgo entregar ao coletivo um texto pronto para ser encenado. O espetáculo foi construído processualmente e coletivamente, a partir de investigações aos arquivos históricos da cidade de Uberlândia e das histórias contadas por antigos moradores, como a do “João Relojoeiro”, ou ainda, Platona Jones (uma personagem que aparece na montagem como a metáfora da cidade – “se Uberlândia fosse uma mulher, seria uma *drag-queen*, que trocava de roupa todo o tempo”..

Ressalva-se que esta última frase tem um teor politicamente incorreto. A *drag-queen* é reconhecida e interpretada pelo grupo, neste contexto, como alguém que se disfarça de outra coisa e se utiliza de elementos exagerados e de chavões para transmitir uma ideia falsa. A personagem não por acaso chama-se Platona, no intuito de construir uma crítica à cidade de Uberlândia, fazendo a relação entre ideal, real e simulacro (platonismo). Ela idealiza aquilo que ela quer ser; no entanto, ela não faz a decalagem do ideal para o mundo real, que, de acordo com Platão, já é uma degradação do objeto pelo limite da realidade. Assim, a Platona aparece como um simulacro, um pseudo-objeto que contém elementos exageradamente formais. A personagem representa a cidade de Uberlândia, de acordo com a crítica do grupo, já que se traveste de algo que ela quer ser, mas, na realidade, não é.

A partir do material coletado sobre o tema da marginalidade (e de como esses que estão à margem relacionam-se com a cidade) e dos textos dramáticos “A República”, de Platão; “Antígona”, de Sófocles e “Nossa Cidade”, de Thornton Wilder, o grupo volta para a sala de trabalho e tem, como metodologia para a criação, improvisações por meio do trabalho com os *ViewPoints*¹⁰ e *workshops*¹¹ sobre questões levantadas pelo diretor, dramaturgo e pelos atores-performers.

¹⁰ *ViewPoints* (pontos de vista): trata-se de um método de improvisação que prioriza a percepção e relação com o tempo e o espaço para o treinamento do ator, do bailarino e, ainda, para a composição de cena. Os *ViewPoints* foram organizados pela diretora americana Anne Bogart, em 2005. No Capítulo 2 deste trabalho, desenvolverei um pouco mais sobre o assunto.

¹¹ Para definir os *workshops*, recorro a Antônio Araújo, que, em sua tese de mestrado, vai defini-lo como: “improvisação com maior grau de elaboração, uma “quase cena”, preparada com um ou mais dias de antecedência,

O resultado é uma dramaturgia que compreende elementos textuais tanto quanto performativos, de maneira indistinta, não sendo possível perceber qualquer sentido de anterioridade ou hierarquia entre estes. Desenvolve-se, sobretudo durante o evento cênico, de forma fragmentada, marcada pela força das imagens e da ação, dos cantos, dos coros, dos (bonecos) Judas enforcados, do fogo e de todo o mais inesperado, já que o espetáculo acontece em um espaço urbano e incorpora o risco, e o imprevisto implícito, como o aparecimento de bêbados, animais, mendigos, crianças etc. A dramaturgia, nesse caso, então, não existe senão para a (e na) apresentação.

A esse fenômeno Josette Féral denomina “texto performativo”. Trata-se de um texto que é inseparável de sua representação cênica. Em seu livro “Além dos Limites”, ela reitera:

É um componente da representação em meio a outros e não existe se não materializado na cena. Sua existência autônoma sob forma independente da representação é difícil prever, pois trata-se de um texto esburacado, aberto, múltiplo, esfacelado, que poderia revelar-se incoerente caso se pretendesse publicá-lo enquanto tal. Trata-se de um texto que muitas vezes não tem autonomia própria e cujo sentido parcelado raramente constitui uma totalidade em si. Ele não adquire sentido a não ser quando inserido na rede múltipla dos diferentes sistemas da cena. (FÉRAL, 2015, p. 247)

Outro aspecto importante a ser discutido é sobre a apreciação e a relação do público com os artistas envolvidos. No decorrer de toda saga, narrada e experimentada pelo coletivo de atores, o público é convidado a acompanhar, deslocar-se por diversos locais da praça, a se posicionar, a participar e não, somente, contemplar a obra. Trata-se de uma experiência compartilhada entre atores e o público.

Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2009, p. 237)

Ainda com Fabião:

O ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. Em termos dramaturgicos a relação entre aquele que atua e aquele que assiste é tão significativa quanto a relação entre Hamlet e Ofélia, ou entre ator e atriz. Assim a ação cênica acontece também fora do palco, no entre o palco e a plateia e inclusive fora do corpo, no atrito das presenças em um sistema de convergências. (FABIÃO, 2010, p. 323)

O teatro deixa de se entender como a representação de uma ilusão, de um mundo fictício no qual o espectador vai apenas contemplar, compreender e interpretar, e começa a se colocar em relação com os atores. Há muitos pesquisadores da atualidade para falar dessa

e que estimula a visão individual de cada ator em relação a um assunto ou problema [...] Um dos eixos fundamentais do processo colaborativo e coloca em evidência a função autoral do ator” (SILVA, 2008, p. 162).

comunhão entre os artistas e o público como um “acontecimento”. De acordo com Quilici (2015), a palavra acontecimento evoca os *happenings*, que começam a surgir nos Estados Unidos na década de 1950. Esses *happenings* propunham, em primeira instância, a abolição da separação entre artista e público, trabalhando com roteiro de ações e situações a serem desenvolvidas e experimentadas por todos os presentes.

Erika Fischer-Lischte (2011) também vem corroborar essa perspectiva. Para a autora, na cena atual, “em lugar de criar obras, os artistas produzem cada vez mais acontecimentos, em que não estão só eles mesmos, mas também os receptores, os observadores e os espectadores” (FISCHER-LISCHTE, 2011, p. 45, tradução nossa).

E volto à consideração de Cassiano Sydow Quilici, mencionando John Cage, músico e performer, em uma conferência na Juilliard School, em Nova Iorque: “Para saber se a arte é ou não contemporânea, não usamos mais critérios estéticos, usamos critérios sociais: eles podem incluir a ação da parte dos outros” (QUILICI, 2015, p. 144).

Isso quer dizer que, em vez de os artistas se preocuparem em criar obras completas, com um sentido único a ser lido ou contemplado (entendendo o artista como o grande detentor do conhecimento, que busca adquirir uma presença cênica para conseguir a atenção de todos), começarão a trabalhar com pedaços de sentido, a instituir uma presença na relação, na qual todo o evento se torna uma experiência compartilhada.

O teatro performativo busca, especialmente, o entendimento de que há uma atenção específica, uma ocupação ou tensionamento dos modos de instauração do acontecimento cênico.

Pensando nessa cena, a partir dessa ideia de “acontecimento” contaminado de performatividade, em coro com Féral (2009), afirmo que o artista é chamado a fazer e, sobretudo, a estar presente, assumindo os riscos da cena e mostrando o fazer. A presença, então, está completamente ligada à imediatidade do evento. Nesse sentido, a atenção do espectador está focada na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente, e não mais na contemplação da obra ou na tentativa de entender um sentido único que lhe tenha sido transmitido.

No livro “Teatro pós-dramático”, Lehmann afirma que:

A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da ‘arte performática’. Assim, é evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorepresentação do artista performático.” (LEHMANN, 2011, p. 223)

Essa aproximação acontece em vários níveis e aspectos, tais como: a multidisciplinaridade das diversas linguagens artísticas, como música, artes visuais e dança; a

minimização ou ausência de hierarquia entre os artistas, em um trabalho; a evidenciação do processo, no “resultado”; a busca pela instauração de um acontecimento, com foco maior na experiência provocada do que na “amarração estética”; a não preocupação com a produção de um sentido, mas o foco na produção de presença no entre, e na instauração de um corpo fronteira, ou corpo paradoxo. Uma obra fundada no conceito de receptividade.

1.3 Do “entre”: a atuação como uma experiência paradoxal

Entre não é lá nem cá, não é antes nem depois; não é isto nem aquilo; não é eu, você, nem o outro. Ou ainda, “entre” não é, pois acontece como espaço tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo de transição. Estar “entre”, sugiro, é a própria condição do corpo vivo. (Eleonora Fabião)

Nesta cena performativa que começo a investigar, chamo atenção ao “entre”. A relação entre corpos, entre os artistas envolvidos, entre os artistas e o público, entre estéticas, entre o treinamento, o processo e a obra, entre arte e vida, entre a representação, a apresentação e a experiência imediata, e entre vários outros entres.

Seguindo essa linha, deparo-me com o conceito de liminar, transposto aos estudos da teatralidade e apresentado pela pesquisadora Ileana Diéguez, definido pelo antropólogo Victor Turner.

Inicialmente associei o conceito de liminar aos conceitos de hibridação (BAHBA; CANCLINI), contaminação, fronteiro (LOTMAN; BAKHTIN), *excentris* (LINDA HUTCHEON), indicando essa região trans-disciplinar onde se cruzam o teatro, a performance art, as artes visuais, e o ativismo, e aproximando-a do conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável, do transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar. Sem tão pouco expor a negatividade do termo representação. [...] A minha percepção de liminar sugere o termo como espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas (relações do indivíduo com o seu tempo e espaço), como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas representacionais. (DIEGUEZ, 2016, p. 21)

Nessa condição liminar se entrelaçam, para além de diferentes formas artísticas e concepções teatrais, as circunstâncias sociais. Um espaço de fronteira entre o espaço estético e o real. E esse pensamento anuncia uma outra forma de pensar teoricamente a teatralidade, já que a liminaridade não é algo novo, mas já experimentado coletivamente nas últimas décadas por diversos coletivos teatrais. Nessa acepção, o conceito de teatralidade se liga cada vez menos ao exercício de hierarquias e aos mecanismos de encenação. Diéguez afirma, ainda, sobre o ator, que “já não é só intérprete de uma personagem, mas criador de uma entidade ficcional, cocriador do acontecimento cênico ou inclusive performer que trabalha a partir da sua própria intervenção ou presença” (DIÉGUEZ, 2016, p. 27).

Compreendo a teatralidade, nesse contexto, em concordância com Josette Féral, como um ato que implica o corpo e uma semiotização dos signos para transgressão do cotidiano, criando, conseqüentemente, territórios de ficção.

A teatralidade não parece relacionar-se à natureza do objeto que investe – o ator, o espaço, o objeto, o evento; também não se restringe ao simulacro, à ilusão, às aparências, à ficção, já que podemos apreendê-las em situações cotidianas. Mais do que uma propriedade, cujas características seriam possíveis de analisar, é um processo, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria outro espaço, tornando espaço do outro – espaço virtual é claro – e dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção. Esse espaço resulta de um ato consciente tanto do performer (no sentido amplo do termo: ator, encenador, iluminador, e também arquiteto) quanto do espectador, cujo o olhar cria uma clivagem espacial de onde surge a ilusão; olhar dirigido, sem distinção, a eventos, comportamentos, corpos, objetos, espaço cotidiano e também ficcional. (FÉRAL, 2015, p. 86)

O entrecruzamento da teatralidade com o real propõe uma nova perspectiva sobre os estudos das teatralidades, como observados, nesta pesquisa, e que denomino de teatro performativo. Não cabe mais a esse teatro permanecer em um modelo clássico de representação. Isso não quer dizer simplesmente negar o caráter representacional; a discussão é muito mais complexa.

Acredito que, de acordo com as considerações de Cassiano Quilici, quando um ator-performer diz não representar, ele está se opondo a uma maneira de representar em um sentido mimético, como era feita convencionalmente, mas isso não lhe ressalva de lidar com as noções de representações sociais no contexto no qual está inserido. Ao falar do que era feito convencionalmente, Quilici esclarece que

Pode-se dizer que boa parte do chamado teatro naturalista parte da recriação mimética de cenas representadas no cotidiano [...]. Ao representar e recriar uma ‘fatia da vida no palco’ (como diriam os naturalistas), o ator deveria hipoteticamente, expressar uma consciência ampliada das situações cotidianas (QUILICI, 2015, p. 109).

No teatro performativo, mais do que se preocupar com a mimetização, ou seja, com aquilo que diz respeito à representação, ao jogo de ator e à cenografia, o performer vai levar em consideração a ação em si, executada naquele exato momento. Não procura, como no teatro dramático, colocar-se no lugar de outra pessoa, mas produzir um acontecimento único. Em alguns casos, desvinculam-se da figura dramática, buscando uma experiência imediata, que acontece no aqui e agora, que não é portadora de um único sentido, mas de pedaços ambíguos deles, construídos e reconstruídos a partir da relação com cada um do público presente.

Por outro lado, Luís Otávio Burnier (2011) utiliza o termo “representação”, justamente para falar sobre o teatro da ação. Ele emprega o termo em lugar de “interpretação”. Para o

autor, a interpretação parte sempre de um texto dramático ou literário, e o ator tem a função de traduzi-lo. Nessa linha de pensamento, temos o texto dramático, literário como centro, que conduzirá todos os outros textos, físico-vocais. Já a representação, para ele, traz uma outra demanda, que vai centrar o evento cênico nas ações físicas e vocais, buscando material de trabalho não mais no texto literário ou dramático, mas em sua própria energia potencial e em suas dinamizações.

Em “Ensaio de atuação”, Renato Ferracini (2013) dá início a uma reflexão sobre essa oposição interpretação *versus* representação. Ele contextualiza que, ao discutir sobre a interpretação, Burnier faz um deslocamento para uma dimensão conceitual-filosófica, para afirmá-la como tradução de um texto dramático. E, ao discutir a representação, reconhece no próprio território teatral. Então, se deslocasse “representação” para o território conceitual-filosófico, também poderia significar uma cópia aproximada de algo, estar no lugar de. Uma imitação de algo, que traz, ao conceito de representação, uma ideia muito distinta do que ele almejava: um ator criador de um jogo, através de suas ações físicas e vocais, em determinado tempo-espaço.

Para além dessa discussão da origem conceitual, podemos observar, na separação de Burnier entre representação e interpretação, que, para cada caso, observa-se uma hierarquia funcional, ou um centro. Seja a prevalência do texto dramático na abordagem da interpretação, o que pode ser chamado de “textocentrismo”, ou na prevalência do jogo do ator na leitura da representação, ou “atorcentrismo”. Pode-se, ainda, imaginar o processo de criação da encenação como sendo guiado pelas ações criativas do diretor, o que Ferracini chama de “encenadorismo”.

Diante disso, Ferracini questiona essa postulação de um centro hegemônico no teatro contemporâneo, em que qualquer centro, ou qualquer possibilidade unidisciplinar deveria ser eliminada. Ainda seguindo sua linha de raciocínio, no território do teatro contemporâneo, os processos de criação não deveriam ser lineares, mas rizomáticos.

[...] um rizoma pode ser rompido, quebrado em lugar qualquer e também retomado seguindo uma outra de suas linhas e seguindo outras linhas [...]. Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou estrutura profunda [...] (FERRACINI, 2013, p.65)

Os processos deveriam ser pautados, então, em uma completa independência de todos os elementos que constroem a cena: ação física, vocal, texto, música, cenário, figurino etc.

Não existe uma dramaturgia (textual, corporal etc) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramatúrgicas, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo

contínuo dos agenciamentos dramaturgicos singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais, etc. (FERRACINI, 2013, p. 65)

Em face disso, Ferracini vai começar a discutir o conceito de atuação (ao invés de adentrar no paradoxo representação-interpretação), que parece mais preciso a esse teatro multidisciplinar em essência.

Na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo e repetição diferencial cuja a diferença gera qualidades mais potentes. O atuator (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num continuum fluxo espiralado (FERRACINI, 2013, p. 70).

Neste sentido, “atuar” seria, então, um disparador de processos, possibilitando experiências (não só ao ator, mas também ao público) em um fluxo de recriação contínua. Para Ferracini, a atuação vai agir justamente nesse movimento em fluxo, que ele denomina de organicidade, construída precisamente no espaço “entre”, em meio as relações de todos os elementos da cena.

Ele se lança no espaço – de forma ativa – entre os elementos para gerar, a partir deles, a organicidade, e permite – de forma receptiva -, ao mesmo tempo, a essa organicidade agir sobre todo o processo (inclusive quanto ao espectador), e, por conseguinte, sobre ela mesma, auto criando-se em um fluxo dinâmico. (FERRACINI, 2013, p.73)

A organicidade deste modo, como uma força, de fluxo contínuo, deve ser ativa e passiva ou receptiva, ao mesmo tempo. Cria-se, neste momento, um paradoxo, que é mais facilmente entendido não racionalmente, mas a partir da sensação, da percepção de tal evento. Perante esse raciocínio, Renato Ferracini afirma, por fim, que a atuação age justamente nesse paradoxo, que passa pela experiência sensorial, pela percepção. Sendo assim, toda a atuação é paradoxal.

2. O TREINAMENTO PARA O ATOR NO TEATRO PERFORMATIVO

2.1 Corpo-experiência – Um corpo-subjétil

O artista que experimenta age no escuro, esboçando mapas para um território de existência ainda não comprovada, e que não se garante, se emerge do mapa ora esboçado. (Zygmunt Bauman)

Como já mencionei, não é minha intenção construir um livro de receitas, de métodos exclusivos para se treinar um ator, nesta pesquisa, mas apenas discutir possibilidades, a partir do que está sendo investigado e experienciado na atualidade por diferentes artistas, e, ainda, repensar o que muda no conceito de treinamento. Se, antes, falávamos no treinamento como repetição mecânica, competência ou aptidão, e entendendo que tudo isso ainda é parte do processo artístico, destaco que, nessa linha de pensamento que investigo, talvez esta forma de funcionamento não seja mais o principal foco de trabalho do ator-performer. Então, como retrabalhar hoje tal conceito, no qual o treinamento está muito mais voltado à percepção, atenção e pela busca de um corpo sensível? Seria um treinamento não mais voltado para aquisição de técnicas para determinado espetáculo, mas um treinamento vinculado, principalmente, à experiência.

Aristóteles traz dois conceitos – a práxis e a *poiesis* – que Bonfitto (2009), em “A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook”, vai se apropriar para pensar, posteriormente, o treinamento:

Práxis e poiesis são conceitos que remetem a atividades humanas, a modos de atuação. Contudo, enquanto práxis (do grego *prattein*, fazer) está associado com praticar ações, *poiesis* (do grego *poiein*, fabricar) está relacionado com a atividade de construir ações. Dentre as implicações geradas por tais diferenças, é importante ressaltar que práxis envolve, a partir de seus pressupostos, ações intencionais, ações que são um meio para um fim. Diferentemente, *poiesis* remete a ‘ações não intencionais’, a ações através das quais algo é gerado e passa assim a existir. *Poiesis* envolveria, portanto, antes de mais nada, a ação de “trazer algo à tona”. Nesse sentido, é possível perceber uma significativa diferença entre práxis e *poiesis*. Apesar dos dois conceitos estarem relacionados a atividades humanas, no primeiro caso objetivos são estabelecidos a *priori*. Em outras palavras, no desenvolvimento de ações enquanto práxis os objetivos são guiados pelos seus fins. Já o desenvolvimento de ações como *poiesis* não envolve uma busca determinada por uma finalidade preestabelecida; sua função emerge do processo de seu fazer. Sendo assim, enquanto ações produzidas como práxis podem ser vistas como parte de uma estrutura ou sistema, ações produzidas como *poiesis* são percebidas através de suas qualidades específicas, cada vez que elas se manifestam (BONFITTO, 2009, p. 37).

Assim, o treinamento como práxis, segundo Bonfitto, seria a aplicação de práticas, de sistemas já codificados, com um fim em uma determinada prática artística. Trata-se de

procedimentos que servem a uma finalidade. Já o treinamento como *poiesis* tem o objetivo de criar condições para que os materiais emergjam, nos quais tais procedimentos não são, necessariamente, elaborados anteriormente. Ou seja, um treinamento que venha à tona a partir da experiência. Afirma, ainda: “Todos os exemplos de treinamento do ator que são estruturados e relacionados com objetivos, princípios e valores específicos, determinados *a priori*, estariam associados a um treinamento como *práxis*” (BONFITTO, 2009, p. 38)

Ao analisar e refletir sobre alguns procedimentos que vivenciei ao longo de minha trajetória, como por exemplo: os *Viewpoints*, ou o Círculo Neutro, ambos descritos no capítulo seguinte, poderíamos determiná-los como treinamento como *práxis*, já que se referem a metodologias voltadas para se chegar a um fim. No entanto, este fim é justamente um corpo sensível, capaz de estar atento, de propiciar um diálogo entre os atores, os materiais de atuação e o público, e, ainda, um corpo capaz de experienciar o momento presente. Assim, o fim proposto neste treinamento como *práxis* seria a própria experiência.

A repetição, por exemplo, do exercício (proposto por Anne Bogart) do salto em grande altitude, ou do processo de entrar, permanecer e sair do círculo neutro, apresentado por José Eduardo de Paula¹², de forma extremamente codificada, buscam atingir um corpo que esteja em alerta ao risco, ao imprevisto, em estado de fronteira, limite, em uma escuta sensível e que, a partir deste lugar, esteja pronto para se relacionar com qualquer material que possa vir à tona.

Se, para Bonfitto, o treinamento como *poiesis* tem, como principal objetivo, criar condições para que os materiais emergjam, para que possam ser posteriormente desenvolvidos pelos atores, podemos perceber que, nas atividades mencionadas, a *práxis* vai levar a uma *poiesis*, que acaba sendo o foco desse treinamento, que não busca um corpo que queira se impor em sua grande presença, e que queira doar seu conhecimento para o público, mas que consiga criar junto com este mesmo público uma experiência compartilhada.

Desse ponto de vista, a noção do que se entende por corpo também se modifica. Nosso ofício está diretamente ligado à noção que temos de corpo, para pensar a presença, ou um treinamento para a presença. Quando falo, por exemplo, de um corpo que esteja em alerta ao risco, ao imprevisto, em estado de fronteira, não me refiro somente a um corpo físico, do ponto de vista biológico – ou, ainda, como um corpo definido socialmente baseado no paradigma identidade e função – mas a um corpo que é definido por suas relações.

¹² José Eduardo de Paula é ator, performer, encenador e professor na Universidade Federal de Uberlândia. Durante o seu doutorado na Universidade de São Paulo (2015) investigou o Círculo Neutro, que experimentou junto a um grupo de alunos em grupo de pesquisa no Departamento de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Se continuar pensando o corpo como identidade e função, sou Ana Flávia e estou escrevendo minha dissertação de mestrado. Então, o treinamento para o ator também vai se basear a partir desses dois elementos: a identidade seria o ator e a função seriam as técnicas para esse ator. Um meio para um fim. Um treinamento puramente baseado numa práxis. Por outro lado, se começarmos a pensar o corpo como capacidade de estabelecer relações, o treinamento para o ator se sustentaria nessa base, tendo como foco uma intensificação dessas relações.

Em entrevista realizada com Renato Ferracini, conversamos sobre esse corpo que é definido por suas capacidades de afetos, capacidade de se relacionar. Sobre essa outra ideia de corpo e sobre caminhos possíveis para treiná-lo:

Ana: Como você acha que seria possível pensar ou repensar outra maneira de entender o corpo?

Ferracini: Como as artes cênicas estão muito ligadas à relação que temos com o corpo, nós precisamos repensar a própria ideia de corpo, para que possamos repensar de uma forma profunda a ideia de presença, a ideia dessa forma ou desse leão. Como eu disse, sempre gira em torno dessa mesma questão. Nós temos um paradigma para pensar o corpo, que [cria] primeiro uma certa divisão entre corpo e alma, corpo e mente, corpo e alguma coisa. Isso é algo que vem não só do Descartes, mas vem de antes, vem da Grécia. E também ver, mais contemporaneamente, um corpo que se define por uma função e uma identidade. Então, se eu te pergunto quem você é, você vai me responder: eu sou a Ana e estou fazendo mestrado. A sociedade exige, o sistema exige que você tenha uma identidade e uma função. Se você não tem uma identidade você é ninguém, se você não tem uma função, você é vagabundo. Isso atravessa diretamente uma definição de corpo. Então, se seu corpo é definido por identidade e função, e você treina um treinamento de ator, pode se basear o que é sua identidade de ator, qual a sua função de ator, as funções técnicas disso etc. Ou seja, todo treinamento, se você tem isso como paradigma, vai se basear nisso. Se a gente tivesse outro paradigma de corpo, talvez o treinamento se baseasse nesse outro paradigma. O paradigma que estou adotando agora, mais Espinosista, que define o corpo não como função ou identidade, mas como relação. O seu corpo, então, se define pelas relações que ele tem e não pela identidade que ele é ou pela função que ele executa. Então, a partir do momento que você define, de uma forma espinosista, um corpo pelas relações, e as relações são as potências de se afetar e afetar o outro e o mundo, a partir do momento que você define o corpo desta maneira, você muda completamente o seu foco de treinamento. Seu treinamento não vai ser, então, para buscar identidade ou função, mas para buscar relação. Ora, se o meu corpo se define por relação, preciso treinar intensificação de relação e isso muda completamente os paradigmas de como você entra em uma sala de trabalho.

Um corpo que se define por suas relações. Um artista que não deve mais pensar em afetar o seu público, provocar neste uma emoção ou qualquer outra coisa. Um ator-performer, cujo foco não está em uma ação completa, nem em uma passividade completa, mas na receptividade, no jogo com todas as relações existentes no espaço. Vão, dessa forma, artista e público, afetar e se deixar afetar para, assim, gerar o evento cênico, o jogo estético.

O ator-performer é, antes de tudo, um artista do corpo. Ele o utiliza como seu material primordial de trabalho, independentemente da poética ou linguagem pretendida. Seu corpo é físico, é mente e é capacidade de afetos, de relações. Um corpo que está inserido em determinada sociedade e determinada cultura. Seu próprio corpo, cotidiano, mas que pode ser intensificado, ampliado por um comportamento intensivo. É, ele próprio, o alicerce poético da sua arte.

Na poética de um corpo artístico, Renato Ferracini vai definir o corpo-subjético, a partir de uma reflexão de Derrida sobre uma palavra inventada por Artaud.

Criar um corpo-subjético, nesse caso, seria a capacidade do ator em usar uma ‘vida’, uma pulsão de vida de seu próprio corpo cotidiano insuflando, imprimindo organicidade a esse mesmo corpo quando em estado cênico. (FERRACINI, 2004, p. 80).

Ainda sobre o corpo-subjético e sua impossibilidade de se desvincular de um corpo cotidiano e de construir dualidades como forma/vida, sujeito/objeto, cotidiano/extracotidiano, o autor afirma:

Sendo o corpo-subjético composto por essa diagonal técnica/estética, forma/vida, podemos olhá-lo não como um ponto, formado por uma estrutura profunda e com um centro localizável, que deve ser esclarecido, entendido, semantizado e rebatido sobre um ou outro plano significante, mas poderíamos olhar o corpo-subjético como uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um continuum de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa auto reprodução (FERRACINI, 2004, pp. 79-80).

Um corpo que se encontra no “entre”, na relação, que vai se lançar ao outro, como a ideia de projétil¹³, mas que, ao atingi-lo, também é atingido. Um corpo que tem suas convicções, seus ideais, sua maneira de se relacionar com o mundo, e, justamente esse mesmo corpo, também é o corpo em cena, o corpo-em-arte. Assim, trabalhar esse corpo-em-arte, carregado de todas as suas experiências, o corpo-cotidiano, para se chegar ao extracotidiano, é mais do que criar um corpo ideal, com energias não existentes nele, mas trabalhar por uma desautomatização.

Dessa forma, ao se pensar um corpo que é relação e capacidade de afetos – que não é nem objetivo, nem subjetivo, que não é um corpo cotidiano somente, nem somente

¹³ Associação livre, por semelhança, feita por Renato Ferracini.

extracotidiano, mas o mesmo corpo cotidiano intensificado, um corpo-subjétil –, um treinamento deveria (ou poderia) partir de processos de despertar da consciência de si. Ao tirar o ator de um processo de amortecimento, de alienação da experiência, buscar um corpo-em-vida¹⁴, que tenha consciência de si, que reconheça seu lugar no mundo. É preciso vivenciar.

Um corpo-subjétil que transborda de um corpo cotidiano – e que são, na verdade um só corpo em momento de estado cênico, em fusão corpórea de seu estado cotidiano e de seu estado poético – vai englobar, ainda, segundo Ferracini, uma zona de troca e de criação conjunta com o espectador, na qual o estado cênico apresenta-se como uma rede semiótica inter-relacionada.

Reforço o corpo-subjétil e o corpo-cotidiano como sendo um só, em um estado cênico, embasada na ideia de que, em um processo dinâmico, em um vai e vem, em um ciclo que não tem a pretensão de se encerrar, o corpo-subjétil é uma reterritorialização de um corpo cotidiano desterritorializado.

O corpo-cotidiano é o território primeiro do corpo-subjétil. O corpo-subjétil é um território criado a cada instante na própria desterritorialização do corpo cotidiano que quer se desterritorializar. Assim sendo, o corpo-subjétil é um território fugaz que se desvanece a cada momento, devendo recorrer ao corpo cotidiano para recriar novamente seu território. (FERRACINI, 2004, p. 84)

Dessa forma, no momento da atuação, da criação atoral, podemos entender o corpo-subjétil como um fluxo de ações físicas; sempre vai se construir no momento presente, em um eterno construir e se desconstruir. Defini-lo ou localizá-lo de maneira exata pode ser uma tarefa difícil, já que ele vai sendo definido a cada instante, em um acontecimento *continuum*.

Considerando o ator-performer no momento do estado cênico, em relação com o público e com todos os demais elementos teatrais (e com o meio, de maneira geral), em uma ação efêmera, que se recria a cada instante, um treinamento para este estaria muito mais associado à preparação de uma possibilidade do acontecimento nesse instante transitório.

Nesse ponto, volto a pensar sobre o treinamento e a preparação para esse artista, atuante, que, durante o evento cênico, se constrói, se desfaz e se reconstrói em suas ações, como uma experiência. Na sala de ensaio, ele vai buscar possibilidades para criar esse corpo disponível – mas, principalmente, em estado permanente de escuta, pronto a se relacionar e se transformar no “instante-já”.

¹⁴ “[...] conceitualmente, o ator, para o desenvolvimento de sua arte, faz uso de seu corpo vivente ou de seu corpo-em-vida no tempo e no espaço, ao desenvolver ações com uma certa presença e colocar o todo em jogo. Todos esses elementos tem uma relação particular e dinâmica entre si, o que lhes imprime uma determinada organicidade interna, que é ao mesmo tempo natural e artificial.” (BURNIER, 2009, p. 20)

Ao falar, especificamente, sobre esse trânsito *continuum* corpo-cotidiano – corpo-subjétil, Ferracini destaca uma força que possibilitará o salto entre a técnica em um sentido puramente mecânico (o atuante que somente executa) e a organicidade (aquele que o faz com “vida”).

A palavra organicidade deriva de órgãos. Organicidade é, antes de tudo, interna, relacionando-se com aquilo que é orgânico. Segundo Burnier (2009), para se alcançar a organicidade em determinada ação física, não basta executá-la pela forma, de maneira mecânica, mas desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas a esta ação. Essa organicidade, ainda acompanhando o raciocínio do autor, deve ser trabalhada em dois níveis distintos: a organicidade interna, que vai nutrir a ação, e a impressão de organicidade, percebida pelos espectadores.

A organicidade seria a responsável pela ação seguir em fluxo, trazendo, então, uma “vida”, um corpo-em-vida (instrumento de trabalho para o ator), uma pulsação e conexão internas e uma conexão com o espectador, com o espaço e com todos os elementos cênicos existentes. Para trabalhá-la, Burnier vai comentar sobre uma técnica-em-vida, um meio pelo qual ele possa entrar em contato consigo mesmo e com o espectador.

A técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas humana, em vida, ou seja, algo que lhe permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz, ao se articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ela seria apenas uma ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos (BURNIER, 2009, p. 25).

A organicidade de uma ação física possibilitada pela técnica-em-vida¹⁵ propiciará o trânsito mencionado entre corpo-cotidiano e corpo-subjétil, o corpo relacional, o corpo que é fronteira, paradoxo. O corpo presente.

2.2 Investigando a presença

Estou tentando capturar a quarta dimensão do instante já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artificios eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo.

¹⁵ A palavra técnica, neste sentido, está ligada à capacidade operativa do artista. “É ela quem operacionaliza sua relação com a energia criadora. O termo operacionalizar pode ser compreendido de distintas maneiras. De um lado, significa o tornar de fato, ou materializar o impulso criador, ou seja, modelar a matéria de maneira que a aproxime ao máximo do que se tem em mente (ou do que se tem em si). A criação só será realizada quando ambos, impulso criador e a modelagem acontecerem.” (BURNIER, 2001, p.24)

E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: O presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (Clarice Lispector)

O que é presença? A presença é essencial às artes cênicas ou pode nunca existir de fato? Um corpo presente, um ator-performer presente? É possível um corpo adquirir tal presença? Como se produz presença? Para dar início a essa longa investigação, que não tem fim nesta pesquisa, tamanha sua complexidade, busco algumas alternativas para pensar o conceito, chegando, por vezes, a algumas conclusões – e, outras vezes, a mais questionamentos.

De início, trago para diálogo, Gumbrecht (2010), em seus estudos sobre a produção de presença. Para o autor, a presença está intimamente ligada à habitação do espaço, algo que está a sua frente e se apresenta como uma manifestação imediata.

Antes de tudo, queria entender a palavra “presença”, neste contexto, como uma referência espacial, o que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está a nossa frente, ao alcance tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer literalmente, “trazer adiante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a momentos de maior ou menor proximidade e maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, pp. 38-39).

Gumbrecht, em seu raciocínio, aproxima-se muito mais da epistemologia do que de um pensamento na produção artística, partindo do princípio de que eu leio a obra de arte e me relaciono com ela da maneira que eu achar mais conveniente. O autor desenvolve, então, uma epistemologia, ou seja, uma maneira de conhecer, de entender a arte, que leve em consideração mais elementos emergentes, mais elementos de presença do que elementos de projeção. O que ele vem propor é questionar como podemos olhar para os materiais diante de nós sobre um viés da presença; pensando mais sobre o que está acontecendo a sua frente, do que o que isso possa significar.

Se formos pensar no teatro performativo, uma das discussões mais recorrentes envolve a crise das narrativas, que significa compreender que, a partir de determinado momento, não é mais prioridade (em muitos momentos não é mais parte do processo, em nenhuma instância) encenar uma fábula acabada, com um sentido único. O objeto artístico se apresenta com uma série de aberturas e imprecisões em sua constituição, que só será completada pelo observador.

O teatro passa a reforçar essa arte da sutileza, o que está presente, independentemente de qualquer significado. A partir desse pensamento, o teatro performativo vai primar, dentre suas diversas formas e tendências, pela necessidade de trazer para a frente aquilo que é tangível, como afirma Gumbrecht, entendendo que a experiência da tangibilidade não é possível sem um atravessamento subjetivo. Não vai excluir, dessa maneira, a presença ou a epistemologia. Não produz qualquer ambiguidade que exija: ou você lê a partir da presença ou a partir da epistemologia; já que, para o autor, não existe epistemologia sem leitura dos signos tangíveis. A leitura daquilo que é emergente é ressaltada.

Esse teatro, performativo, produzirá experiências interssubjetivas entre artistas e o público, buscando promover uma série de experiências que tensionam a relação entre construção ficcional e vida real. Um exemplo é o espetáculo solo “Dissolva-se-me”, encenado por Luis Ferron¹⁶, com atuação de Renato Ferracini: ao entrarmos na sala, o ator está conversando de forma cotidiana com os espectadores, acomodando todos no espaço, e já é a peça o indagar ao espectador se aquilo já é a peça! Cria-se, dessa forma, uma tensão entre aquilo que é tangível e o que é intangível, aquilo que é imediato e o que é legível.

Diante de tudo isso, entende-se a presença como “aquilo que acontece”. É matéria-prima daquilo que convencionamos ser teatro (qualquer teatro). O evento teatro não é, desse ponto de vista, constituído de presença, mas vai lidar com ela.

Um ponto de vista interessante e válido. Mas, não, único (não existem verdades, certo?). Em um artigo, Charles Feitosa e Renato Ferracini (2017) discutem o conceito. Um filósofo e um ator. Campos do conhecimento específicos que se namoram e, por isso, dialogam, ora apoiando-se em ideias, ora divergindo, ora se complementando, ora desavindo. Exatamente como um namoro (pelo menos, em minhas experiências!).

Charles Feitosa, filósofo, praticante da “filosofia pop”, como ele mesmo se define, é quem dá início ao texto, à conversação dos dois autores pesquisadores. Ele vai propor ir em na contramão de Gumbrecht – em que a presença tem a ver com sua imediatidade, com o que está à frente e pode ser tangível, tocado, sendo, por isso, essencial nas artes da cena – já que a presença pura seria impossível, pelo menos a nós, humanos.

No teatro, na sua forma mais tradicional (no qual predomina a ficção), transita-se por um espaço-tempo ilusório. O teatro, então, remete sempre a alguma outra coisa, que não o real, e, por isso, ele sempre estaria para além da imediatidade do instante. (Acredito que o teatro, independentemente de sua linguagem ou poética, sempre vai se relacionar com o

¹⁶ Luis Ferron é artista, dançarino e coreógrafo residente em São Paulo. Pesquisador de dramaturgias recentes, experiente na criação de espetáculos baseados na dramaturgia do dançarino-performador.

espaço-tempo real, além de um tempo-espaço ilusório, já que está acontecendo naquele momento, em um espaço real – seja uma sala de teatro ou a rua ou qualquer outro espaço – e em um tempo real – a duração do espetáculo). Indo contra essa corrente, a performance, o teatro performativo, as chamadas artes presenciais buscam acentuar, afirmar uma presença pura. O que acontece nas artes da presença é que há uma acentuação muito maior do instante presente no momento da ação, segundo Feitosa, criando um rito com o espectador, deixando de ser um espectador que apenas contempla, para entrar em uma espécie de comunhão.

Para o filósofo, essa presença pura apontada como substância primeira nas artes presenciais (o próprio nome já diz) é irreal. Para ele, não é possível vivenciar o aqui e agora, pois, quando tentamos, o aqui e o agora já se alteram. E, quanto mais lutamos para estarmos presentes naquele momento, mais distantes ficamos da imediatidade da situação. Como diria Clarice Lispector: “Agora é um instante. Já é outro agora. E outro.”. Assim, ele conclui: “Não existe a experiência da presença dada a irreduzível temporalidade que sempre nos pré-determina” (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p.108).

O autor, em seu texto, apresenta argumentos de forma bastante coerente para o entendimento desse conceito no campo filosófico. Consigo, inclusive, construir pontes com minhas vivências com a meditação, por exemplo, em que também buscamos uma presença pura. No raro momento em que acredito atingir este estado, me vem o pensamento de que consegui, e já estou fora, novamente distante da imediatidade pretendida.

Contudo, agora pensando essa presença nos estudos das artes cênicas, em resposta ao filósofo, no mesmo artigo, Ferracini traz outro olhar ao conceito, não mais assertivo, nem errado, mas outro olhar, formado por distinto campo de conhecimento e de experiência. De acordo com seu raciocínio (do qual compartilho), a presença é uma força. Algo potente, virtual, invisível e relacional, percebido no acontecimento cênico, no encontro do ator-performer-dançarino. E, por ser uma força (como pode ser explicado pela física), ela somente pode ser definida pela relação. Uma vida, pulsante. Mas não um atributo do ator, sempre construída na relação entre os corpos. “O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir suas ações junto COM o público-espaço e não realizar algo PARA um público-espaço.” (FERRACINI; FEITOSA 2017, p.114).

Eleonora Fabião (2010), em artigo na revista *Contrapontos*, vem corroborar essa ideia, ao declarar, sobre a presença: “Neste sentido, a famigerada ‘presença de ator’ longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde à sua habilidade de gerar e habitar os entre-lugares da presença” (FABIÃO, 2010, p. 323). Sobre o assunto, Ferracini traz Erika Ficher-

Lichte para melhor compreendermos a presença à sua emergência; ela, por sua vez, vai distinguir três graus de presença, que coexistem. O primeiro compreende a presença como aquela coisa no espaço: estar diante do olhar do outro, em um tempo-espaço. Uma presença do corpo fenomênico do ator e, também, do espectador, alinhando-se ao pensamento de Gumbrecht, o que Ficher-Lichte denomina de presença simples. O segundo, presença forte, vai pensá-la como uma ampliação e intensificação do corpo do ator. A capacidade adquirida de dirigir a atenção do espectador para si; uma habilidade de se criar uma energia forte, dando ao espectador uma sensação de presença forte, que reverbera também para eles próprios (o público). Ou, ainda: é o tónus, a presença como élan¹⁷, como uma qualidade técnica que os atores precisam desenvolver, ou construir em cena, a partir de uma relação com o espectador. Um corpo fenomênico e, ao mesmo tempo, semiótico, que é capaz de explodir em sua intensidade fenomênica ao mesmo tempo em que produz ficção. E, por fim, o que ela chama de presença radical, o terceiro e último grau de presença, que envolve uma circulação de energia vital entre espectador e ator-performer. Funciona como um fenômeno de ação e intensificação coletiva, e, não, como atributo do ator. Ferracini, sobre presença radical, ainda acrescenta:

Acredito que ao realizar esse deslocamento podemos esquecer das figuras singulares dos atores e espectadores e pensar em uma presença como ação coletiva a ser gerada por entre as próprias ações de atuação do ator, da participação do público e de todas as coisas ao redor. Não haveria aqui o “autor” responsável pela presença. Todos seriam autores e responsáveis por seu engendramento. Obviamente esse pensamento de presença forte sugere um espectador emancipado e um ator com capacidade de escuta e de corpo poroso. (FERRACINI, 2017, p.117)

É precisamente nesse terceiro estágio, o da presença radical, que me aprofundarei nesta discussão, pois confio que seja o conceito mais caro ao recorte desta pesquisa. Se teatro performativo é uma arte da presença, do imediato, que prima pela relação de fato entre ator e espaço-espectador, o entendimento da presença como um estado de abertura, de construção coletiva com o público, pode ser um lugar valioso para investigação.

Ao mencionar uma definição de corpo cênico, Eleonora Fabião também vai buscar este estado de abertura, da relação do ator entre si, com o espectador e com o meio. É um corpo relacional, conectado, atento a si, ao meio e ao outro. Busca se desabituar, desautomatizar, intensificando sua percepção e sua atenção, para que cada microação do cotidiano (e também macro) seja notada. O corpo cênico, desta forma, vai experimentar o

¹⁷ O élan de uma ação pode ser entendido como seu “sopro de vida”, ou seu “impulso vital” (BURNIER, 2009, p.40).

espaço e o tempo de forma potencializada e, em resposta, vai também potencializá-los. “O nexo do corpo cênico é o fluxo: passageiro, o instantâneo, o imediato, rajada, revoada, jato” (FABIÃO, 2010, p. 321). Ele vai transformar eventos lineares, desta maneira, em fluxo e atento a si, e com o todo que o rodeia, em ações-relações imediatas. Vai agir, justamente, sobre o instante.

Sobre a imediatidade (talvez se contrapondo ao ideal filosófico, postulado por Charles Feitosa, de que a presença pura não possa existir pela efemeridade do instante já), Fabião traz a ideia de um corpo vibrátil, já que o ator não deveria expressar um estado, mas vibrar em estado. Esse corpo vibrátil é um corpo fronteira, um corpo paradoxo, que é, ao mesmo tempo, dentro e fora. É fronteira, mas sem linha, formando mais uma espiral, na qual o dentro não é nada além do que uma combinação fugaz do fora. “A cena exacerba condição vibrátil do corpo. Porque hiperatento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável. (...) Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente.” (FABIÃO, 2010, p. 322). E mais:

O corpo vibrátil é o corpo do “entrelaçamento”. O corpo cênico conhece e se dá a conhecer por entrelaçamento. O espectador não é vidente e eu visível; somos ambos videntes e visíveis, tateadores e táteis, atores e espectadores. Vista do palco, a plateia é um espetáculo de estranha beleza. O entrelaçamento é a condição que todo participante do evento teatral tem de simultaneamente, ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se (FABIÃO, 2010, pp. 322-323).

Assim, a presença pode se dar na competência desse entrelaçamento artista-público-espaço, em sistemas relacionais fluidos e, desta forma, encontra-se fora de nosso corpo. O ator não somente adquire presença, uma presença forte, mas busca ir além, alargar o entendimento do conceito, intensificando a presença radical discutida aqui.

Pensar a presença como característica do ator pode ser relativamente mais fácil, talvez por já estarmos habituados a raciocinar de tal forma. Você vai para a sala de trabalho e desenvolve exercícios de criatividade, treinamentos físicos de aptidão para dilatar o corpo, tornando-o capaz de realizar ações precisas no espaço. Exercícios físicos e vocais. Esse trabalho, ou qualquer outro, não deve ser deixado de lado. O ator deve, da forma que lhe convier, cotidianamente, “afinar seu instrumento” de trabalho, seu corpo-voz-mente.

No entanto, no contexto específico que estamos investigando é preciso alargar este pensamento para além da presença forte, onde intensificamos potências de nosso corpo, para ativar os circuitos relacionais, intensificar a percepção, ser capaz não somente de agir, de executar a ação com maestria, mas de “ser agido”, de escutar, de estar realmente aberto em busca por um corpo poroso, conectivo e receptivo. Tal experiência é fundamental para que o

ator possa, de fato, incorporar o que estamos considerando como presença e, não, somente, de maneira mental-racional.

Diante dessa discussão, começo a me perguntar quais seriam os lugares que deveria acessar, ou quais caminhos poderia escolher para me intensificar – não como um corpo físico, mas como um corpo coletivo, que se relaciona. Como ativar circuitos relacionais? Como sair do piloto automático que a cronometrada vida cotidiana insiste em nos inserir, refletindo diretamente em nossa arte (arte-vida)?

Consciente (e feliz!) da inexistência de metodologias prontas, fórmulas imutáveis e caminhos únicos, recorro a alguns pares (mestres) para começar minha reflexão e descobrir (ou não) experiências que possa vivenciar em minhas práticas artísticas e cotidianas.

2.3 Um treinamento para não ser mais “ser-humano-robô”

Quinta feira. 8h: levantar. 8h30: tomar café. 9h: escrever. 12h: fazer almoço. 12h40: almoçar. Dormir (por mais ou menos uma hora). 14h: escrever. 18h: café, cigarro, conversar. 19h: aula de dança. 22h: cerveja, conversas, filme. Prática de yoga, inglês, dar aulas, meditar, academia, assistir aulas, criar, relaxar, consumir. Bom, tudo depende do dia. Mas sempre cronometrado, com hora marcada.

Inseridos em uma sociedade capitalista, precisamos consumir e trabalhar. Acabamos, na maioria das vezes, submetendo-nos a regras de conduta, regras morais e sociais. Ter função e identidade. Entrar no jogo. Tudo está sob controle (inclusive meu útero? – desabafo). Nós, seres humanos, entramos na esteira. A esteira é sempre muito rápida e quase não há tempo para nada. Não conhecemos nossos vizinhos. A comida tem gosto de sempre. Olhamos, mas não enxergamos, ouvimos, mas não escutamos. Não há tempo para nada. Não lembro a última vez que choveu. Provavelmente estava em casa produzindo este texto e, talvez, nem tenha percebido. Não sei qual roupa meus alunos vestiam hoje na aula, e tenho somente três alunos. Não sei quantos semáforos existem da minha casa até o supermercado mais próximo (um?) e já fiz o trajeto incontáveis vezes. Não há tempo para nada. Não há tempo. Não há tempo. Não há tempo? Entendo que estar aberta, porosa o tempo inteiro é praticamente impossível. E os momentos conscientes em que nos fechamos para reflexão, que olhamos para dentro, são igualmente importantes. Mas, neste momento, gostaria de me propor um exercício. De só abrir, de resistir, ir a contrapelo, andar na contramão. Não me deixar levar pela esteira, pela lógica capital, social, moral imposta e tentar experienciar a sensação de estar aberta o tempo todo. Assim, estes momentos de reclusão e os de porosidade podem, com o tempo, tornarem-se propositais, aumentando meu estado de atenção e percepção.

Se a atuação é um disparador de processos, com o qual operamos pela ação de modificar, de experimentar a partir de um corpo que é presente, liminar, relacional, corpo cênico (“sistema relacional em estado de geração permanente”, conforme Fabião (2010)) e corpo-subjétil (fluxo de ações físicas que se constrói no momento presente, capacidade em usar uma pulsão de “vida” de seu próprio cotidiano, imprimindo organicidade, de acordo com Ferracini (2004)) um ponto de partida (possível) para se pensar o ofício de ator seria o estranhamento da própria vida, do cotidiano mecanizado e automatizado. Isso, se entendermos presença não como uma “coisa” que pode ser adquirida, mas como capacidade do atuante de gerar, de criar sistemas relacionais fluidos. Assim, poderíamos pensar o ofício, a arte e os espaços que a arte ocupa no mundo contemporâneo.

Na esteira em que nos colocamos (sim, nós escolhemos subir nela, mesmo que inconscientemente; da mesma forma que podemos escolher descer, ou nos jogarmos dela), nada é orgânico, o ser humano (que passa a ser uma espécie de fazer-humano) é programado, inclusive para sentir.

A queda é necessária. Ann Cooper (2013) já dizia que a queda cria uma oportunidade de nos conectarmos com forças maiores que nós, uma oportunidade de sair do óbvio, do conhecido, colocando-nos em permanente estado de vulnerabilidade. Uma perda de controle, de desorientação:

Desorientação é uma palavra que insiste em ser o oposto do seu significado. Ser desorientado é ser desfeito, fazer perder o equilíbrio. Mas também aponta para um conhecimento mais profundo, que pode ser tirado de nossas memórias individuais incorporadas. Raramente pensamos sobre onde estamos até ficarmos perdidos. Para compreender o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que podem nos ensinar o que nós damos por certo (COOPER, 2013, p. 62)

A desorientação é parte do processo de desautomatização do ser, é queda da esteira, um distanciamento dos hábitos e das ocupações do cotidiano. Como recurso para abandonar esse estado de automatização, Eleonora Fabião sugere ocupar-se dos circuitos relacionais, intensificar percepções, buscar um corpo poroso, trabalhar a atenção. Um trabalho que pode ser realizado em sala de ensaio e praticado no dia a dia de cada um. Intensificar o corpo cotidiano é, também, intensificar o corpo cênico, ou ainda, o corpo subjétil.

Fabião, ao investigar as especificidades e as dramaturgias do corpo, afirma a atuação para além da emoção e do movimento. A atuação deveria envolver, em nível fundamental, as sensações básicas do corpo. Deve-se investigar, também, a sensibilidade e a sensação; investigar o que ela denominou como nervura da ação, a corporeidade da ação. Para tal, três

elementos distintos (somente no papel, mas que se entrelaçam na cena e na sala de trabalho): postura, sensorialidade e conectividade.

Abaixo, três propostas, uma para cada um desses elementos, citados pela autora. Tarefas cotidianas que buscam a potencialização do corpo cênico, um corpo em estado de experiência:

Proposta 1: investigar as sensações posturais conforme sugerido pelo mestre Yoshi Oida – através do desenvolvimento da escuta do corpo; através da sensação de macro a micro alongamentos, torções, pressões, relaxamentos e transferências de peso; através de variações em eixos básicos: céu e terra (cima-baixo), oriente e ocidente (esquerda-direita) e passado e futuro (frente-trás); experimentar sensações posturais através de um diálogo atento com a força da gravidade.

Proposta 2: ativar e ampliar sensorialidade – investir nas relações mais elementares de percepção e interação consigo mesmo, com o meio e com o outro através dos cinco sentidos: tato, audição, olfato, paladar e visão. Tratar de aguçar e expandir capacidades sensoriais culturalmente domesticadas e atrofiadas pelo uso banal.

Proposta 3: acelerar conectividade – acirrar os entrelaçamentos corpo-espaco, corpotempo, corpo-história, corpo-matéria, corpo-ideia, corpo-palavra, corpo-objeto, corpo-conceito, partes-do-corpo, corpos-uns-com-os-outros-e-uns-nos-outros... através de experimentações psicofísicas múltiplas. Tratar das intercorporeidades e dos entre-lugares da presença. Através de acréscimo de sensibilidade sensorial e postural, circular interioridades e exterioridades com mais agúcia e consistência (FABIÃO, 2010, p. 324).

Fabião propõe uma maneira de se colocar ou, melhor ainda, de se provocar a estar no mundo e se relacionar com ele. Um “estar no mundo” que, segundo Cassiano Quilici, pode impulsionar a atividade artística. Ao desencantamento com a máquina-mundo, com os seres-robôs e com as atividades que a fazem funcionar, Quilici traz a ideia de “inquietação de si”:

A “inquietação de si” significava que o sujeito não estava mais totalmente identificado com as ocupações que visavam simplesmente assegurar e expandir suas conquistas individuais, seu prestígio e poder, seus prazeres e confortos. Tais comportamentos passam a ser percebidos como ilusórios e típicos do homem que vive uma vida restrita e empobrecida, que o conduziria a uma degeneração própria da humanidade. A “inquietação de si” surgiria de uma apreensão mais clara da temporalidade da existência, da instabilidade dos fenômenos, da insegurança fundamental que permeia nosso estar no mundo, e ela nos desafia a encontrar outros encaminhamentos para as nossas energias, outros modos de lidar com a tensão do estar vivo. (QUILICI, 2015, p. 139)

De acordo com o autor, o processo de “inquietação de si” se aproxima de uma visão trágica, que coloca o homem à frente de forças e dimensões que o ultrapassam como indivíduo. Essa perspectiva trágica quer sublinhar uma confrontação com os limites e

instabilidades de nossa condição, propiciando um desassossego, que nos despertará a outro tipo de cuidado e atenção com o próprio processo da existência.

Ainda acompanhando o raciocínio de Quilici, outro conceito complexo: o “cuidado de si”, de Foucault, que atravessa diferentes escolas filosóficas, obtendo diferentes tônicas em cada uma delas. Mas, para essa discussão, Quilici explora a ideia de conhecimento, de práticas e de “técnicas de si”, que vão abarcar um modo de vida e uma ética que se configuram como uma “arte de existência”. Tratam-se de articulações que fogem das dicotomias: teoria x prática, arte x vida, ética x estética etc. Formulações que nos estimulam a diversos questionamentos na arte moderna e contemporânea. A “arte da existência”, então, “coloca a discussão da arte num patamar não só estético, mas ontológico: a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e do agir dos humanos, de desvendar suas potencialidades mais altas” (QUILICI, 2015, p. 142).

A relação arte x vida, desse modo, não se restringe a uma mera aproximação entre o produto artístico e o cotidiano, como, por exemplo, em uma intervenção artística em um espaço urbano. Mas é o cotidiano, de fato, e também o corpo-cotidiano que deve ser reexperimentado, reexplorado, dando-lhe outras possibilidades, outros caminhos, transformando-os de modo que o agir não caia nas ocupações cronometradas, na rápida esteira, mas que altere a sua qualidade de percepção. Volto mais uma vez às considerações de Eleonora Fabião e o seu conceito de corpo cênico:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio. É o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodamos a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica, uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair. (FABIÃO, 2010, p. 322)

Essas pequenas percepções (nem tão pequenas assim) possibilitam um olhar que não fixa as coisas em uma representação, mas que dá espaço ao efêmero, à impermanência dos fenômenos, desencadeando uma apreensão poética dos acontecimentos.

A “arte da existência”, portanto, se realiza nas mínimas ações, que não se identificam somente em espaços reservados a atividades artísticas, mas também neles. E Quilici ainda reitera: “De qualquer forma, tudo começa com uma mudança de ponto de vista que desata o

homem de um fazer e de um agir reativos, sobrecarregados de desejos de asseguramento do eu e de expansão do controle sobre as coisas” (QUILICI, 2015, p. 143).

Alerta: o “cuidado de si”, as “técnicas de si”, a “arte da existência” são conceitos muito complexos, relevantes e que mereciam maior aprofundamento que não farei neste momento (deixo apontado para pesquisa futura). Eles vão muito além de uma contestação às práticas moralizantes e condicionantes. O presente estudo ainda é, de certa forma, raso, já que não discuto a partir da fonte, que é Foucault, e não desejo propor verdades (não existem verdades, nem nas artes cênicas, na vida, ou em qualquer instância – nem mesmo a falta de verdade é uma verdade). Utilizo tais conceitos porque eles circunscrevem um espaço liminar, no qual se articulam técnicas e modos de vida, a arte e o cotidiano, apresentando qualidades humanas atrofiadas pelo mundo da máquina, e propondo caminhos para essa desautomatização, fundamental para se pensar o teatro que estamos discutindo.

Alerta feito, volto a pensar no teatro performativo, em que a presença é exaltada, e entendida como capacidade de construir uma relação de fato. Eleonora Fabião e Renato Ferracini compartilham algumas lentes para se olhar a questão.

Reiterando: escolhi trabalhar com um recorte bem específico, partindo do seguinte questionamento: quais seriam os procedimentos possíveis para o treino de um ator-performer – presente, de corpo poroso – no teatro performativo? Para dar continuidade e mergulhar nesse questionamento, busquei, em minhas experiências e em alguns encontros felizes do ano de 2016, não respostas, mas possibilidades.

3. PROCEDIMENTOS PARA O TRABALHO DE ATOR – RELATOS DE CAMINHOS POSSÍVEIS

3.1 Mapeando caminhos

Poderia iniciar este texto trazendo mais conceitos, concepções sobre o que é um treinamento. Saliento que a palavra concepções está no plural. Não existe um único conceito de treinamento. “O sentido do treinamento muda com os anos, pois as necessidades do grupo e de cada ator se transformam com o passar do tempo” (CARRERI, 2011, p. 182).

Neste momento em que escrevo, refletindo sobre minhas práticas, sobre minha trajetória como artista, penso o treinamento como um momento de experimentações e intensificação. Um espaço de vivências diário, que dedico para meu crescimento pessoal ou com um grupo. O momento em que procuro afinar meu instrumento de trabalho, meu corpo, buscando superar meus limites imediatos, sair de uma “zona cinza”, espaço do conhecido, do confortável, que não me coloca mais em situação de risco, tornando minhas ações previsíveis, “mornas” e sem “vida”. Ponto em que trabalho com meu corpo, entendendo que ele também é mente: corpo-mente de maneira indissociável.

Também o momento em que procuro potencializar qualidades que julgo imprescindíveis, que me inquietam e me levam ao acontecimento cênico. Neste momento, por exemplo, grande parte de meu treinamento é dedicado a exercícios, métodos e técnicas que objetivem um corpo poroso; uma jornada que vai ampliar, alargar minha percepção, atenção e capacidade de me relacionar com o outro e com o meio, de escutar com o corpo inteiro. Uma das diversas possibilidades do que possa ser o treinamento. Ou o “meu treinamento”, não inventado, mas recriado, adaptado a partir de diversos encontros com artistas, pesquisadores, a partir de leituras, pensado e experimentado por tentativa e erro.

Acredito não ser possível definir o treinamento de maneira única e assertiva. Verdades universais não existem. Só posso escrever a partir de minhas experiências. Assim, para desenvolver a problematização deste texto – o treinamento para o ator no teatro performativo – percorrerei, em palavras, um trajeto, um caminho que tem, como ponto de partida, minhas bagagens, minha trajetória pessoal – como atriz e pesquisadora – e alguns encontros. Para além da caminhada, imersa em reflexões, trago alguns diálogos com diferentes grupos e artistas da cena contemporânea, com diferentes procedimentos de treinamento voltados para um acontecimento cênico cujo foco esteja na relação entre o artista, o espaço e o público.

O primeiro encontro se dá muitos quilômetros depois do ponto de partida, percorrido durante muitos anos. Sai das terras mineiras, do cerrado, de Uberlândia/MG para, na *terra da*

garoa, São Paulo/SP, me encontrar com a atriz Helena Cardoso¹⁸, integrante da Digna Companhia de Teatro e Dança¹⁹. O primeiro encontro se deu no centro de São Paulo, por meio de uma figura fictícia, que conheci como “anjo de corredor”, personagem do espetáculo mais recente da companhia (“Entre vãos”). A partir de minhas impressões sobre o espetáculo e de uma entrevista posterior com a atriz, vou tecendo novos olhares e paradigmas. Mas a caminhada não acaba neste ponto.

Um pouco mais à frente, ainda no estado de São Paulo, mas longe de toda a movimentação da grande metrópole, agora em um pequeno distrito de Campinas/SP conhecido como Barão Geraldo, encontrei-me com uma segunda figura. Um esquizofrênico, ou algo do tipo, completamente fora da linha racional, fora da curva. Este era, às vezes, Renato Ferracini²⁰, integrante do LUME Teatro²¹, em seu solo “Dissolva-se-me”. Digo “às vezes” porque, durante o espetáculo, vemos Ferracini transitar entre o ator e o personagem o tempo todo. Encontro-me novamente com ele, agora em um restaurante do centro de Barão. Na minha frente, uma figura mais lúcida, que, em uma conversa sobre o solo e sobre treinamentos, indicou-me novos caminhos possíveis para pensar o treinamento para o ator do teatro performativo e reforçou, mais uma vez, a necessidade de se pensar o treinamento para esse ator que está em determinado espaço, atento aos riscos, no aqui e agora e, principalmente, em relação.

Como consequência desse último encontro, um terceiro: um grande encontro com pessoas de vários cantos do Brasil, de Sergipe, João Pessoa, Rio de Janeiro, Goiânia, Uberlândia, Campinas e alguns outros. Todos dispostos a mergulhar ainda mais fundo nos procedimentos pesquisados por Renato Ferracini e na busca por um corpo presente, que se relaciona, em um treinamento para o ator do teatro performativo. Pude acompanhar os nove dias da oficina “Corpo como fronteira”, realizada anualmente na sede do LUME.

Continuo a caminhada; agora, sozinha, carregando minha bagagem – um pouco mais pesada pelos meus preciosos encontros. Todas as informações se cruzando em meu corpo, que também é mente, e tudo ao mesmo tempo (um treinamento constante, focado em pensar, analisar e refletir, focado nos relatos, nas palavras, em muitos livros e artigos de pensadores, outros artistas e pesquisadores do teatro). Chego a algumas conclusões, mas não a um ponto de

¹⁸ Helena Cardoso é atriz da Digna Companhia de Teatro e Dança, sediada em São Paulo; mestre em artes da cena pela UNICAMP.

¹⁹ Cia Teatral de São Paulo que busca acontecimentos artísticos que mesquem a dança e o teatro contemporâneo, sob a influência de aspectos históricos e culturais de diferentes países.

²⁰ Ator, performer, pesquisador, integrante do LUME Teatro.

²¹ LUME Teatro é um coletivo de sete atores, sediada em Barão Geraldo/Campinas, que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício do ator. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório.

chegada. Seria um *pit stop*, uma meia-chegada, na qual faço uma pausa para, mais tarde, voltar a caminhar e caminhar. Acho que é um caminho que nunca vai ter um ponto final. Ainda bem.

3.2 Ponto de partida – Minhas bagagens, minhas trajetórias

Em 2009, comecei uma investigação sobre o treinamento para o ator, juntamente com um grupo de pesquisa coordenado pela professora Yaska Antunes, na Universidade Federal de Uberlândia. Para isso, iniciamos um processo de busca a partir de um treino pré-expressivo. O foco era treinar a manipulação de nossas energias e a dinâmica de nossas ações físicas e vocais de maneira operativa, técnica, e, principalmente, averiguar como construir um corpo livre de energias parasitas, de um lugar comum e já conhecido por nós, atores, para encontrar um outro corpo, vivo, ou seja, dilatado, pulsante, orgânico, “[...] uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. É como ser o verbo ESTAR. Um estar pleno, vivo e integrado” (FERRACINI, 2010, p. 111), e com presença cênica.

Qual caminho deveria escolher para despertar em meu corpo o que ele ainda não conhecia? Sair do “lugar comum” e me colocar em risco, para descobrir novas energias, novos percursos, e, assim, encontrar uma nova vida. Esses exercícios pré-expressivos poderiam se dar de duas formas (talvez até mais). Eugenio Barba (2012) comenta sobre um processo de aculturação, no qual o ator vai aprender uma nova técnica sistematizada e codificada. O segundo caminho seria por um processo de uma técnica pessoal de representação para o ator. Optamos por essa segunda forma de trabalho.

Com todas essas questões, fomos para sala de trabalho buscar, no corpo, as respostas. Durante um ano, passamos horas na sala de ensaio. Quatro horas por dia, cinco vezes por semana. Um dos integrantes do grupo, Samuel Giacomelli havia acabado de voltar de uma temporada em Barão Geraldo, onde realizou com o LUME a oficina da “Energia à ação” e, posteriormente, atuou no espetáculo “Inédito e desfavorável”, dirigido pela atriz Naomi Silman, do LUME. Influenciados por esses processos (vividos e, agora, compartilhados por Samuel), fazíamos, na maior parte do tempo, o treinamento energético e um trabalho com as matrizes corporais. Nos encontros, o foco não estava em exercícios de criatividade, mas na exploração do corpo. As conexões criativas que surgiam, eventualmente, eram consequências dessa investigação.

Para entender melhor o que fazíamos em sala de trabalho, buscamos em Burnier e em diversos livros publicados pelos artistas-pesquisadores do Teatro LUME alguma base teórica que acreditávamos ser importante como um esforço paralelo naquele momento. E para trazer relatos e registros da experiência daquele momento, acredito também ser pertinente trazer tais

conceitos teóricos da maneira como os entendíamos em nosso grupo de pesquisa e como os levávamos para nossa prática.

Segundo Burnier (2009), o treinamento energético, também conhecido como dança energética, nada mais é do que uma atividade física intensa e ininterrupta, em que se trabalham as energias potenciais do ator, com o objetivo de levar o corpo ao limite, a tal ponto que a racionalidade possa se desligar. Quando o ator chega a um estado de esgotamento, ele consegue se livrar das energias parasitas existentes em seu corpo. Essas energias parasitas são as movimentações e as potencialidades que ele já conhece, que são facilmente acessadas e fazem parte de seu repertório pessoal. Eliminadas essas energias, um novo fluxo energético tem caminho livre para fluir. Isso acontece porque, neste estado, os impulsos “tomam conta” do corpo; o lapso de tempo entre pensamento e ação é diminuído e o corpo encontra novas formas, até então desconhecidas, em seu repertório. Assim, cada ação desenvolvida consegue alcançar maior intimidade com o universo interior da pessoa que o realizou.

Ainda sobre o treinamento energético:

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com as energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente (BURNIER, 1985, p. 31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um expurgo de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energia, mais profundamente orgânicas (BURNIER, 2009, p. 27).

É importante ressaltar que este treinamento energético não se trata de um aquecimento realizado antes de qualquer outra atividade, tampouco de exercícios para coletar materiais criativos, mas um trabalho intenso, contínuo, diário, para trabalhar as potencialidades do ator. Em nossos dias de atividade, tentando vincular a teoria estudada com as vivências de Samuel, em Barão Geraldo, o treinamento energético sempre se iniciava a partir de um estímulo físico como, por exemplo, articular partes do corpo, trabalhar com movimentos de oposição, contração e expansão do tamanho do corpo no espaço, enraizamento, a respiração, dentre outros.

A partir daí, dávamos início a uma busca, em um trabalho individual, explorando nossas potencialidades. Após várias sessões desse treinamento energético, podemos perceber que algumas ações se tornam recorrentes para cada um e, exatamente por serem recorrentes, eram naturalmente detectadas e classificadas pelo próprio ator. Ao classificar uma ação, é de extrema importância que esta classificação não seja restrita à forma, apoios, níveis de tensão, ou seja, aos aspectos físicos da ação, mas que pudéssemos “guardar” realmente tudo: respiração, suor, intenção etc.

Paralelamente ao trabalho energético, do qual sempre se pode descobrir novas potencialidades, faz-se necessário outro trabalho: o treinamento pessoal. Neste, o foco são as ações já codificadas, mas com liberdade para a apropriação e sua modificação no tempo e no espaço. Dessa maneira, também nesse trabalho surgem novas possibilidades, mas sempre partindo do que já existe. Assim, o treinamento pessoal funciona como uma extensão do treinamento energético, uma variação: o treinamento energético abre novas possibilidades, novas potencialidades e o treinamento pessoal as aprimoram e as aprofundam.

Em sala de ensaio, nosso trabalho era sempre muito dinâmico e fluido. Nosso treino baseava-se, principalmente, no trabalho energético e no das matrizes corporais. No entanto, não havia um momento para entender e treinar cada uma delas. Passávamos de um trabalho a outro, em um vai e vem ininterrupto. Mas, para conseguir relatar de forma mais compreensível, de melhor entendimento ao leitor, é necessário descrevê-los de forma independente. Assim, narrado o treinamento energético, vamos agora às matrizes.

A matriz é a fonte orgânica de material do ator, que pode ser sempre acessada para a elaboração de qualquer trabalho cênico. A matriz seria, então, a construção e o domínio de uma dinâmica – entendendo dinâmica como um conjunto de ações ou microações com determinada cor, sensação, intensidade, velocidade, tensão etc.

Sobre as matrizes corporais, Raquel Scotti Hirson afirma:

A matriz passa a ser efetivamente, o primeiro material sobre o qual o ator pode debruçar-se e iniciar seu trabalho de criação. Esta matriz é codificada e pode ser manipulada, da mesma maneira que um pintor tem em mãos as tintas que irá misturar respingar ou diluir. [...] A matriz portanto, não tem um tamanho ou aspecto definido. O que a determina como matriz é o fato de poder ser *repetida* e codificada pelo ator, configurando-se como *material vivo* de sua criação. (HIRSON, 2006, pp. 44-45)

As matrizes podem surgir do trabalho energético. Mas não somente deste, elas também podem surgir de diversos estímulos, como a relação com objetos, imagens, memórias, textos/palavras, músicas etc. Mas deve-se garantir que, durante todo esse processo, o trabalho energético, ainda que não seja a mola propulsora para a criação das matrizes, não seja abandonado, pois ele possibilitará uma melhor execução das ações.

As possibilidades de se trabalhar com todos esses estímulos para gerar matrizes corporais são infinitas. Em nosso grupo de pesquisa, trabalhamos com as matrizes corporais, como imagens estáticas, sequências e qualidades de movimento. Descrevo algumas formas de trabalho que foram importantes durante nosso treinamento:

Os objetos

Em relação a objetos, trabalhamos, principalmente, de duas maneiras diferentes:

- A primeira é um exercício de improvisação com ação física, objetivando composições de formas em relação a um objeto. Por exemplo, trabalhando com dois atores e uma bola de tênis, fizemos o seguinte exercício: Ator 1 cria uma forma estática em relação à bola. O ator 2 observa a imagem e se coloca, também em composição, no espaço. Ator 1 sai, observa a imagem e, por sua vez, põe-se em composição com a nova forma. Repetem o procedimento por mais cinco vezes.

Após esta etapa há uma sequência de formas estáticas, que se repete até que seja fixada. Em um terceiro momento, a bola é retirada do jogo, mantendo as formas e dando foco às transições entre uma e outra, transformando-as em uma sequência fluida. Ao final, teremos uma sequência de movimentações que poderá gerar uma matriz corporal.

- A segunda forma de trabalho com objetos parte de experimentos durante o trabalho energético, no qual este entra como um parceiro de diálogo. Os objetos possuem forma, peso, textura, dentre outras características que devem ser exploradas, possibilitando novas formas de movimentação. Após essa investigação de relação direta com os objetos, eles podem ser retirados. No entanto, a qualidade de movimentação, as formas e sequências que surgiram dessa relação devem ser mantidas.

As imagens

Trabalhamos com as imagens tanto em exercícios com a ação física quanto como estímulos, durante o treinamento energético:

- O exercício com a ação física se deu a partir da construção de diversas formas estáticas, impulsionadas por imagens impressas. Essas formas estáticas poderiam ser a reprodução da própria imagem ou da sensação que elas causassem. Depois, o trabalho era fazer a ligação dessas formas estáticas, gerando uma sequência fluida de movimentos.
- No treinamento energético, trabalhamos também com imagens impressas. E, a partir de estímulos estritamente físicos (como por exemplo, movimentos de oposição e de articulação corporal), nós deveríamos nos deslocar pelo espaço, sempre em movimentação fluida, contínua. Ao sermos afetados pelas imagens

espalhadas pelo espaço, poderíamos criar formas estáticas, optando pelo compartilhamento (ou não) desta composição no espaço. Tanto a movimentação que surge durante o deslocamento no espaço quanto as imagens estáticas podem gerar matrizes corporais, desde que repetidas e fixadas com propriedade.

Os sonhos

Trabalhamos, aqui, no terreno do não visível, partindo dos sentidos e dos sentimentos, para uma materialização no corpo de cada ator, traduzindo-os em ação física. Para tal, o exercício que trabalhamos foi bem simples: deveríamos dançar um sonho. Seja um sonho, imagens subconscientes durante o sono, seja um desejo muito forte.

Em princípio, poderíamos nos locomover livremente pelo espaço, trazendo, para nossas movimentações, a sonoridade deste sonho, o cheiro, a textura, a forma... Enfim, deveríamos de fato dar corporeidade a ele. Depois de um tempo pesquisando livremente, deveríamos fechar uma sequência de ações, como se contássemos, por meio desta “dança”, todo o sonho – com começo, meio e fim. Sequência definida, passamos para um segundo momento, no qual estímulos externos – instruções – iam transformando essa sequência, trabalhando diversos ritmos e andamentos.

Durante aproximadamente um ano, aprofundamo-nos nessa base de treinamento. Buscávamos um corpo disponível, capaz de realizar ações precisas e, principalmente, um corpo vivo, ou seja, dilatado, pulsante e presente; em posição de *sats*. Em norueguês, *sats* quer dizer impulso; pode ser definido também como a intenção de executar uma ação precisa. “Estar em posição de *sats* me permite reagir e mudar de direção a qualquer momento. Ser imprevisível. Estar em posição de *sats* implica estar presente no momento” (CARRERI, 2011, p. 47).

O treinamento era, então, uma forma de buscarmos uma conexão corpo/mente, de traduzir intenções em ação, realizando-as de maneira real e, não, mecânica, transcendendo, dessa forma, a técnica.

A incansável busca pela presença, qualidade quase indefinível, “energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu lugar” (RYNGAERT, 2009, p. 55). Por muito tempo, busquei no treinamento físico a presença, como se ela fosse uma qualidade ou um estado que eu pudesse adquirir na relação com meu corpo, com o peso, com minhas torções, articulações etc. Sobre a presença física, Eugenio Barba afirma que:

O modo como o ator explora e compõe a relação peso/equilíbrio, a oposição dos movimentos, a composição das velocidades e dos ritmos, permite que ele

dê ao espectador não apenas uma diferente percepção do corpo, mas também uma diferente percepção do tempo e do espaço. Não um “tempo no espaço”, mas um “espaço-tempo”. Só dominando a oposição material entre peso e a espinha dorsal o ator pode adquirir um metro para medir o próprio trabalho. Depois ele pode usar esse metro com todas as outras oposições físicas, psicológicas e sociais que caracterizam as situações que ele analisa e articula em seu processo criativo (BARBA, SAVARESE 2012, p. 289).

O treinamento propunha, principalmente, uma busca pela presença, maneiras de jogar com a atenção do espectador a partir do estudo das ações físicas.

Todo esse treinamento que buscava a presença deixou meu corpo fisicamente capaz de realizar formas precisas no espaço, de trabalhar com diversas formas e qualidades de movimento, de aumentar meu repertório de possibilidades como atriz. No entanto, apesar de realizado em grupo, era solitário, investigava o meu corpo, e a relação com o outro e com espaço não eram prioridades. Naquele momento, acreditava que esse era realmente um caminho. Mas o que aconteceria depois desse treinamento? Aonde esse corpo disponível e conectado poderia me levar? Essas questões levantadas acabaram vindo alguns anos depois, ao refletir sobre minha prática.

Se presença é uma qualidade que posso buscar, treinar e adquirir, como ela se comunicaria com o outro, o público? De que adianta um corpo vivo, mas que não se comunica? Para um ator, como dizia Burnier, nada adianta trabalhar o corpo se ele não conseguir se comunicar com o espectador. O grupo de pesquisa sobre o treinamento para o ator tinha pretensão de continuar seus estudos e começar uma montagem teatral (e experimentar, em cena, este corpo presente que tanto estávamos preparando), porém se desfez antes disso.

Toda essa experimentação que durou um ano, apesar de não ter chegado a um resultado cênico (como o esperado), foi muito importante para minha trajetória como atriz e pesquisadora. Acredito que se tratava de um treinamento pré-expressivo de aptidão, de repetição, que me fez pensar e descobrir diversas possibilidades de qualidades de movimentos desconhecidas até então; e mergulhar em uma busca por um corpo disponível para diversos trabalhos que poderia realizar futuramente. Por outro lado, também me proporcionou questionar o estudo, a pesquisa e a criação teatral, e pensar em outras alternativas também importantes e possíveis.

Comecei a me interessar bastante, então, pelo teatro contemporâneo, partindo do pós-dramático definido por Lehmann – referência naquele momento. Hoje adoto o conceito de Féral, “performativo”, no qual o espectador não é mais somente observador, mas parte fundamental para que o evento aconteça, numa valorização da experiência imediata, no aqui e

agora. Questiono, então, quais procedimentos de trabalho e de treinamento possibilitam a preparação do ator para esta relação. Pergunto-me, nesse sentido, como se treina essa presença – como se treina um corpo que esteja disponível, atento, pronto para se relacionar no momento presente? A presença que ainda busco poderia ser adquirida, relacionada a uma presença forte? Ou caminho em direção ao definido previamente como presença radical, emergindo da relação – no “entre”?

Imersa nessas buscas, encontrei-me com o professor Narciso Telles e com seu grupo de pesquisas que investigava os *ViewPoints*²², desejante de um treinamento da escuta, em que talvez pudesse encontrar caminhos.

3.3 Caminhada por um treinamento de escuta: os *ViewPoints*

Em 1960, com o advento da performance e do pós-modernismo (apontado no primeiro capítulo), a maneira como os artistas olhavam e construíam a cena foi se alterando. Na dança, existia um forte desejo de se libertar da estrutura coreográfica. Nesse momento, diversos experimentos começam a surgir, que partiam, por exemplo, de estruturas de jogos e improvisações coletivas nos quais todos eram intérpretes criadores. É nesse contexto que, em Nova York, a coreógrafa Mary Overlie vai criar os seis *ViewPoints*²³.

Mais tarde, Anne Bogart se apropria desse material, expandindo-o e trazendo-o para o campo do teatro, pensando em uma estrutura de improvisação, pautada nos elementos: tempo e espaço, que objetiva trabalhar o ator e a cena, treinamento e composição. Os *viewpoints*, assim como a composição, são conceitos atemporais e pertencem aos princípios naturais do movimento. O que Mary fez (e, mais tarde, Bogart), foi articular nomes para coisas que já existiam, coisas que sempre fazemos, com maior ou menor grau de consciência. Deste modo, Anne Bogart dividiu os *viewpoints* em tempo e espaço, sendo os *viewpoints* de tempo: andamento, duração, resposta cinestésica e repetição; e os *viewpoints* de espaço: forma, gesto, relação espacial, arquitetura e topografia. Criou, também, os *viewpoints* de voz²⁴: tom, movimento, silêncio, timbre, aceleração/desaceleração.

Os *viewpoints* oferecem uma alternativa a práticas de interpretação, encenação e dramaturgia convencionais, apresentando uma prática colaborativa por natureza, suprimindo as hierarquias.

²² Ateliê de *ViewPoints* – grupo de pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia – Departamento de Artes – orientado pelo professor Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva.

²³ Estrutura de improvisação da dança no tempo e no espaço. São os seis *ViewPoints*: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história.

²⁴ Este último, os *ViewPoints* de voz, não serão comentados neste trabalho.

Em seu livro, Bogart (2005) vai definir os *ViewPoints* como:

Os viewpoints são uma filosofia traduzida em uma técnica para (1) treinar o performer, (2) construção conjunta; e (3) criar movimento para o palco.

Os viewpoints são um jogo de nomes dados a determinados princípios do movimento através do tempo e do espaço; estes nomes fazem parte de uma linguagem para falar sobre o que acontece no palco.

Os viewpoints são os pontos de conhecimento de um estado sutil de atenção que um performer ou um criador empregam ao trabalhar (BOGART, LANDAU, 2005, pp. 7-8 – tradução livre)

O treinamento dos *viewpoints* busca desenvolver, no ator performer, alguns princípios muito importantes para pensar o que venho discutindo neste texto, o teatro performativo, o teatro da relação. A partir de sua estrutura, ele vai despertar no ator-performer, dentre outras coisas, um estado de atentividade, um estado de escuta de si mesmo e do ambiente, uma atenção intensificada para a experiência. São esses princípios: a renúncia, possibilidades, escolha e plenitude.

A renúncia refere-se à descoberta de que o ator pode simplesmente deixar acontecer. Ele não precisa ser o ator genial e inventivo, trazer preparada a grande solução para o jogo, mas se esvaziar e entender que as coisas também devem surgir da relação com o tempo, o espaço e todas as pessoas envolvidas.

A possibilidade de entender que não existem, em princípio, julgamentos. Nunca poderia fazer isso ou aquilo com meu personagem, por exemplo. Desenvolve-se um pensamento corpo-mente de agir em resposta. Sendo assim, não há uma resposta certa ou errada, mas uma resposta. A escolha é um princípio que necessita de mais tempo, na medida em que você se aprofunda no jogo dos *viewpoints*, você conquista maior liberdade para escolher a que você deseja responder. Se a um som, um movimento externo, a uma só pessoa, ao grupo todo etc.

E por fim, a plenitude. O treinamento dos *viewpoints* vai despertar o corpo do ator-performer; desenvolver uma consciência plena. Nesse procedimento não se enxerga somente com os olhos, mas com o corpo todo. Procura-se potencializar uma escuta extraordinária, termo utilizado por Bogart, que significa escutar com o corpo todo sem prever o resultado. O corpo, dessa forma, é capaz de responder instantaneamente, instintivamente e intuitivamente.

Em seu livro, Anne Bogart descreve alguns exercícios que acredito ser importante transpor aqui, procedimentos que pratiquei junto ao grupo de pesquisa e que me foram muito caros para começar a despertar a atenção a uma relação com o todo: chegar ao estado de atentividade; de uma escuta extraordinária; de me permitir cair no vazio e confiar que existe algo lá, deixando acontecer, ao invés de fazer acontecer; de um estado de inteireza, que nos

possibilita escutar com o corpo todo e enxergar com o sexto sentido; de entender este corpo que afeta e é afetado o tempo todo; uma presença que já não está somente em mim, mas no entre.

Tais procedimentos são considerados parte do ABC dos *viewpoints*, exercícios preparatórios para as improvisações posteriores. Alguns procedimentos, à primeira vista bem simples, mas que requerem uma atenção absoluta, como uma possibilidade de conquistar a escuta extraordinária e todos os princípios listados aqui.

1 – Salto de grande altitude

Consigna: Em círculo, com foco suave, todos devem saltar juntos, o mais alto possível. O foco suave trata-se de uma qualidade ou estado físico importante neste processo, no qual os olhos permanecem relaxados, evitando que eles sejam o principal produtor de informação. Não se olha a imagem; mas o importante, neste estado, é permitir que a imagem penetre seu corpo todo.

Objetivo: O salto não deve ser iniciado por qualquer pessoa, mas acontece por um consentimento compartilhado. O exercício deve ser repetido até que o grupo tenha descoberto como realizar a tarefa.

Notas pessoais: Na primeira vez que realizei o exercício, notei, em mim e em todo o grupo, uma ansiedade excessiva. A consigna era saltar o mais alto possível, juntos, e isso fazia com que, a cada pequeno momento de silêncio do corpo, e da sala, alguém começasse o salto, e os outros rapidamente tentassem acompanhar. Resultado: um festival de saltos em cânone, outros quase juntos, mas sempre iniciados por alguém. Demorou um bocado para entendermos o que queria dizer “consentimento compartilhado”. Era preciso, primeiramente, o silêncio. Esvaziar-se de verdade, não pensar em mais nada, não ter vontade de saltar. Dilatar a percepção, estar atento e observante, não só com olhar, mas com cada milímetro da pele, de tudo que acontece ao redor. Era preciso respirar. Respirar juntos, formar um corpo coletivo; para, só então, executarmos a tarefa.

2 – Corrida ao centro

Consigna: fazer a maior roda possível no espaço e correr, juntos, ao centro.

Objetivo: Diferentemente do primeiro exercício, a corrida deve ser iniciada por algum participante. No entanto, todos os outros devem responder prontamente, de modo que quem esteja assistindo não perceba quem iniciou a corrida. Esse exercício trabalha, principalmente, com a capacidade de se colocar no aqui e agora e estar pronto para se mover em resposta a um estímulo.

Notas pessoais: O exercício nos obriga a pensar com o corpo. Não existe tempo para um raciocínio lógico mental. No milésimo de segundo em que você para e pensa “alguém se moveu, devo correr também”, o tempo já foi. O exercício trabalha, então, com a resposta. Uma resposta que Bogart indica como sendo um dos *ViewPoints* de tempo, a resposta sinestésica. Uma resposta física imediata ao movimento fora de você, sem nenhum juízo de valor como “isto é bom ou ruim”, “certo ou errado”. Acredito que, de todos os nove *VPs* descritos pela coreógrafa, este foi o mais significativo para entender e pensar um corpo poroso, coletivo, que se relaciona. Um conceito aparentemente simples, mas extremamente complexo de se realizar. Seres humanos são diferentes de todo o reino animal por sua capacidade de pensar; e, aqui, procuramos renunciar a esse pensamento – pelo menos, renunciar a uma lógica já imposta e encontrarmos uma outra lógica, uma outra maneira de pensar.

3 – Visão Periférica

Consigna: Caminhando livremente pelo espaço, experimentando um estado de interesse pessoal real pelo momento presente. Ao primeiro comando externo, escolher secretamente uma pessoa e mantê-la o tempo todo em seu campo de visão. Sempre com foco suave, nunca olhando diretamente ao escolhido, perceber a maneira como a pessoa caminha, a forma, o andamento, seus aspectos físicos, as roupas que ela está vestindo. Tudo. Depois de algum tempo, abandonar esta pessoa e colocar outra em seu campo de visão, percebendo, agora, as diferenças deste novo ser. No terceiro comando, sem abandonar a segunda pessoa, deve-se acrescentar uma nova. Agora são duas pessoas que não devem sair jamais de seu campo de visão, trabalhando ainda mais a visão periférica. A cada comando, uma nova pessoa é adicionada, até que cada um tenha o grupo todo em seu campo de visão.

Objetivos: Trabalhar com a visão periférica, experimentando outra maneira de perceber o olhar, de observar. Ao invés de olhar a(s) pessoa(s) escolhida(s), é importante deixar que a informação chegue a você, permitindo-se experienciar uma nova maneira da informação ser processada. Quando mais de uma pessoa do jogo adentra seu campo de visão, é essencial não misturá-las em suas mentes, mantendo o efeito de suas diferenças.

Notas pessoais: Ao realizar o exercício, comecei a perceber o foco suave e a entendê-lo em meu corpo (e, não só, racionalmente). Essa qualidade suave de olhar não tem um único foco e permite que as informações nos atravessem. Quando olhamos, focamos o olhar, é como se tivéssemos um objetivo, algo que desejamos ser conquistado. Com esta atitude, acabamos por “nos fechar” a novidades, não permitindo que novas possibilidades apareçam.

Desenvolver (lentamente, gradualmente) o foco suave (na repetição deste e em outros exercícios) foi essencial para adentrar as outras fases propostas pelos Vps, onde a atenção e a percepção de um todo, alinhada à consciência do que realizo, é uma das grandes motrizes.

No livro, Anne Bogart propõe diversos outros exercícios preparatórios aos *VPs* que despertam a consciência do ator-performer para si e para sua relação com o todo – espaço, tempo, música, pessoas etc –, assim como proporciona uma maior abertura de possibilidades e escolhas, tirando-o do que ela chama de “zona cinza”, um espaço confortável, já conhecido previamente.

Em um segundo momento, na prática dos *VPs* é comum trabalhar cada um deles separadamente. Primeiro em grade, uma topografia (o desenho no chão que criamos a nos mover) sempre em ângulos de 90 graus. Exercícios com o tempo, com a forma, a resposta sinestésica, enfim, todos eles são realizados para, mais tarde, serem todos colocados em jogo. A maior consciência de cada um deles amplia a possibilidade de escolhas, sempre em resposta, sem um desejo arbitrário de variedade de movimentos.

Sem abandonar o ABC dos *viewpoints* (os exercícios preparatórios), depois de algum tempo com o mesmo grupo de pessoas, começamos com as sessões de “*open viewpoints*”, uma forma livre de improvisação, na qual os participantes usarão plenamente o treinamento dos *viewpoints*, com corpos porosos, valendo-se da escuta extraordinária e de um estado de atenção e generosidade. Como guia para consciência das movimentações, utilizamos em jogo os nove *VPs*, sem escolhas predeterminadas.

Em nossas sessões, sempre começávamos com o *VP* de relação espacial. Baseado no posicionamento dos outros ao seu redor – e também na arquitetura do espaço – cada participante deveria se colocar em um determinado lugar para começar, escolhendo também uma forma, e permanecer em pausa. A partir da pausa, é importante permanecer em silêncio e escutar com o corpo todo, sem pressa para que algo aconteça. A vontade de fazer algo acontecer não é motivo para se movimentar. O movimento só se inicia a partir da escuta do todo e, assim, os participantes devem agir utilizando-se do vocabulário dos *viewpoints*. Os exercícios preparatórios praticados antes das improvisações foram essenciais para despertar este estado de quietude. É muito comum, durante improvisações, a ansiedade e a vontade de propor, de ser inventivo, do desejo de aprovação dominar nossas ações; uma vontade predeterminada pode nos cegar a diversas possibilidades que possam surgir, e são justamente essas, que acontecem no momento presente, as mais caras ao jogo.

Lembro-me como era ansiosa, mesmo tendo realizado por vários meses os exercícios preparatórios. O desejo de acertar, de ser aceito é muito difícil de ser eliminado. Os

viewpoints não são uma prática para um desenvolvimento de habilidades imediatas. Mas um treinamento contínuo e, diria até, sem fim. Quanto mais jogamos, mais desenvolvemos nossas habilidades.

Depois de muito jogar com os vocábulos de espaço e tempo, começamos a inserir temas a serem trabalhados, dramaturgias como ponto de partida (imagens, textos, músicas etc) para, só mais tarde, inserirmos os *viewpoints* de voz.

Paralelamente à minha experiência com os *ViewPoints*, encontrei-me com um professor, recém chegado à Universidade Federal de Uberlândia. José Eduardo de Paula estava em meio ao seu doutorado na USP e pesquisava o Círculo Neutro. Para sua investigação, ele abriu um grupo de pesquisa, do qual fiz parte por dois anos.

3.4 Caminhada pelo jogo da presença: Círculo Neutro

O Círculo Neutro é um procedimento que objetiva a preparação do ator, no sentido de potencializar uma maior percepção sobre si mesmo. É também um jogo que possibilita um trabalho de criação da cena.

Em artigo, José Eduardo de Paula afirma que o jogo do Círculo Neutro se dá a partir do “entorno da performance”:

Quando mencionamos “entorno da performance”, nos referimos especificamente às noções de imprevisto, risco e acidente observadas nos estudos da performance, consideradas células motoras da ação performativa. Também observamos a potencialidade desta na intersecção com o campo pedagógico de formação do artista teatral, ao considerar tais elementos como produtivos para ação criativa e atitude cênica – o que nos leva a reiterar que as atitudes de abertura e de escuta atenta ao se colocar no jogo de cena devam ser consideradas essências para a arte de ator. O cruzamento do procedimento Círculo Neutro com esse campo de entorno da performance pode promover o exercício desses elementos sempre tão caros aos atores de todos os tempos. (PAULA, 2014, pp. 1-2).

Dessa forma, trata-se de um procedimento que vai colocar o ator-performer em jogo, assumindo todos os riscos possíveis e em relação com o seu entorno, com o público e entrando em universo criativo, com o ficcional.

O jogo se inicia de maneira bem técnica. Existem algumas regras precisas para se entrar e sair do círculo, que são mantidas por grande parte do processo.

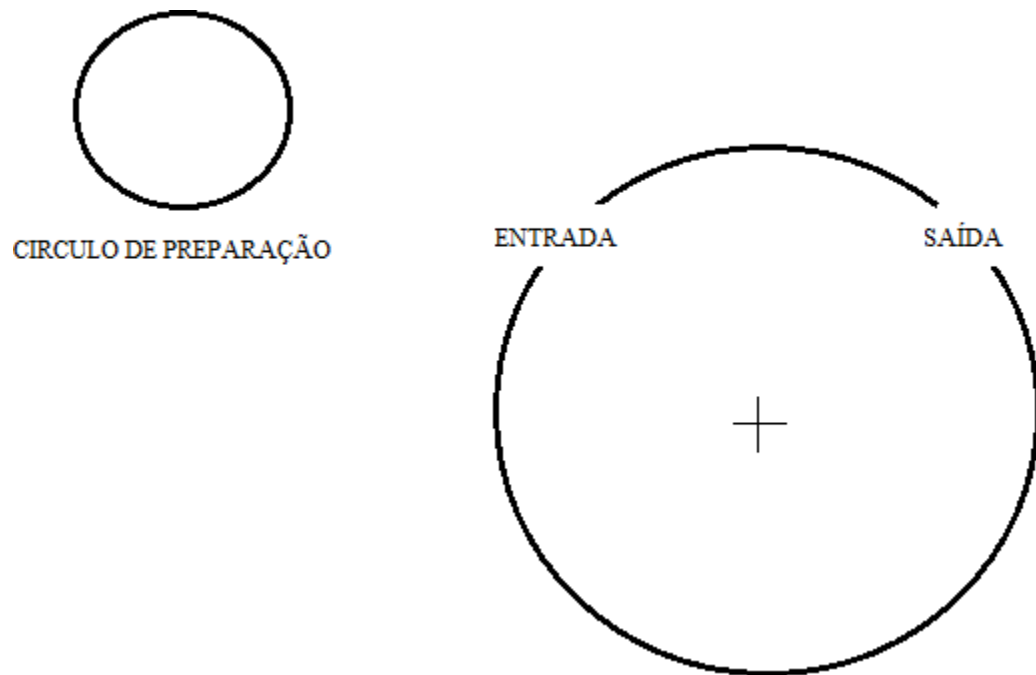


Figura 4 - Planta baixa do Círculo Neutro

Fonte: elaborado pela autora

Entrando e saindo do Círculo Neutro:

1. Preparar-se da forma que melhor lhe convier dentro do círculo de preparação (o tempo que acreditar necessário). Quando estiver pronto para o início do jogo, silenciar o corpo e olhar para a marca no centro do grande círculo.
2. Olhando para a marca no centro do grande círculo, caminhar até a porta de entrada, olhar para os pés, e ajustá-los em dois movimentos, de modo que fiquem paralelos e equidistantes.
3. Ainda na porta, olhar para a primeira pessoa que cruzar o olhar fora do círculo e, desse modo, caminhar até o centro do círculo. Quando acreditar que chegou, para, olha para os pés, ajusta-os novamente em dois movimentos, posicionando-se em cima da marca.
4. Voltar a olhar para pessoa com a qual já tinha estabelecido contato e dizer “bom dia” (ou “boa tarde”, ou “boa noite”, dependendo do período em que o jogo é realizado).
5. Agora, no centro do círculo, o corpo deve ter apenas as tensões necessárias para manter-se de pé, em uma postura alinhada. E, assim, deve trocar olhares com todos que estão em volta do círculo. A qualidade do olhar deve ser atenta e curiosa. O tempo de permanência do olhar, com cada uma das pessoas, deve ser exatamente o tempo que durar a relação.
6. Após algum tempo, mais ou menos três minutos, uma pessoa de fora vai dizer “tchau”. Quem está no centro, sem alterar o andamento de todo seu percurso, deve olhar para esta pessoa e responder “tchau”.

7. Ele vai olhar para a porta de saída por cima de seu ombro direito, voltar para a pessoa do “tchau” e, de costas, caminhar até a porta de saída.
8. Quando acreditar que chegou, para, olha para os pés e ajusta-os em dois movimentos, de forma que fiquem equidistantes, na porta de saída.
9. Voltará a olhar para a pessoa do “tchau”, e dará três passos para trás, finalizando o jogo com os pés paralelos.
10. Depois, deve sentar-se junto ao grupo e analisarão todo seu percurso: se cumpriu as regras do jogo; se existiam tensões desnecessárias ou se estava hipotônico; se aconteceram movimentos desnecessários, ansiedade e atropelos; sobre a qualidade do olhar, se estava com olhar introspectivo ou com olhar perdido; enfim, as possibilidades desta análise são inúmeras.

Lembro-me da primeira vez em que entrei no círculo e de como me senti acuada e várias tensões vieram à tona (no pescoço, nos ombros, um tique no joelho que fazia meu corpo dar pequenos saltos); de como eu queria receber um “tchau” e sair correndo dali, daquele lugar onde me sentia julgada, onde eu sabia que era analisada por doze olhares diferentes. E, depois de um tempo, meses depois, não lembro bem o dia, mas, mesmo com algumas tensões presentes (agora um pouco mais conscientes), a sensação, de repente, transformou-se: e como era bom estar ali, naquele mesmo lugar! Ainda analisada por vários olhares, era prazeroso devolver o olhar, trocar o olhar; eu, secretamente, tentava dizer algo a cada um daqueles olhares, a cada uma das pessoas que estavam ali, e recebia o que elas me diziam com olhar. Era como se eu tivesse descoberto algo diferente, uma sensação de estar de verdade, que era bom estar ali desarmada e capaz de jogar com qualquer coisa que acontecesse. Acho que foi quando, pela primeira vez, tive a real sensação de estar presente, e que só o fato de estar presente e em relação verdadeira já era suficiente.

Para adentrar um pouco mais nessa prática, trago um breve relato sobre o trabalho prático desenvolvido por nosso grupo de pesquisa em sala de ensaio e pesquisa com o círculo neutro, dividindo-o em dois momentos-chave: a preparação e a criação, que, no decorrer do tempo, começaram a se permear e afetar-se mutuamente.

A primeira parte, a “preparação”, durou cerca de um ano. O trabalho começava sempre com um rápido despertar do corpo, acionando os alinhamentos principais, tais como conexão nuca-cóccix e centro-extremidades (braços e pernas). Logo depois, iniciávamos os procedimentos dentro do círculo. No começo, o objetivo era simples: entrar respeitando as regras do jogo e permanecer no centro, olhando, com um olhar de curiosidade e atenção, os demais jogadores que estavam fora do círculo. Procurávamos estar atentos em diminuir o lapso de tempo entre pensamento e ação; e, com a análise de nossos movimentos, o que

sobrava de tensão, quais partes do corpo estavam hipotônicas, o que havia de “sujeira”, uma mão ou dedos dos pés que se mexiam involuntariamente. Tratava-se de construir uma consciência de tudo que realizávamos ali dentro. Pude detectar uma tensão na região do meu pescoço e nos ombros (e começar um trabalho para amenizá-la). Anteriormente, eu tinha noção da existência dessa tensão, mas não de sua dimensão. Zerar essa tensão não é fácil, mas um primeiro passo para começar esse trabalho (que faço até hoje, não só dentro do círculo, mas em qualquer outro espaço onde eu esteja) é direcionar uma atenção a esta tensão.

Com o passar do tempo, começamos outras etapas mais complexas²⁵: deveríamos realizar todo o procedimento de entrada, permanência e saída do círculo, mas sendo afetados por quem estava de fora. Por perguntas desestabilizadoras ou por provocações, piadas, danças, deboches e até provocações físicas. Deveríamos permanecer no centro, sem levar o olhar para dentro de si, ou anular tudo o que acontecia à nossa volta, deveríamos deixar que tudo nos atravessasse; sem, no entanto, reagir, sem desmoronar. Todo o procedimento dentro do círculo neutro trabalha com a presença do ator. Mas, dessas fases, sem dúvida, é a que mais evidenciava essa busca pela presença. Ryngaert (2009) afirma, em seu livro “Jogar e representar”, que é impossível ensinar a presença. Mas, no círculo neutro, nós a experienciamos e, sem pensar duas vezes, posso dizer que é o que trago de mais valioso de todo o processo.

Com mais algum tempo de trabalho, começamos uma relação com o universo ficcional. Inserimos, dentro do círculo, o conto "Sorôco, sua mãe, sua filha", de Guimarães Rosa. Fizemos leituras, descrição de paisagem, criação de personagens do texto (ou imaginados a partir deste), entrevistas e apresentação dos personagens, encontros marcados, a ²⁶fala automática e, no meio disso tudo, um importante e difícil trabalho com nossas biografias. Para mim, é muito mais fácil falar de um personagem fictício do que falar sobre mim. O círculo neutro é um espaço de exposição, em que você está, muitas vezes, sozinho, com consciência de que está sendo analisado, tentando cumprir corretamente todas as etapas para conquistar seu direito de permanecer ali e, dessa forma, completamente desarmado, tem que estar presente naquele momento, no aqui e agora.

Entrando no segundo ano de trabalho, com o círculo já introjetado em nossa memória corporal, abandonamos o desenho no chão, em alguns momentos, e começamos, efetivamente, a etapa de criação. Como material e estrutura do que seria construído, tínhamos

²⁵ O encontro marcado é um exercício de cena improvisacional entre dois ou mais personagens.

²⁶ A fala automática é um exercício que propõe a fala em fluxo, sem interrupções, atravessadas pelos acontecimentos do momento presente.

tudo o que havia sido trabalhado até então e começamos a experimentar, jogar com todas as estruturas. Nesse período, fizemos uma nova etapa – o olhar crítico – que, depois, passamos a chamar de “deslizamento entre ator e personagem”. Criamos pequenas cenas e as estruturamos, em alguma medida, sem deixar que elas se enrijecessem, que entrassem em um lugar comum, automático (mesmo que a repetição, muitas vezes, nos levasse a isso).

Na busca por fugir dessa automatização, sempre trabalhávamos com um novo roteiro, com uma nova costura dramática. Esse roteiro nunca seria fechado e foi se transformando, a cada dia que o compartilhamos com o público.

Ainda investigando, e inquieta, na busca por um treinamento para esse ator do teatro performativo que se coloca em riscos, no aqui e agora, e que procura uma relação real (na qual o trabalho do ator, da dramaturgia do texto ou da cena aparecem, para mim, como um grande jogo), meu encontro com o círculo neutro foi talvez um dos mais importantes de minha trajetória, até este momento. Assim como a cena performativa, penso o círculo neutro como um grande jogo cênico, que permite que eu me relacione com todo o processo, tanto na fase de treinamento e preparação quanto no resultado cênico. O círculo neutro é, então, um grande jogo, com regras a serem cumpridas, que te coloca em um estado de presença e atenção e te obriga a estar no aqui e agora, permitindo-se afetar por tudo que acontece à sua volta. E, assim, também enxergo nosso “resultado” como um acontecimento cênico que só pode estar completo com a presença de todos na sala – jogadores ou público – e que não propõe um sentido único, mas uma experiência a ser compartilhada por todos.

A importância desse processo não me levou, entretanto, à busca por metodologias únicas. Acredito que elas não existam e nem devam existir. Mas procuro avaliar e refletir sobre minha prática para entender os caminhos que percorri e me aproximar de alguns outros artistas, ampliando horizontes e vislumbrando outros caminhos possíveis. Dessa forma, para entender a cena atual e refletir sobre procedimentos possíveis, me aproximo de grupos atuantes no momento. Meus encontros desta caminhada: o primeiro, em São Paulo. No centro de São Paulo.

PRIMEIRO ENCONTRO

UMA EXPERIÊNCIA NO CENTRO DE SÃO PAULO.

O PONTO DE ENCONTRO, UM CAFÉ DENTRO DE UM SACOLÃO PERDIDO NO MEIO DO CENTRO DE SÃO PAULO. RECEBI UM EMAIL COM INFORMAÇÕES DE QUE ENCONTRARIA LÁ, ÀS 14h30m DE UMA SEGUNDA FEIRA, UM "ANJO" COM BONE VERMELHO PARA PASSAR AS PRÓXIMAS INSTRUÇÕES.

PONTUALMENTE O ANJO ESTAVA LÁ, UMA MOÇA DA EQUIPE RESPONSÁVEL POR NOS DAR AS INFORMAÇÕES NECESSÁRIAS E NOS ACOMPANHAR DURANTE TODA EXPERIÊNCIA. ELA NOS DEU AINDA UM AUDIO-GUIAS, QUE SERIA UTILIZADO EM ALGUM MOMENTO. ÀS 15h EM PONTO, TAMBÉM UM HORÁRIO PREVIAMENTE MARCADO, SAÍMOS COM TODO O GRUPO. 10 PESSOAS CAMINHANDO PELO CENTRO DE SÃO PAULO, ATÉ UMA PEQUENA CASA PRÓXIMA DALI.

JÁ NA ENTRADA, UMA MÚSICA FAMILIAR, ANTIGA, NO MOMENTO NÃO LEMBRO QUAL ERA, E UM CHEIRO DOCE. FOMOS RECEBIDOS PELA ATRIZ, JÁ COM SUA PERSONAGEM QUE SUSTENTA POR TODO TEMPO. APARENTE SER UMA MULHER DE UNS 40 E MUITOS ANOS DE IDADE.

NÓS, PÚBLICO, SOMOS PARTE DA PEÇA: SEUS CONVIDADOS. A CASA É TODA ANTIGA. A TELEVISÃO ESTÁ LIGADA NO MUDO E PASSA UMA PROGRAMAÇÃO EM PRETO E BRANCO, IMAGENS DAS "DIRETAS JÁ". A SENSÇÃO É DE SERMOS TRANSPORTADOS PARA UMA OUTRA DÉCADA: MÓVEIS DE MADEIRA PESADOS, COM DETALHES EM ROCOCÓ; UM SOFÁ COMPRIDO, UMA MESA REDONDA, UM APARELHO DE VINIL; LEMBRANÇAS DA CASA DE MINHA BISAVÓ (A VÓ MARIA), MAS COM UMA DECORAÇÃO DE NATAL LINDAMENTE CAFONA.

ELA NOS OFERECE ÁGUA, GROSSELHA, E VAI NOS ENVOLVENDO

SÃO DOMINGOS

EM UMA AGRADÁVEL CONVERSA. ENTRE UM ASSUNTO E OUTRO, VAI CONTANDO SUA HISTÓRIA DE VIDA, E DE SEU FILHO FELIPE, QUE ELA DIZ VÁRIAS VEZES ESTAR BRINCANDO NO ANDAR DE BAIXO.

PARA. VAI CHAMA-LO. QUANDO VOLTA, UMA PAUSA. OLHA PARA CADA UM PRESENTE E PARECE NÃO RECONHECER NINGUÉM. NOS OFERECE GROZELHA NOVAMENTE, E SEGUE A CONVERSA, CONTA QUE VIVE NO 13º ANDAR DO EDIFÍCIO SÃO VITO, E FALA SOBRE OS VIZINHOS. LOGO DEPOIS MAIS ALGUNS CAPSOS DE MEMÓRIA. COMEÇA A FICAR CLARO QUE ELA É UMA SENHORA MUITO MAIS VELHA DO QUE APARENTAVA NO INÍCIO E TEM ALZHEIMER. EM DETERMINADO MOMENTO DA CENA, A IDADE É REVEADA POR UMA SEGUNDA PERSONAGEM.

ESSA, NÃO NOS ENXERGA NA SALA. POR UM TEMPO SE CONSTITUI UMA "QUARTA PAREDE" E VOLTAMOS A SER APENAS ESPECTADORES DE UMA TRAMA. ENQUANTO CONVERSA COM A SENHORA UTILIZA UM TABLETE COM A IMAGEM DE UMA MULHER DE 70 ANOS. ELA DIZ QUE NÃO ESTAMOS MAIS NO ANO 84, E QUE A VELHA ESTÁ LOUCA.

A HISTÓRIA CONTINUA ATÉ QUE A SENHORA MATA A SEGUNDA PERSONAGEM. O SANGUE É GROZELHA. SAÍMOS DA CASA PELO LOCAL ONDE O CRIME ACABARA DE ACONTECER. NENHUM CORPO.

CAMINHAMOS PELO CENTRO DA CIDADE COM OS ÁUDIO-GUÍAS ATÉ CHEGAR NA ESTAÇÃO DE METRO MAIS PRÓXIMA. TOMAMOS O TREM. TUDO A NOSSA VOLTA DE ALGUMA FORMA É ESPECTACULARIZADO. SEGUIMOS ATÉ A ESTAÇÃO DA SÉ, ONDE SE ENCERRA O ESPETÁCULO.

SÃO DOMINGOS

Figura 5 - Primeiro encontro – Uma experiência no centro de São Paulo
Grupo de imagens



Figura 6 - Entre Vãos



Figura 7 - Entre Vãos

Um espetáculo que nos conta uma história apoiado em três personagens, criados a partir de relatos reais. Interessa-me como esses personagens contam essas histórias: o tempo todo em relação direta com o público, e o tempo todo fazendo um jogo que leva o espectador ao mundo ficcional, mas faz questão de lembrá-lo, também, que é tudo teatro. Um vai e vem entre ficção, cidade, teatro, realidade, representação, ação, e por aí vai.

O espetáculo “Entre Vãos”, que teve estreia em 2016 na cidade de São Paulo, dá continuidade a temas que o grupo já vem discutindo e criando desde 2000: da relação dos indivíduos com a cidade. Nessa montagem, o foco é a especulação imobiliária, que acaba com os espaços públicos de convivência, cada vez mais, para dar lugar a grandes prédios, ao capitalismo desenfreado.

Para contar essa história, saem das salas de teatro e vão para o centro de São Paulo. Trabalham perto da linha vermelha do metrô, escolhendo três espaços reais para contar as histórias: a ocupação do antigo Hotel Cambridge, uma casa próxima à estação do metrô Marechal Teodoro e um espaço nas proximidades da estação do metrô Santa Cecília.

Os personagens que contam as histórias são todos construídos a partir de depoimentos de moradores de São Paulo, do movimento FLM (Frente de Luta pela Moradia) e, principalmente, por moradores da ocupação do Hotel Cambridge. Todavia, eles tiveram o trabalho de ficcionalizar tudo²⁷. “Tudo é real, nada é documental”, afirma Helena Cardoso, atriz do “Entre Vãos”.

O grupo, como afirmou a atriz, trabalha o tempo todo nesse limiar entre o real e o fictício, a representação e a experiência imediata²⁸, o jogo do aqui e agora entre os atores e os espectadores.

Escolhi trazer esse trabalho para diálogo, especificamente porque o deslocamento, a tensão e o embaçamento entre o real e o ficcional não só estão presentes no trabalho, como também foram dispositivos geradores para a criação.

Toda a criação, desde a dramaturgia à criação dos personagens, deu-se pela relação. A relação com depoimentos, a relação com as moradias em que foram apresentados os trabalhos, os móveis que existiam ali e a relação que se construiria com os espectadores.

Eram atores, corpos reais, que interpretavam personagens ficcionalizados a partir de depoimentos reais, que se relacionavam, no aqui e agora, com os espectadores. Existe um roteiro de dramaturgia prévia, assuntos a serem desenvolvidos; mas, se eles realmente serão desenvolvidos, em que ordem e de que forma, depende do jogo e da relação que acontece em

²⁷ Fragmento da entrevista com a atriz Helena Cardoso, disponível na íntegra, em apêndice, neste trabalho.

²⁸ Chamo de experiência imediata ações reais executadas em tempo real.

cada apresentação, em cada acontecimento. O tempo real e o tempo da cena são o mesmo, dura o tempo do encontro. O espaço é uma moradia no centro de São Paulo, já mobiliada, mas onde não vive ninguém (pois há muitos anos está para alugar); ou seja, foi ocupada somente aqueles dias, daquela forma, para a cena. O jogo continua em vários outros momentos, como quando a velha se revela por meio de um dispositivo eletrônico, ou simplesmente pela entrada da segunda personagem, a Valquiria, um símbolo, um personagem propositalmente mais teatral, que fecha a cena (como que erguendo a quarta parede) para os espectadores.

Ana – Mas quando a Valquiria entra, fecha uma parede entre a cena e o público, né?

Helena – Fecha. Fecha porque ela não enxerga o público. Ela não enxerga o público em nenhuma das três cenas, ela é uma personagem mais teatral de propósito, porque ela não é uma pessoa, ela é um símbolo, ela é o símbolo do capital desenfreado, da especulação imobiliária, então ela não tem relação com o público, ela chega, faz o que tem que fazer, e os três personagens matam ela, e essa morte ocasiona uma mudança da personagem que faz essa pessoa se matar no metrô, e essa mudança para a gente é o momento mais épico; para as três personagens é o momento mais épico que não chega a ser eu como atriz falando, ainda é a personagem, mas não é aquela coisa gostosinha da personagem falando na casinha dela, ela, no meu caso, eu começo a me referir ao passado, eu conto a história toda do que aconteceu, eu mudo um pouco o registro da voz, eu faço menos o sotaque mineiro, eu coloco mais a minha voz, para deixar mesmo esse lugar mais épico de... agora eu tô teatralizando um pouquinho para contextualizar, e a saída da casa tem essa função também, ali especificamente na minha cena, nas três na verdade isso acontece, mas ali, por exemplo, quando a gente, ao invés de sair pela porta da frente, a gente sai pela porta de trás, onde a Valquiria morreu, e não tem a Valquiria, e é de propósito justamente para você lembrar, ah! Isso é teatro. Estamos na casa real, essa personagem é fictícia, mas a gente sai da casa e dá de cara com uma velhinha na janela que é a cara da personagem, então a gente tá o tempo inteiro fingindo que é de verdade mas lembrando que é teatro. Então a gente está o tempo todo nesse limiar entre ficção e realidade.²⁹

Quando saímos da casa, nos deslocamos pela cidade. Após termos vivido aquela experiência, observamos toda a cidade e acabamos por teatralizá-la, com uma música em áudio-guia. Então, é como se os carros, os movimentos das pessoas, todo aquele caminho, todas aquelas pessoas fizessem parte daquele mundo fictício no qual eu estava imersa. Eu, como espectadora, teatralizava o cotidiano, a cidade real que percorria. Claro que o grupo não tinha controle dos carros, ou do fluxo de pessoas que passavam; naquele momento, não havia

²⁹ Fragmento da entrevista com a atriz Helena Cardoso, disponível na íntegra em apêndice, neste trabalho.

outros atores, mas o fato de eu estar consciente de estar participando de um evento teatral possibilitava essa teatralização, semiotizando o espaço e os eventos.

Em entrevista com a atriz do espetáculo Helena Cardoso, conversamos um pouco sobre o processo de criação e preparação dos atores para esse evento cênico, em meio à linha vermelha do metrô de São Paulo.

A dramaturgia foi feita em construção ao longo de todo o processo, que se relacionava com os espaços e moradias reais. O grupo acreditava que esses espaços não eram só o assunto da história narrada, mas eles próprios deveriam ter voz (o centro de São Paulo, a casinha da vila, e tantos outros espaços) e deveriam contar essa história.

Assim, não só o dramaturgo deveria se embrenhar nessa relação direta com o espaço, mas os atores também. Eles deveriam estar atentos e prontos para o jogo, e dialogar o tempo todo com tudo que pudesse acontecer, com tudo que pudesse surgir dessa relação.

O ponto de partida para a preparação desses atores não poderia ser outra coisa senão um trabalho de escuta. Antes de ir para as ruas, realizaram um treinamento, em sala de ensaio, para uma escuta sensível, ou seja, apurada, na qual o corpo fosse poroso, aberto e estivesse pronto para reagir. Era preciso conquistar uma qualidade como a que vemos na cena em que, de um bate-papo com o público, a história a ser contada vai surgindo, aos poucos.

Na fase de treinamentos dentro da sala de ensaio, Helena se refere aos exercícios sensoriais. Exercícios que possibilitavam a percepção de si e do espaço. O primeiro, relatado por ela, é um exercício bastante conhecido pelos artistas, professores e amadores do teatro, mas o foco para a construção e intensificação desta percepção apurada traz a complexidade do exercício.

Exercício de percepção:

1. Primeiro todos devem deitar-se no chão, relaxados, com as mãos ao longo do corpo. Então, começam a perceber quais as partes do corpo tocam o chão. Qual o tamanho do seu corpo dentro deste espaço? Qual a sua relação com ele e com as pessoas que estão à sua volta?
2. Em um segundo momento, lentamente, começam a se mover, neste espaço. Para isso, pode-se utilizar a imagem de um pincel pintando este espaço (podem surgir cores). Para a mudança de qualidade da movimentação que se dava, ali, utilizavam a imagem da água. Mover-se como um riacho ou como um rio caudaloso, que se transforma em um olho d'água etc. As imagens possibilitavam a variação de dinâmicas dentro da relação com espaço.
3. Então, compor partituras de movimento, a partir dessas dinâmicas, em grupo.

Exercício para introdução dos personagens - Estações:

1. Realizadas algumas sessões de exercício, explorando diversas dinâmicas e, por fim, partituras de movimento, alguns pequenos trechos, escritos pelos próprios atores-performers sobre seus personagens foram introduzidos. Em princípio, características e impressões, sempre na terceira pessoa.
2. A partir dos movimentos e dos textos, definiam-se, na sala, pontos distintos, denominados de estações. Em cada estação, deveriam realizar uma atividade diferente. Na estação 1: cantar uma música que dialogasse com a personagem. Estação 2: realizar um movimento que partisse da exploração da relação com espaço. Estação 3: dizer o texto escrito em terceira pessoa sobre a personagem. Estação 4: realizar um movimento que dialogasse com a personagem. Todos os atores realizavam o exercício das estações ao mesmo tempo; assim, cada um teria a sua partitura individual dentro de um todo.

Treinamento de escuta – Dispositivos:

1. No início, o jogo deve ser realizado em duplas. Cada ator recebe, do condutor, um dispositivo pessoal e um relacional (estes, secretos) e um tema comum à dupla. Com essas consignas, os dois devem ir para o espaço e improvisar durante mais ou menos 30 minutos.
2. Exemplo do jogo descrito por Helena³⁰:

nós tínhamos um tema em comum; então, por exemplo, na próxima meia hora eu e você improvisamos e o tema vai ser: partida. E essa palavra pode ser interpretada (de diferentes pontos de vista); eu posso interpretar de uma maneira e você pode interpretar de outra; às vezes, eles escolhiam palavras que, de fato, davam duplo sentido, de propósito; então, nós duas sabíamos o tema, tinha um tema em comum, mas você tinha um dispositivo pessoal e um relacional, e eu tinha o meu dispositivo relacional e pessoal, uma não sabia o da outra. Desse modo, vamos supor, o meu pessoal é me achar melhor que os outros e o relacional é fazer você se irritar, e assim íamos para cena e deveríamos deixar acontecer. E isso é a diferença dessa dinâmica para um jogo de improvisação, por exemplo, pensando em *improve* mesmo, nesses grupos de improvisação, você tem que propor coisas na improvisação, eu tenho que chegar com uma ideia – “ah, eu tenho uma ideia ótima” –, o outro tem que aceitar minha ideia, a gente tem que chegar em uma cena de começo, meio e fim, e [neste exercício] é ao contrário: quanto mais você propõe, quanto mais ideias geniais eu tiver, mais vai dar errado. A ideia é que a gente realmente escute o espaço e escute o outro, e é muito maluco isso, porque... porque é isso mesmo, se você está incomodado com o silêncio e você resolve vir com uma historinha que vem na sua cabeça a partir da palavra partida, “fodeu”. Então, tem que ser realmente do olhar, às vezes era do olhar, a maneira de olhar uma para outra; aí eu reparo que você deu um sorrisinho assim, e eu pergunto o porquê de você estar dando esse sorriso amarelo. Às vezes é isso que dá o *start* da conversa, ou a gente fica dez minutos sem falar uma palavra, tem que realmente deixar a coisa acontecer. Ficamos pelo menos oito, dez sessões (realizando essas improvisações). Elas

³⁰ Descrição do exercício realizada pela atriz Helena Cardoso em entrevista que se encontra na íntegra, em apêndice.

têm graus de dificuldade, por isso variava de duas pessoas em cena, cada um com dois dispositivos e um tema comum, até três pessoas e, no final, nós já estávamos adicionando uma história passada. Nós temos uma história passada: nós sabemos que nós duas somos irmãs e que você está passando por um divórcio e, dentro disso, eu tenho meus dispositivos pessoais, você tem os seus, e nós temos um tema em comum; então, adicionávamos isso, uma história passada, adicionávamos também objetos, como uma latinha de cerveja. Trabalhamos muito com comida e bebida, uma época.

3. Com o tempo, e um certo domínio das improvisações, começa-se, sutilmente, a inserir elementos dos personagens como dispositivos para o jogo.

Todos esses jogos, do processo de preparação da Cia Digna para o espetáculo que mais tarde seria o “Entre vãos”, partem de um lugar de esvaziamento e silenciamento do corpo-mente, para que haja uma abertura ao jogo e à relação. Helena Cardoso dá, ainda, um relato sobre a sua experiência:

[...] para mim, foi muito prudente a maneira como eles fizeram, porque momento nenhum eu caí na cilada de que agora eu vou fazer o que eu preparei, ator é doido para fazer isso! Eu já sei como é esse personagem! Aí você vai lá e faz a velhiiiiinha... é exatamente o oposto disso. Então, eu fui deixando a coisa brotar mesmo, sabe?! E foi muito maluco porque é o oposto de uma construção do tipo “vou escrever a gênese dessa personagem, vou pensar na estrutura corporal dela: então ela tem umas costas assim, ela anda desse jeito...”, não pensei em nada disso, mas veio uma voz, veio um sotaque, veio uma maneira de andar, mas veio da relação. Veio da relação com o texto, da relação com o espaço, porque depois que fizemos esse trabalho juntos, cada um foi para sua casa, e aí foi muito maluco, foi outro processo completamente diferente, porque [a partir desse momento estávamos os três] sozinhos, cada um em um endereço sozinho, nós e a direção.

Os diversos elementos trabalhados pelos atores, como a escuta sensível, o estado de jogo, a atenção aos riscos e imprevistos, e a relação direta com o público e com o espaço podem ser observados, claramente, na cena. A história nos é contada em uma conversa (no caso da personagem de Helena), acompanhada de suco de groselha. A atriz trabalha seu texto como se fosse uma memória. Existem fichas de dramaturgias com pontos da história que devem ser contados, mas o modo como tudo isso acontece depende do dia em que ela é contada. A história se desenvolve a partir de uma relação de diálogo com o público. Dessa forma, não dá para impor um tema ou uma ordem específica, e pode acontecer, inclusive, de alguns pontos da história não serem mencionados num dia ou outro.

Desse primeiro encontro, uma história. Uma história contada pela personagem em cena, outra história contada pela atriz e reconstruída, aqui, em minhas reflexões. Uma história que eu não encontraria facilmente em meu próximo encontro, cuja falta de qualquer sentido

inicial só me traria um outro sentido, não racional, mas sensorial, corporal, um tempo depois. Um segundo encontro esquizofrênico.

SEGUNDO ENCONTRO

SOBRE ESQUIZOFRENIAS - SEGUNDO ENCONTRO

O MEU SEGUNDO ENCONTRO ACONTECEU EM BARÃO GERALDO QUANDO ASSISTI AO ESPETÁCULO "DISSOLVA-SE-ME" DE BENATO FERRACINI, COM DIREÇÃO DE LUIS FERRÓN.

ASSISTI AO ESPETÁCULO NO DIA 28/03/2017, NA SEDE DO GRUPO LUME. UM ESPETÁCULO QUE ACONTECE ENTRE. ENTRE UM CORPO E OUTRO, ENTRE O ESPAÇO, ENTRE O TEMPO, UM ACONTECIMENTO CÊNICO, QUE SÓ PODE EXISTIR A PARTIR DAS RELAÇÕES QUE SURGEM NAQUELE ESPAÇO, E POR ISSO DIFERENTE A CADA VER QUE É REALIZADO.

LOGO QUE ENTRAMOS NA SALA VERDE (SALA DE TREINAMENTO E ESPETÁCULOS DO LUME), A ENCONTRAMOS TOMADA POR VÁRIOS TAMBORÊTES PRETOS. NÃO HÁ DIVISÃO ALGUMA ENTRE O ESPAÇO CÊNICO E UM ESPAÇO PARA NÓS, O PÚBLICO. O SOLO NÃO ACONTECE EM NENHUMA FRENTE, OU NAS LATERAIS, NO MEIO OU EM ARENA, ELE ACONTECE NO ESPAÇO TODO, E NÓS, PÚBLICO, SOMOS PARTE FUNDAMENTAL PARA QUE ELE SE DESENVOLVA.

AINDA NA ENTRADA NOS DEPARAMOS, ALÉM DOS TAMBORÊTES, COM BENATO, SEM REPRESENTAR NENHUM PERSONAGEM. ELE AJUDA AS PESSOAS A SE ACOMODAREM NO ESPAÇO. O REORGANIZA PARA QUE MAIS PESSOAS POSSAM ENTRAR. DEPOIS QUE ESTAMOS TODOS SENTADOS, ELE COMEÇA A CAMINHAR ENTRE NÓS, TROCA ALGUNS OLHARES, TOCA ALGUMAS PESSOAS, PRIMEIRO NOS OMBROS, DEPOIS EM DIFERENTES PARTES. ALGUNS SE INTIMIDAM, MAIS PELO OLHAR - TÃO DIRETO E TÃO PRÓXIMO - DO QUE PELO TOQUE. OUTROS SORRIEM, SE SENTEM CONTEMPLADOS, INCLUÍDOS.

SERIA UM PRÓLOGO? ALGUNS AINDA ESPERAM ANCIOSOS AQUE HORAS O GRANDE ESPETÁCULO VAI COMEÇAR, A QUE HORAS VÃO

LHEES CONTAR ALGUMA HISTÓRIA, MESMO QUE TODA DESCONSTRUÍDA.
 MAS ACONTECE QUE JÁ COMEÇOU, ALGUMA COISA, MESMO QUE SÚTIL
 JÁ ESTÁ ACONTECENDO. OS QUE SE ENTREGAM AO JOGO, MESMO
 QUE DESCONFIADOS, LOGO PARAM DE ESPERAR ALGO E SIMPLIS-
 MENTE PERMANECEM LAÍ, ESVAZIADOS, COMO SE TAMBÉM ES-
 TIVESSEM PRONTOS A QUALQUER MOMENTO PARA IMPROVISAR.
 TALVEZ SEM PERCEBER QUE NESTE ESTADO TAMBÉM JÁ ESTIVÉS-
 SEM JOGANDO.

ELE AUMENTA O ANDAMENTO COM QUE EXECUTA SUAS PRI-
 MÍGIAS AÇÕES, ANDAR, TOCAR, OLHAR; CORRE TOCANDO AS PA-
 REDES DA SALA, ALGO COMO SE ESTIVESSE SE AQUECENDO; EM
 SEGUIDA PARA EM UM CANTO E DIZ: "AGORA ESTOU AQUI A-
 LEGRE". ESTARIA ALEGRE POR ESTAR EM CENA? ERA O RENATO
 NAQUELE MOMENTO SE PREPARANDO E DEPOIS DIZENDO COMO
 SE SENTE? EU E MINHA MANIA DE RACIONALIZAR. NÃO ESPERA-
 VA QUE FOSSE ME CONTAR ALGUMA HISTÓRIA COM COMEÇO, MEIO,
 E FIM, OU REPRESENTAR UM PERSONAGEM PSICOLÓGICAMENTE
 CONSTRUÍDO, MAS AINDA ESPERAVA SENTIDOS, PEDACOS DE SEN-
 TIDOS QUE EU PUDESSE CONSTRUIR. ENQUANTO PENSAVA EM
 TODAS ESSAS COISAS, ELE PARA EM OUTRO CANTO DA SALA E
 DIZ: "ESTOU AQUI TRISTE".

NÃO ERA NADA DO QUE EU PENSAVA. DESISTI, NESTE MO-
 MENTO, PARAR DE TENTAR ENCONTRAR ALGUMA LÓGICA, E PER-
 MANECER AÍ, DA FORMA MAIS SINCERA QUE PUDESSE ESTAR,
 E DEIXAR QUE AS COISAS ACONTECessem. LOGO, UMA VÔZ DO
 ALÉM (EM OFF, EXECUTADA PELO TAMBÉM ATOR DO LUME, CARLOS
 SIMIONI), COMEÇA A DIZER: "SENHOR RENATO, SENHOR RENATO,
 UM PICOLÉ DE GROZELHA". RENATO REALIZA UMA AÇÃO, UMA
 FORMA PRECISA NO ESPAÇO. "NÃO, SENHOR RENATO, ISTO É
 UMA TULIPA AZUL. UM PICOLÉ DE GROZELHA". ELE TENTA NO-

VAMENTE. A VOZ DÁ DIVERSOS COMANDO, QUE RENATO MECANICAMENTE VAI EXECUTANDO. QUANDO A FORMA NÃO ESTÁ DE ACORDO COM O QUE A VOZ ACREDITA SER O CORRETO, ELA O REPREENDE ATÉ QUE ELE ACERTE. "UMA BORBOLETA AMARELA, UM PICOLÉ DE GROSSELHA, UMA CASA, UMA TULIPA AZUL, ETC." UMA BRINCADEIRA DE CRIANÇA? OU COMANDOS CONDICIONANTES PARA ENQUADRAR ESTE SER DENTRO DE UMA SOCIEDADE "PERFEITA"?

EM SEGUIDA, UM TEXTO DESCONEXO. ASSIM COMO TUDO O QUE VINHA ACONTECENDO ATÉ O MOMENTO, ABSURDO. ANTES, QUERO BRESSALTAR QUE A ORDEM DOS ACONTECIMENTOS DO ESPETÁCULO QUE NARRO AQUI PODE NÃO SER COMPLETAMENTE FIEL À MONTAGEM, JÁ QUE SE BASEIAM EM MINHA MEMÓRIA DO ACONTECIDO, NO ENTANTO, ACREDITO NÃO ALTERAR O SENTIDO OU A FALTA DE SENTIDO QUE TEM ESSE TEXTO, OU MESMO O ENTENDIMENTO DO SOLO.

VOLTO, ENTÃO, ONDE ESTAVA. UM TEXTO DESCONEXO E ABSURDO: "NO NATURAL A NATUREZA É ARTIFICIAL, E SE É ARTIFICIAL TEM UMA NATUREZA NATURAL. JOÃO, RENATA, ANA, NATACHA. TODOS SABEM DISSO, MENOS O POSTE. PORQUE?" E CONTINUA, UM FLUXO DE PALAVRAS, FRASES DESCONTÍNUAS, TODAS SEM APARENTE SENTIDO. PERCEBE-SE QUE O ESPETÁCULO TRANSITA ENTRE UMA PERSONA ESQUIZOFRÊNICA (E AGORA A VOZ DO ALÉM QUE DA COMANDOS COMEÇA A FAZER SENTIDO DENTRO DESTA FALTA DE SENTIDO) E ELE PRÓPRIO QUE, POR MUITAS VEZES TAMBÉM ROMPE COM A LÓGICA PROPOSTA CONVENCIONALMENTE. TENTAR ENCONTRAR UM SENTIDO PARA TODO O ESPETÁCULO, DENTRO DE UMA DETERMINADA LÓGICA, SERIA UMA TAREFA DE SÍSIFIO, QUE ETERNAMENTE TENTA LEVAR SEM ÊXITO UMA PEDRA AO CUME

DE UMA MONTANHA.

O ESPETÁCULO DE RENATO E FERRÓN VAI JUSTAMENTE BUSCAR SE LIBERTAR DE UMA LÓGICA FORMAL, ESTRUTURANTE E MORALIZANTE, E BUSCA OUTRA FORMA DE PENSAR, OUTRA MANEIRA DE RELACIONAR. A ESQUIZOFRENIA APARECE JUSTAMENTE NESSE LUGAR: O QUE SERIA UM LOUCO SE NÃO ALGUÉM QUE ENXERGA O MUNDO DE OUTRA PERSPECTIVA, E NÃO SENDO A MESMA LÓGICA SOCIALMENTE E MORALMENTE ACEITA, SERIA ERRADA E DOENTE.

A ESQUIZOFRENIA APARECE NÃO SÓ COMO TEMÁTICA, MAS PRINCIPALMENTE EM SUA ESTRUTURA; O TEMPO TODO COM DESLIZAMENTOS ENTRE ATOR-PERFORMER E PERSONAGEM/PERSONA, SALTOS, QUEBRAS, MUDANÇAS BRUSCAS DE DINÂMICAS, ELE PROPÕE AO ESPECTADOR QUE É POSSÍVEL SE PENSAR POR OUTRA LÓGICA, NÃO A RACIONAL, MAS A DO SENTIR, A DO CORPO, DA RELAÇÃO ESTABELECIDADA. ELE QUESTIONA, DESSA FORMA, A NOSSA ESTRUTURA POLÍTICA, SOCIAL, CULTURAL, NOSSOS VALORES.

Em DETERMINADO MOMENTO DA PEÇA ELE SE APRESENTA: "EU SOU RENATO, ATOR DO LUMÉ, PESQUISADOR". SEU NOME É SUA FUNÇÃO ME FAZ SABER QUEM É AQUELE DIANTE DE MIM? PERGUNTA A ALGUÉM DO PÚBLICO SEU NOME E O QUE COMEÇOU PELA MANHÃ. ISSO O DEFINIRIA? O QUE NÓS PODERÍAMOS PERGUNTAR A ELE, RENATO, QUE FARIA COM O QUE CONHECÊSSEMOS MELHOR? SURTEM PERGUNTAS COMO: DO QUE VOCÊ TEM MEDO? DO QUE BRINCAVA QUANDO CRIANÇA? VOCÊ TEM ALGUMA CICATRIZ? ELE VAI RESPONDENDO. MAS PODERIAM AS RESPOSTAS A ESSAS PERGUNTAS DEFINIR ALGUÉM? OU SERÁ QUE NÃO COMEÇAMOS NOS CONHECER NO MOMENTO EM QUE ENTRAMOS NA SALA?

SÃO DOMINGOS

Figura 8 - Segundo encontro – Sobre esquizofrenias
Grupo de imagens



Figura 9 - Dissolva-se-me
Fonte: Foto de Arthur Amaral.



Figura 10 - Dissolva-se-me
Fonte: Foto de Arthur Amaral.

O solo, por si só, foi uma experiência pela qual me fez perceber de maneira mais clara as minhas inquietações sobre presença e corpo no teatro performativo. Procurei, então, Renato Ferracini, para entender um pouco mais deste processo e como entendiam, dentro do Teatro LUME, um grupo que é referência nos estudos de treinamento para o ator, a mudança de

paradigmas sobre o que seja esse corpo, ou presença, essa capacidade de se relacionar, e como pensavam o treinamento naquele momento.

Nesse contexto, acredito ser importante falar um pouco sobre o surgimento do LUME, há 33 anos. Luís Otávio Burnier havia trabalhado alguns anos com Étienne Decroux e, em suas práticas com o mestre, observava que emanava dele, a partir de sua técnica precisa e geométrica, algo que ele denominou como “leão”. Decroux já não tinha mais 20 anos, por isso, a precisão da técnica de alguns de seus alunos parecia mais apurada, mas não percebia neles a tal força, o “leão”.

Em 1985, ele funda o LUME, juntamente com o ator Carlos Simioni, com objetivo de trabalhar esse “leão”, de inflamar essa força dentro de cada ator, antes mesmo de trabalhar qualquer técnica codificada. E essa questão experimentada, experienciada, desde a sua existência, é o que motiva ainda hoje as diversas linhas de pesquisa do grupo.

Ferracini, em seu último livro publicado, “Ensaio de Atuação” (2013), fala sobre os fundamentos dessa pesquisa, da busca do “leão” – ou, em vocabulário mais universal, da presença – em quatro pilares. O primeiro pilar diz respeito ao fato de desvincularem essa busca de uma técnica pedagógica já codificada, trazendo o foco para essa força, que se encontrava entre os corpos de Burnier e Decroux; por isso, uma força relacional. O segundo pilar deve ser criado nas fissuras (sendo esta força, relacional), nos poros, a partir do elemento concreto do corpo. O terceiro pilar fala sobre as experiências-limite. Em seu entendimento, o corpo somente pode se potencializar e se intensificar estando em um estado-limite.

Quando um corpo é levado a experiências de fronteira dele mesmo pode desmoronar padrões conhecidos, desterritorializar-se, e, a partir deste território outro, reterritorializar-se de forma potente, gerando, então, não formas físicas mecânicas, mas formas de força. (FERRACINI, 2013, p. 29)

Tais forças são denominadas matrizes. E o quarto pilar traz uma investigação sobre essas formas de força, ou seja, as matrizes. Elas não devem ser fixas, imutáveis, mesmo quando já codificadas. Devem ser dançadas a cada momento, sempre postas em uma zona de jogo, deixando-se afetar por todo seu entorno, e atuar com esse afeto, sempre em seu limite.

Apoiados nesses quatro pilares, o LUME começou sua pesquisa, então, em uma busca por encontrar e potencializar essa força de presença. Por doze anos, de 1985 a 1997, faziam um treinamento coletivo, passando todas as manhãs em sala de trabalho. O trabalho desenvolvido era intenso, trabalhavam principalmente com a exaustão, fundamentados pelos princípios da antropologia teatral. O trabalho seguia dois eixos fundamentais: o trabalho energético e uma segunda parte técnica, com exercícios de diversas escolas, como exercícios do Teatro Nô, por exemplo.

Em 1997, devido a diversas demandas do grupo, tanto de desejos diferentes quanto de questões práticas, o grupo começou a viajar bastante, tirando-os, dessa forma, da sala de trabalho e do treino cotidiano. Começaram a realizar seus treinamentos em blocos; desenvolviam suas pesquisas individuais e, de tempos em tempos, marcavam cerca de 20 dias de treinamento coletivo. Em 2008, o trabalho começou a ficar ainda mais individual, e cada um dos atores começou a se aprofundar cada vez mais em suas pesquisas, que, de formas diferentes, continuavam na busca do “leão”, da presença. Esta é a fase que ainda se encontram.

Nesse momento, no aprofundamento de suas pesquisas, Renato Ferracini parte de uma pergunta: o que é esse corpo que atua, que dança e performa? Como intensificá-lo? Juntamente com esses questionamentos, surgem rastros, registros corporais e reflexões sobre pesquisa estética, com a chegada de Grace Passô para a direção do espetáculo do grupo “Os bem intencionados”. Neste processo, ela trouxe para o grupo o ator-narrador, o trânsito, o deslizamento entre a construção de uma figura e a presença do ator em cena, sem nenhum aparato. No cruzamento dessas duas pesquisas, surge o que depois viria a ser o solo “Dissolva-se-me”.

Ferracini começava um trabalho performativo, no qual se cruzam o real e o fictício; uma obra híbrida, que trabalha a dança, a performance e o teatro. Um trabalho em que a busca pelo “leão”, mais do que nunca, deve ser trabalhada não exatamente no ator, mas construída em um espaço entre o ator e o público. Em um grupo cuja pesquisa sempre esteve fundamentada na busca pela presença, essa noção do teatro performativo transformaria os procedimentos de trabalho? Qual seria, agora, o treinamento adequado para esse processo? Perguntei a ele, em entrevista, sobre esses procedimentos e Ferracini me falou de um exercício que trabalhou com Ferron sobre o olhar. Trabalhavam qualidades de olhar. O olhar, com certeza, não é o único meio de estabelecer uma relação com o público, mas creio ser um dos mais fortes. Abaixo, o trecho da entrevista³¹ em que Renato Ferracini explica um pouco como eram trabalhadas essas qualidades de olhar:

Ana – E os procedimentos de trabalho? Se, antes, trabalhavam com o energético e com princípios da antropologia, o que muda quando você começa as suas pesquisas individuais, a busca pela esquizofrenia, a relação ator-público? De que forma você e Luis Ferron trabalharam para este solo?

Ferracini – O Luis tem alguns procedimentos bem específicos, de uma aproximação com o público e um distanciamento com o público, que ele chama de três fases: a garça, o vento e a caverna. Esses são

³¹ A entrevista na íntegra pode ser encontrada nos apêndices desta pesquisa.

nomes internos. São procedimentos, exercícios que ele propõe de como você [pode] treinar a aproximação do público, um olhar direto [garça], um olhar mais amplo [vento] e de um total distanciamento em relação ao público [caverna]. Essas três fases que ele tem como procedimento, nós treinamos bastante para que eu pudesse jogar durante o espetáculo com esses três momentos. Esse momento onde eu estou diretamente me relacionando com você, o momento onde me relaciono o espaço com você e todos ao redor, e o momento onde estou completamente, entre aspas, ausente de tudo isso, e estou comigo mesmo, o que ele chama de caverna. A garça quando você está muito focado, e o vento, onde você passa, que leva todo mundo e que, de certa forma, está para todos. Esse é um procedimento que é do Luis, mas que tomei como um procedimento muito interessante. O Luis traz coisas novas para a gente, no LUME. Nós até trabalhávamos essa questão, mas ligada à questão do nariz do palhaço, mas o Luis traz isso de uma forma muito concreta, que, na verdade, são procedimentos de relação direta, relação indireta e não relação. E ele tem exercícios que vai proporcionando para a gente, para termos uma vivência do que são esses momentos. Com esses três momentos, ele brinca dentro da estrutura do espetáculo, como aqui você faz garça, aqui, a caverna, e essa brincadeira leva o público muitas vezes (e, aí, depende do ator fazer tudo isso de uma forma potente) a ter essa noção de que ele “está aqui comigo”, e esse estar comigo pode ser eu, Renato, como ator, ou eu estar dentro da figura. Então, brincamos bastante com esse procedimento, principalmente na montagem do “Dissolva-se-me”.

Dessa forma, construía-se a força do solo no “entre”, partindo, principalmente, da relação estabelecida com o espaço, o tempo e com o público. Se relação é o ato de afetar e se deixar afetar, ao mesmo tempo, você exime o ator da função quase sempre relacionada a ele (o ator deve provocar emoção).

O foco não está nem na ação completa, nem numa passividade completa; o foco está em uma receptividade ao mundo, para que você possa jogar com essas relações, afetar e se deixar afetar; para, assim, gerar um jogo estético, um jogo poético. (FERRACINI)³²

“Dissolva-se-me” vai trabalhar, nesse sentido, com todas essas questões: um ator que desliza, transita entre uma figura esquizofrênica e ele próprio em cena, em diálogo direto com o público, construindo, a partir daí, uma presença. Um espetáculo que, mais do que tratar da temática esquizofrenia é, por essência, esquizofrênico, fugindo de uma lógica racional, formal, moral – e, rompendo com todas as estruturas da cena, traz uma dramaturgia destituída de um sentido, com várias quebras bruscas de cena, de dinâmica, propondo ao espectador construir e experienciar tudo aquilo junto, coletivamente. Acima de tudo, propõe uma outra lógica (dentro da cena e fora dela), outros paradigmas de pensamento, uma outra ética.

³² Trecho retirado da entrevista.

Construir outra lógica pode nos levar a um limite, colocar o próprio corpo em um lugar de fronteira, em que ele vai precisar encontrar novas formas de funcionamento cênico. Em princípio, o pensamento que desenvolvo pode parecer um tanto confuso, mas ele pôde ser experienciado e desvendado em meu terceiro encontro, um curso ministrado pelo ator-persona-esquizofrênico Renato Ferracini.

3.5 O terceiro encontro: corpo fronteiroço

Para mim, foram nove dias de treinamento intenso na oficina “Corpo como fronteira”, ministrada por Renato Ferracini, em janeiro de 2017. Participei como ouvinte, pensante. Não que as pessoas que estavam efetivamente realizando os exercícios não olhassem e não pensassem, pelo contrário. Mas eu estava executando outro papel. Não saí com meu corpo todo dolorido e não vivenciei as experiências de dentro da sala de trabalho, relacionando-me com o espaço e meus colegas; mas pude, de fora, observar todos esses corpos e assistir às mudanças, às conquistas que, gradualmente, aconteciam a cada dia. E tudo isso não me impedia de treinar. Como eu disse, foram nove dias de treinamento intenso. Treinamento como um processo de intensificação.

Busquei, nesses dias, aumentar minha percepção e atenção, focando na análise e reflexão de todo o material desenvolvido, o que afetaria diretamente minha prática artística e minha vida cotidiana, e então afetaria novamente minha prática artística, e, de volta para meu cotidiano, o que novamente vai alterar minhas reflexões e percepções – em um ciclo de afetos sem fim.

O curso partia de uma questão: qual é esse corpo híbrido que pode dançar, atuar e performar, a partir da potencialização e intensificação do “leão”? Como produzir presença?

Para buscar as respostas para tais questões, o trabalho foi feito a partir do corpo, elemento concreto. Os dias de trabalho eram divididos em três momentos: o primeiro, era o aquecimento (em um momento individual, cada um se movimentava, dançava, alongava ou fazia qualquer coisa que acreditasse ser necessário para começar o trabalho. E, em um segundo momento coletivo, todos faziam um aquecimento de força e tonificação dos músculos). A segunda parte do dia de trabalho era dedicada a um trabalho coletivo, no qual os atores podiam experimentar exercícios como o do paradoxo ou o da dança interna, dentre outros. E o momento final, que só começou a acontecer a partir do quarto dia, o trabalho individual.

Para o aquecimento coletivo, o corpo foi dividido em partes. Começava-se pelos pés e subia pelas panturrilhas, coxas, abdômen. Para estes grupos de musculatura, trabalhava-se com o fortalecimento: enraizamento, pequenos e grandes saltos, abdominais, prancha, dança

dos ventos etc. Depois, eram trabalhados o quadril e a coluna. Estes, diferentes dos anteriores, eram estimulados a se soltar. “Azeitando” a movimentação, trabalharam com movimentos articulares, fazendo desenhos do oito, do infinito, de um trevo de quatro folhas, da coluna de um gato. É importante ressaltar que todos os exercícios eram sempre realizados com o respeito ao limite de cada um, naquele dia.

Todo esse momento de trabalho, muitas vezes realizado em duplas (outras vezes, individualmente, mas sempre dentro do grupo), não só fortalecia e preparava o corpo físico, como instaurava um momento de coletividade, de parceria, de confiança entre eles, possibilitando uma integração e relação de todos, extremamente necessária para o momento que viria a seguir.

O segundo momento, o trabalho coletivo, sempre começava por um estímulo puramente físico. Para tentar abarcar a intensidade de tudo que aconteceu, descreverei o trabalho coletivo realizado no primeiro dia, com o exercício do paradoxo.

Exercício paradoxo – uma possibilidade:

- Escolher um lugar no espaço e deitar. Sentir como está o corpo, a respiração. Observar quais partes do próprio corpo tocam o chão.
- Quando sentir necessidade, começar a se espreguiçar, lentamente. Esse é um movimento que deve seguir em fluxo. No momento em que ele começa, não para mais.
- O espreguiçar começa a ficar cada vez maior. Grande e lento.
- Durante todo o exercício é muito importante evitar juízos de valor. Não existe certo ou errado; o que for feito estará certo. Isso ajuda a uma fluência mais verdadeira do corpo, que não aciona o tempo todo uma lógica racional. Também não se deve buscar nada, nenhuma imagem ou forma, nem a criação de algo esteticamente bonito. Não se trata de um exercício de criação, deve-se somente espreguiçar.
- Aos poucos, buscar outros planos, a partir da exploração dos diferentes apoios, até chegar ao plano alto. O corpo todo espreguiça: olhos, nariz, boca, língua, braços, quadril. O corpo todo começa a explorar o espaço. Sempre a partir de uma relação física com o espaço e com o tempo. Os olhos espreguiçados, grandes, atentos, para fora. Olhos sempre voltados para a observação do que está fora.
- Aos poucos, começar a dinamizar o movimento. Dinamizar quer dizer: mais rápido, mais para fora, mais intenso, mais no espaço. Começar a brincar. Começar a dançar no espaço, ou seja, deixar que o movimento flua. Deixar que a dinâmica flua no espaço (a cor do movimento, a tensão, a velocidade, a intensidade, todo um conjunto de ações e microações)

- E, nessa dança, com o “olhar para fora”, sempre para fora, começar a se relacionar com quem está à minha volta. Dar e receber. Dar e receber o tempo todo. Dou tudo o que tenho e recebo tudo que posso, dinamizando ainda mais a movimentação, e sempre numa atitude de troca.
- Pausa.
- A pausa é somente externa. Mas o corpo não se silencia. Por dentro, continua no máximo de sua potência, de sua intensidade. O corpo todo dança, mas só internamente. Externamente permanece em pausa. Todo esse turbilhão interno “vaza” pelos olhos. Continua-se dando e recebendo, com os olhos sempre vibrantes.
- Explosão. Volta-se ao movimento. Internamente, o movimento continua grande, rápido, intenso. Mas a movimentação externa agora é muito lenta. Grande e o mais lenta possível. Entra uma música muito rápida que acompanha o movimento externo. A dança continua lenta. Olhos cada vez mais vibrantes. Agora este já não é mais um comando, mas começa a acontecer. Vibrante é mais do que aberto. Não é o mesmo que tenso. Apesar de, observando o exercício, ainda notar algumas tensões, algo vagarosamente começa a se transformar.
- O movimento agora começa a se dinamizar. Quanto mais você dá, mais você recebe. E mais você tem. Neste exercício, a troca é premissa essencial.
- Pausa. Somente a pausa externa. O corpo nunca para de dançar.
- Explosão. Agora o movimento externo é lento. Pequeno. Tenso. Ainda que tenso, a tensão deve circular por todo o corpo, nunca tensionando partes específicas. E cada vez mais denso. A energia fica cada vez mais difícil de circular, mas ainda circula. Até que, visivelmente, não é possível mais se movimentar. A vontade é de circular a energia para fora; no entanto, não é possível. Uma força real impede.
- Muito lentamente, vai se conseguindo vencer essa força. A circulação vai aumentando até começar a soltar tudo. Os movimentos seguem esse fluxo, circular. Sempre da forma mais vazia possível. Sem pretensão alguma. É importante não querer criar nada. O vazio também é importante, apesar de amedrontar, algumas vezes. É comum o desejo de criar, de fazer o belo. Mas este não é o espaço. Deve-se trabalhar com o que há de real, no momento. O cansaço, a sede, a raiva ou o que seja. Se não tiver nada, o vazio. Independentemente do que seja, explorar o lugar em que se está. Não importa o que seja, entregar-se sem julgamento. O caminho é sempre o corpo.
- Nessa mesma intensidade, começar a diminuir o movimento no espaço. Cada vez menor, até ficar imperceptível aos olhos humanos. E quanto menor vai ficando, fora, maior e mais intenso vai ficando, dentro. Nunca abandonar o olhar. O olhar é a válvula de escape, o olhar vivo, jogando tudo para fora.

- Música. Uma música para ser dançada com a maior intensidade já dançada na vida. É válido pular, rodar, até voar. Tudo isso sem se movimentar. Sem mexer sequer o dedo mindinho.

Nesse momento, percebo que a minha qualidade de atenção e de olhar também está mudando. Conecto-me com o olhar da bailarina que olha muito, muito longe, mas que está aqui, ao mesmo tempo. Seu olhar me faz querer saber o que se passa com ela... se é saudade, se é partida. Mas nada disso importa. Dentre tantos olhares atentos, algo naquele momento, naquela relação, entre mim e a bailarina acontecia alguma coisa. Talvez um “leão”.

Nesse exercício do paradoxo, é importante ressaltar que, se a mente (no sentido racional) não entende o paradoxo, não importa, quem deve explorá-lo é o corpo. Vários são os paradoxos, descobertos por nosso corpo, em um lugar de fronteira. Ao longo dos dias de oficina, trabalhou-se com diversos paradoxos como: explodir com movimentação externa muito suave (enquanto, internamente, o corpo bombeia tensão e densidade); ou, ao contrário, explodir na tensão (mas bombear suavidade); ou, ainda, a complexidade de um animal (de coluna, peso e tamanho, equivalentes) em um corpo que é humano.

Todas essas tensões, geradas no exercício do paradoxo, levam o corpo a um limite, a uma fronteira. Neste lugar, a racionalidade desliga. E o corpo, por sua vez, encontra uma outra lógica de trabalho, uma outra forma de se relacionar, sem fingimentos, potente, que vai construir a presença no momento do aqui e agora, no entre – entendendo a presença como imanência e, não, transcendência. Durante esses exercícios, cuja premissa é sempre dar e receber (dar com o corpo todo, com olhar para fora), você entende que, quando você olha o outro, você também percebe o outro te olhando. Não se trata de uma seta que você lança. Não se lança a presença ou a potência que um ator possui, mas algo mais próximo a um círculo, em que você olha e é olhado. O tempo todo.

Esse trabalho não exclui o treinamento pelo qual o LUME iniciou suas pesquisas, o treinamento de exaustão ou o treinamento energético. Estes também levavam o corpo ao limite. O que acontece, neste momento, é que este trabalho é um trampolim, um caminho para se chegar a algum lugar. E buscar entender como utilizar essa energia, ou quais registros permanecem, no trabalho.

Outros exercícios, nessa etapa do trabalho coletivo, foram muito potentes para pensar essa presença dentro desta zona de turbulência que é o entre. Para uma presença que se constrói na relação, é preciso também treinar o olhar, a escuta do corpo todo, abrir, no corpo, fissuras, poros, para que ele se permita ser afetado pelo espaço e pelo outro.

No quinto dia, após um trabalho de enraizamento dos pés, foi introduzida a dança dos ventos³³. Céu, céu, terra. Da maneira que aprendi. Dois tempos, cada um com uma perna para o alto, e o terceiro, marcado no chão. A dança tem uma pulsação que envolve a todos e que pede, também, uma respiração conjunta. Além da capacidade de auxiliar na expansão da energia no espaço, ela traz uma expansão da escuta e, por consequência, um só grande corpo coletivo. A dança evolui para o que o LUME chama de Baile Grego. A cada quatro tempos ternários, uma pausa coletiva. O movimento vai diminuindo em tamanho, no espaço, até se internalizar e ficar somente no impulso.

Na sequência, todos deveriam escolher um lugar na sala e parar. Juntos, deveriam começar a caminhar lentamente e ir aumentando o andamento até o máximo possível para o grupo. Quando chegassem ao máximo da velocidade, a orientação é começar a diminuir novamente, até o andamento inicial e parar; sendo que a pausa final deve acontecer no mesmo lugar do início do exercício. O importante, nesse exercício, é pensar em um tempo coletivo e na percepção de todo o espaço, de tudo que acontece e todas as pessoas. Todos devem estar conectados com todos. O exercício foi repetido ainda mais duas vezes. Mas, a cada vez, era realizado na metade do tempo da vez anterior.

O exercício seguinte, ainda nesse processo de intensificação da escuta, tem a seguinte consigna: todo o grupo deve saltar ao mesmo tempo. O objetivo, no entanto, é muito além do salto. Entre um salto e outro, que deve ser executado sem ansiedade, é produzida uma tensão, um estado de atenção, da posição de *sats*, uma qualidade que se instaura antes da ação ser executada.

Usar um arco, por exemplo. O arqueiro puxa a seta para trás dentro da tensão do arco e dos objetivos. O momento antes do lançamento da seta constitui o *Sats*. O sucesso do percurso da seta é decidido pela qualidade do momento antes do lançamento, não a própria liberação da flecha (BOGART, LANDAU 2005, p. 73 – tradução livre).

Esse momento de preparação torna-se o verdadeiro objetivo desse exercício, o momento de puxar a seta para trás, no qual se constroem o estado de presença e de escuta, entre todos eles.

³³ Dança criada por Iben Nagel, atriz do Odin Teatret, com a colaboração de dez atores de diversos países; dentre eles, o ator Carlos Simioni, do grupo LUME. “A dança está fixada em um ritmo ternário que se repete, e posso chamá-la de um grande e amplo tema de trabalho onde estão contidos outros micro-temas. Um dos fortes motivos que nos levam a explorar esse tema é sua capacidade de auxiliar na busca de uma expansão de energia no espaço, ou seja, um caminho muito preciso para fazer com que o espaço existente entre os limites do corpo do ator e do espectador esteja preenchido com a vibração e a história que esses corpos carregam e produzem. (SCOTTI, 2012, p. 92)

Finalizando a etapa de trabalho coletivo, nesse dia, o grupo deveria fazer um percurso de ir ao chão, plano baixo; e, depois, retornar ao plano alto, voltando a ficar de pé. O percurso todo deveria ser executado em vinte minutos. Dez minutos para chegar ao chão e mais dez minutos para voltar a ficar de pé. O tempo para o desenvolvimento do exercício é interno, e, não, marcado por um relógio. Assim, a atenção de cada um deve estar no seu tempo, em seu movimento, mas, ao mesmo tempo, no grupo todo, já que a atividade deve ser realizada também em um tempo coletivo. O exercício gera um paradoxo de atenção, que, por consequência, vai dilatar a percepção individual e do grupo.

Outro exercício (talvez aquele que, à primeira vista, pudesse parecer o mais simples) foi um dos mais valiosos nesta busca da construção da presença na relação. Descrevo a seguir:

Duas pessoas devem ficar em um canto, no fundo da sala. Todos os outros formam um semicírculo em torno delas. Primeiro, dali, devem se relacionar com cada pessoa, com o olhar.

Tudo bem se vier o riso, ou o choro, ou qualquer emoção que surja. A relação deve ser verdadeira e estabelecida ali, fisicamente, pela troca de olhares. Depois, devem se aproximar da última pessoa com quem se relacionaram. Mais uma vez, agora bem de perto, relacionar-se

com cada pessoa do semicírculo – agora é ainda mais difícil; não há para onde fugir, não há como criar armaduras, máscaras ou subterfúgios. Você está ali, a menos de um palmo da outra pessoa. Ambas despidas. Não existe quem olha e quem é olhado, é um movimento de reciprocidade.

Esse trabalho com o olhar é um precioso treinamento voltado às microssensações e microafetos. Na capacidade de afetar e se deixar afetar pelo olhar do outro, propiciando em cada um dos envolvidos, uma desterritorialização de sentidos e sensações. Trabalha, assim, no terreno da receptividade.

Essa receptividade não é sintetizada pela consciência. Está em um pensamento do corpo, ou uma consciência do corpo que vive no limite consciência-inconsciência. Não será jamais possível sintetizar, inferir, deduzir, organizar, classificar nessa zona receptiva. Ela é uma zona de fluxo constante, de abertura de fluxo e intensidades que está em um limite pré-consciente, mas completamente imanente ao corpo. (FERRACINI, 2013, p.31)

Esse conceito de receptividade, que se encontra na zona de limite da consciência-inconsciência, em um corpo poroso, que afeta e é afetado, foi o fio condutor não só desse último exercício, mas de todo o curso. No entanto, neste último, ele fica ainda mais evidente.

A terceira etapa do curso seria o trabalho individual. Digo “seria” não porque ela não aconteceu, mas porque ainda que apenas um desenvolvesse a ação, todos os outros participavam e colaboravam com o exercício. Seria, assim, a meu ver, a etapa individual-coletiva.

O exercício seguia a seguinte estrutura: Ferracini colocava uma música e um participante, por vez, deveria ir ao centro da sala, enquanto os outros observavam. O participante do centro faz o que quer, naquele momento, ininterruptamente, até que lhe seja pedido para parar. Deveria dançar a música, deixar suas energias fluírem, deixar que o momento presente tomasse conta de suas ações. Consciente ou inconscientemente, já contaminados pelas experiências de todos aqueles dias já vividos no curso. Ao final da dança, todos se sentavam e conversavam sobre como potencializar o que a pessoa havia feito. Para quem estava assistindo era um treino de amadurecimento do olhar e reflexão. Como observar o que era mostrado e, mais ainda, como observar o que ia além do apresentado?

Falta precisão? A energia está muito desfocada? Ou o contrário? Tudo parece muito duro, controlado e excessivamente focado? Como canalizar a energia? Como está o olhar? Perdido? Introspectivo? Suave? Direto? Longe? Deve-se trabalhar a variação de qualidades de movimento? As possibilidades eram várias, cada um que fazia o exercício revelava seus lugares de conforto, por ser um exercício de imediatez e de espontaneidade. Os lugares eram, obviamente, totalmente diferentes, já que cada ator, ali, vinha de uma formação também completamente diferente, com características físicas distintas. O que trabalhamos, de modo geral, nas cenas, foi preparar uma “cama”: todas as ações necessitam de algo que as sustente, uma base de sustentação, para, a partir desta “cama”, a ação acontecer. Nos exercícios coletivos, por exemplo, a base de sustentação era a dinâmica. Assim, fomos pensando e apontando possibilidades da “cama”, para cada um deles.

Após a roda de conversa, a pessoa deveria repetir o exercício cênico; agora, levando em conta toda a conversa. Ferracini dava indicações, estímulos precisos, para que a ação se desenvolvesse da forma mais potente possível. A cena, em poucos minutos, se transformava e, de fato, se potencializava. Surgia, ali, uma célula potente (claro, ainda muito frágil), um material bruto de trabalho que poderá ser, posteriormente, retrabalhado e lapidado por cada um.

Ao longo dos dias, nos trabalhos coletivos, diversos materiais de trabalho foram levantados, dinâmicas de movimento das quais experimentavam entrar e sair com precisão, “ligando-as” e “desligando-as”. Ao entender o que era preciso acionar no corpo, o que mudava? Qual a cor e o volume de cada ação? Trabalharam ações denominadas como: Ação 1, bicho e segunda dança.

Finalizando o período de nove dias – mais uma vez, reforço, intenso para todos –, um trabalho de composição foi experimentado. Para que cada um criasse em vinte minutos, foram dados comandos de roteiro, consignas, como ingredientes de uma receita que deveriam ser

misturados, sem importar a ordem. As consignas, ou ingredientes – como gosto mais de chamar – foram:

1. Não perguntar; 2. Onde eu, ator, faço a cena?; 3. Onde o público assiste?; 4. A cena não pode ser na sala verde; 5. Ação do bicho; 6. Segunda dança; 7. Primeira ação; 8. Uma frase absurda com a voz do bicho; 9. Pausa de 30 segundos; 10. Quebra de ritmo; 11. Canção neutra; 12. Um beijo; 13. Máximo: cinco minutos; 14. Vinte minutos para a criação.

Passados os vinte minutos, começamos nossa itinerância pelo espaço do LUME, assistindo, seguidamente, em ordem de sorteio, todas as cenas. Eram cenas com potência de serem desenvolvidas (claro que, ainda, muito frágeis cenicamente). Talvez pela falta do domínio de como entrar e sair de forma precisa de cada dinâmica, entendendo as variações de intensidade, andamento/velocidade, peso e demais qualidades de cada uma, as diferentes dinâmicas que deveriam ser utilizadas acabavam se misturando. Um trabalho mais apurado, uma maior consciência de cada uma dessas dinâmicas, e consciência para entrar e sair de cada uma delas, levaria às matrizes, trabalho desenvolvido pelo LUME. As matrizes nada mais são do que a construção de uma dinâmica, ou ainda, uma combinação sequenciada de várias dinâmicas, com total domínio de cada uma delas.

No último dia de curso, houve uma grande roda de conversa, na qual, finalmente, expusemos nossas questões e compartilhamos o que entendíamos racionalmente de tudo aquilo que o corpo, pouco a pouco, apreendia naqueles nove dias de treinamento intenso, que nos apresentava possibilidades, alguns procedimentos, caminhos possíveis para se trabalhar o corpo do ator em lugar de fronteira, para construir a presença no entre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para dar início às minhas considerações finais, retomo a questão inicial: quais seriam os procedimentos possíveis para o treino de um ator-performer – presente, de corpo poroso – no teatro performativo?

Parto do princípio de que Teatro Performativo pressupõe uma cena híbrida do teatro e dos estudos da performance, que abarca gêneros múltiplos, como a dança, a música e as artes visuais, em uma cena que se aproxima cada vez mais dos gestos de autorrepresentação; que trabalha a desconstrução dos signos, do sentido e da linguagem; que lida com a fragmentação, o paradoxo e a sobreposição de significados; que apresenta o curto-circuito arte-vida e, principalmente, se constitui como um “acontecimento”, em que não mais só os artistas estão envolvidos, mas também os espectadores, em uma experiência que só pode acontecer de forma compartilhada, na qual ambos, mais do que nunca, estão situados na intimidade da ação, absorvidos pelo seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo.

Acredito que as principais mudanças de paradigma que o estudo, a pesquisa e prática desse teatro trazem estão no fato de que ele transforma, quer transgredir e ampliar papéis sociais tradicionais: o ator como o detentor de conhecimento, que vai intensamente treinar seu corpo e adquirir uma presença forte capaz de tomar todos os olhares de seu público que o contempla, enquanto entende, de maneira racional, tudo que lhe é apresentado. No teatro performativo, dentro deste recorte investigado, mais do que treinar o corpo como se a presença devesse ser adquirida, o ator-performer descobre, como um dímer de luz, intensificando a presença, pensando-a de maneira ainda mais ampla: uma presença que pode e deve ainda ser trabalhada fisicamente, como um corpo dilatado, pulsante, mas que se constitui de maneira radical no momento do evento cênico, na relação com o público.

O espectador não apenas contempla a obra, mas é parte fundamental dela. Ele constrói cada ação no imediatismo da cena, juntamente com o artista. Este, por sua vez, atento, presente na relação, sem nenhuma hierarquia.

Neste trabalho, procurei trazer algumas possibilidades de treinamento para esse ator-performer. Apontar a importância de um treinamento físico, que busca prepará-lo para estar preciso e vibrante em cena (um treinamento como práxis), mas um treinamento que impulse uma experiência (treinamento como *poiesis*), que trabalhe a partir de uma atenção e percepção apurada do espaço, do tempo, do meio, de si e do outro. Que leve em consideração o cotidiano e o modo como me insiro como indivíduo na sociedade.

Nesse último ano, 2016, enquanto desenvolvia grande parte da teoria desta pesquisa, acabei afastando-me de minhas práticas teatrais habituais. Todavia, reiterando que a escrita também é uma prática, ação criativa, pensar sobre o treinamento vinculado a práticas cotidianas, como o despertar do corpo, me fez refletir sobre minhas condutas e práticas do dia a dia. Como me posiciono diante da sociedade condicionante em que vivemos? O que tenho feito para romper com esse comportamento? Que qualidade de atenção dou, ao realizar minhas tarefas domésticas? Ao passear pela rua? Ao executar qualquer tarefa? Ao experienciar os *ViewPoints*, por exemplo, trabalhava a escuta extraordinária, uma atenção íntegra e do corpo todo. Realizava-as em sala de ensaio, entrava em sala em estado de alerta, mas consigo trazer essa mesma atenção para o meu dia a dia?

Sinceramente, acredito que já estive mais atenta. Nos últimos dias, na loucura da escrita que exige prazos e que deve obedecer a diversas normas, acho que acabei me distraindo. É difícil permanecer aberta, atenta. Com a pesquisa reverberando em meu corpo, tenho me atentado para todas as pequenezas do meu dia. Na última quarta-feira, prestei atenção na roupa que meus alunos vestiam. Paulinho, o mais novo, usava uma camiseta vermelha e um short azul, escuro. A Sofia, uma roupa toda cinza com desenhos rosa, e a Maria, um short preto e uma camiseta branca com um coração de *strass*. Conteí, também, quantos semáforos existem da minha casa ao supermercado. Realmente, um semáforo. Nesse mesmo caminho existem várias árvores, mas só duas têm flores. A temperatura da água que lavo a louça é morna, quase fria. Todo dia, por volta de 19h, o cachorro do vizinho late muito. Começo a atentar-me, também, para a sensação, o peso da roupa no meu corpo. Descobri que, quando concentrada, fico muito tempo sem engolir saliva, e depois engulo tudo de uma vez, e ela é quente. Coloquei-me no exercício de estar alerta a tudo ao meu redor. Neste exato momento em que escrevo, a máquina de lavar roupas começou a centrifugar (agora sei o barulho de cada uma de suas fases). Esse estado que começo a buscar ainda passa pelo racional, tenho que lembrar de me conectar e, como afirmei no capítulo dois, tratou-se de um experimento: estar aberta o tempo todo. Entendo e reitero os momentos de reclusão, do olhar “para dentro”.

Faço, ainda, outra prática diária, que não havia conectado como potência para minha prática artística, porque, até então, entendia o treinamento apenas como aquisição de técnicas e potencialização de meu corpo, capaz de produzir ações precisas. Mas a pesquisa talvez tenha me dado a mais valiosa pista dos últimos tempos, a relação arte x vida, de fato. O cotidiano explorado e reexplorado, transformando os modos de agir, de fazer e pensar arte. Arte e vida em afetos mútuos. Assim, sem excluir o treinamento como o entendia até então,

mas não me restringindo somente a ele, poderia incluir a minha experiência diária, em todos os níveis, das minhas relações às minhas ações cotidianas, às minhas práticas; Pensar o treinamento como potencializador de experiências.

Nesse momento, volto a pensar sobre uma de minhas práticas diárias: o *Ashtanga Vinyasa Yoga*, ou simplesmente *Ashtanga Yoga*. Esta é uma prática exaustiva sobre a união corpo e mente, corpo e espírito. Seguindo a ordem de sua sequência, vai levar o praticante a descobrir seu potencial em todos os níveis da consciência humana: física, psicológica e espiritual. Fundamentada em uma respiração específica (*Ujjayi*), nas posturas (*àsanas*) e o foco (*dristi*), busca-se o conhecimento profundo dos sentidos.

O coração do *Ashtanga* está na respiração. O sistema *Vinyasa* significa respiração conectada com movimento. Assim, nessa prática, passamos de uma postura a outra, em uma sequência fixa, de maneira fluida. Com o passar do tempo, incorporamos a sequência das posturas e o foco se desloca somente para os *dristi* e *àsanas*, o que propicia desativar a lógica racional e ativar a lógica do corpo. Em cada postura, trabalhamos intensamente não só fisicamente – realizar uma postura em que você consiga tocar a cabeça no joelho não é o objetivo, mas, principalmente, trabalhamos com nossos limites, com nossas ansiedades e com a desconstrução do ego, com uma percepção profunda do eu e, conseqüentemente, do outro e do meio em que estamos inseridos. Nesse sentido, a prática não é realizada somente em cima do tapete, mas é uma prática de vida que transforma o indivíduo em vários níveis, suas relações e sua maneira de ser e estar no mundo, de forma desperta e desautomatizada.

Ainda que a reflexão sobre o *Ashtanga Yoga*, prática milenar, apareça aqui ainda muito superficialmente, reconheço-o também como um procedimento possível para esse ator-performer que estou investigando.

Cassiano Quilici evoca o “estar no mundo”, cuja transformação do cotidiano significa um agir que não se relaciona com o esquecer-se em suas ocupações diárias, repleta de hábitos arraigados. Para ele, a arte se relaciona com um modo de criar e cuidar de nossos vínculos afetivos, de nossas relações com nós mesmos e com o mundo.

Também retomo a ideia de corpo cênico de Eleonora Fabião, como um corpo que está atento a si, ao outro e ao meio, um corpo receptivo. Uma ideia de corpo que dialoga com o proposto por Quilici e que penso que o *Ashtanga Yoga* possa propiciar.

Bom, em um texto que propõe caminhos, possibilidades, o *Ashtanga* é mais uma dentre as relatadas no trabalho e das infinitas existentes. Mas eu, como corpo vivo, em estado de criação de palavras e conhecimento, não pude deixar de fazer a conexão com uma prática tão presente em minha vida.

Talvez esta descoberta que surge das inquietações e das explorações desta pesquisa, aponte para outra investigação, mergulhando a fundo nas considerações de Foucault sobre o “cuidado de si”, “técnicas de si” e “inquietação de si”, para pensar a prática do *Ashtanga Vinyasa Yoga* como possibilidade de um despertar profundo do ator-performer, e como ela poderia influenciar esteticamente o evento cênico.

Por hora, chego ao fim.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na Memória. In: **Tempos de memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. Portal da ABRACE. Porto Alegre, 2013, pp. 49-68.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical Guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre communications group, 2005.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mau-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- CARRERI, Roberta. **Rastros**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares**. Uberlândia: Edufu, 2011.
- DE PAULA, José Eduardo. Jogo e memória: Essências – O Círculo Neutro como base para os processos de preparação do ator. In: **CEPECA – Uma oficina de pesquisadores 2**. São Paulo: Ed. Giostri, 2014
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas. PPG Artes Cênicas da ECA/USP, 2009, pp.235-246.
- _____. Prefácio. Entre. In: BONFITTO, Matteo. **Em tre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. XV–XXVI.
- _____. Corpo cênico, estado cênico. In: **Contrapontos**. Vol.10. nº 3. 2010, pp. 321-326.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**. 2009, pp. 197-210.
- _____. **Teatro além dos limites**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: **Revista Repertório**, Salvador. 2011, pp. 11-23.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.
- _____. **Corpos em criação: Café com Queijo**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Campinas, Campinas, 2004.
- _____. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.
- FERRACINI, R. ; FEITOSA, C. A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. IN: **Revista ouvirouver**, Uberlândia, 2017, pp 106-118
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada editores, 2011.
- HIRSON, Raquel Scotti. **Tal Qual Apanhei do Pé: Uma atriz do LUME em Pesquisa**. Campinas: Ed: FAPESP, 2006.
- HUBERT, Marie Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

- LEAL, Mara Lúcia. **Memória e(m) performance**: Material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Ed. Rocco, 1998.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Ed. Annablume, 2015.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2009.
- SAGASETA, Julia Elena. Teorias de uma cena performática. In: **Nas fronteiras do representacional**: Reflexões a partir do termo pós-dramático. Florianópolis: Letras Contemporâneas. 2014, pp. 100-109.
- SILVA, Antônio Araújo. **A encenação no coletivo**: Desterritorialização da função do diretor no processo colaborativo. 2008. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2008.

APÊNDICES

Apêndice A - Entrevista com Helena Cardoso

Atriz da Cia Digna, de São Paulo, sobre o espetáculo “Entre Vãos”

ANA – Helena, antes de tudo gostaria que você me falasse sobre o processo de uma maneira geral, de onde vocês partiram, da ideia...

HELENA – Tá, a gente tem uma pesquisa sobre os cidadãos de São Paulo. Desde 2000, a gente se interessa muito pela ideia de memória e de como é que a cidade é formada a partir de indivíduos. A partir de usos individuais. De repertórios de usos da cidade que são individuais. Então a cidade para mim como eu a reconheço é completamente diferente de um cara trabalhador do Matilde, ou pra uma *socialite* que mora no Morumbi, são cidades completamente diferentes. Então o que é esse todo que é formado por esses indivíduos? E como esses indivíduos afetam o todo, e como o todo afeta ele? Então esse é o geral da nossa pesquisa, da Digna³⁴, que tem vindo desde 2010, esse trabalho especificamente vem na esteira do condomínio Nova Era que foi um trabalho que a gente fez em 2014, a gente ganhou um PROAC³⁵ para fazer esse espetáculo, dirigido pelo Rogério Tarifa, e esse texto foi escrito a partir de uma vivência pessoal de nosso dramaturgo, Vitor³⁶, meu marido. Ele morou numa pensão na Rua Lapa em São Paulo, no centro de São Paulo, e essa pensão sofria constantes ameaças de despejo, tanto que ela foi de fato, não foi demolida ainda, mas as pessoas foram despejadas no começo desse ano (2016). Mas montamos esse espetáculo em 2014, e apresentamos em 2014 e 2015. Nós conversamos com os moradores dessa pensão, e fomos colhendo essas histórias, do que são essas pessoas que vem para São Paulo e têm vidas completamente desconstruídas e reconstruídas por causa da cidade. Eu falo reconstruída e desconstruída porque são pessoas que são afetadas diretamente pela especulação imobiliária de São Paulo, não só de São Paulo, mas principalmente de São Paulo, principalmente do centro de São Paulo muito rápido, então recolhemos, ouvimos esses moradores da pensão real, e a partir desses relatos a gente construiu ficções. O espetáculo atual, “Entre Vãos”, vem nessa mesma estrutura, nesta mesma proposta. Começamos juntando relatos de pessoas. Porque, por conta do Nova Era, a gente acabou entrando em contato com o movimento FLM (Frente de Luta pela Moradia), que organiza algumas moradias, algumas ocupações de

³⁴ A Cia Digna surge em 2010 com o intuito de pesquisar a vida urbana, criando histórias ficcionais a partir de memórias pessoais dos moradores e suas relações com a paisagem, propondo ao espectador questionamentos e reflexões que os levem a intervir nos territórios da cidade. A Cia Digna é composta por Ana Vitória Bella, Helena Cardoso e Vitor Nóvoa.

³⁵ Lei de incentivo

³⁶ Vitor Nóvoa.

moradias aqui em São Paulo, inclusive a do Hotel Cambrige. Com este último, entramos em contato para que eles pudessem nos assistir na primeira temporada do espetáculo Condomínio Nova Era, porque a gente achou que tinha a ver, a questão do despejo, e da especulação imobiliária. Eles amaram o projeto, e acabamos ficando próximo deles, e decidimos levar o projeto lá para dentro, mas não rolou. Quando escrevemos o projeto para o espetáculo “Entre Vãos”, já escrevemos sabendo que uma das cenas aconteceria lá dentro, e que aprofundaríamos a pesquisa sobre a especulação imobiliária nessa conversa com eles e nas visitas às ocupações. Então, muito dos detalhes dos personagens vêm dessas conversas, mas sempre tivemos um cuidado de ficcionalizar tudo o que escutamos. Tudo é real, mas nada é documental, a anjo de corredor ³⁷, por exemplo, a função anjo de corredor existia no Edifício São Vito ³⁸, mas aquela mulher que você viu não é uma mulher real. Então temos feito isso. Já tínhamos os relatos do Nova Era, então juntamos com os relatos das ocupações, principalmente do Cambrige, e com relatos de outros paulistanos, que fomos conhecendo, e então montamos três histórias em princípio, sobre quatro personagens: o livreiro, a balconista, a anjo de corredor e a Valquiria Ferraz. Logo no começo do trabalho, conseguimos entrar em contato com o Zé Renato para montar o entre vãos. Começamos também a trabalhar em parceria com o Lub e com Paulo Acuri, Paulo Acuri é o assistente de direção que sempre trabalha com Lub, já faz uns seis, sete anos. Então, nas conversas com eles, nas primeiras leituras o Lub falou que sentia falta de algo físico que unisse esses personagens. Já tínhamos na verdade no projeto inicial que ganhou o edital, posso até te mandar o projeto inicial se você quiser dar uma olhada, já tínhamos feito um recorte no mapa da cidade, pegamos a linha vermelha do metrô, e delineamos: íamos contar essa história entre o metrô Barra Funda e o metrô Tatuapé. E por que essa região? Porque é uma região que está sofrendo muito com a especulação imobiliária, e são bairros operários, que tem grandes condomínios de luxo subindo, está mudando completamente, tem muitas ocupações, principalmente ali no centro, que tem uma briga muito grande e ao mesmo tempo está ficando muito caro. Enfim, está mudando dia a dia, então o Lub levantou essa questão - “eu preciso, eu gostaria de algo que unisse essas histórias todas”-, e chegamos ao São Vito, que era um prédio enorme feito para moradia popular levantado nos anos 50, e que ele foi demolido a olhos nus, a cidade assistiu à demolição do São Vito aos poucos, porque ele não podia ser implodido porque ele era do lado do mercado municipal e a implosão ia quebrar os vitrais do municipal. Então eles colocaram

³⁷ Personagem de Helena Cardoso no espetáculo “Entre Vãos”.

³⁸ Edifício São Vito foi um edifício residencial de 27 andares localizado em São Paulo. Começou a ser construído no ano de 54 e só finalizou no ano de 59. O edifício foi esvaziado em 2004, e demolido em 2011, em um processo que durou seis meses.

uma grua em cima do edifício São Vito, e eles foram desconstruindo andar por andar, então ao longo dos anos você via aquele prédio sendo demolido, e o valor da demolição foi maior que o projeto da revitalização que a marca tinha aprovado para esse prédio, então é um prédio que foi construído para ser uma moradia popular no centro da cidade, um prédio modernista, que seria mais barato ser revitalizado do que demolido e foi ainda assim demolido, porque não interessa, não dá lucro, moradia não dá lucro, moradia popular muito menos, então vamos demolir e fazer alguma coisa comercial com esse espaço. E por que temos interesse nesse assunto? E aí voltamos para aquela questão, como é que o todo afeta o indivíduo e como o indivíduo afeta o todo, e nós estamos cada vez mais fazendo escolhas pautadas pela grana, nas nossas vidas pessoais também e muitas vezes sem perceber. No Nova Era a gente trazia muito isso, tinha um personagem que chamava O Homem de Fora, que é mais ou menos a função da Valquiria Ferraz, é o cara que traz o progresso, vamos demolir mesmo, vamos construir um shopping, shopping é bom, um condomínio, um condomínio é bom é seguro, então você vê esses novos empreendimentos de apartamentinhos pequenininhos eles são lindos, são modernos, você entra no *show room*, você quer morar ali, mas qual é o custo para você como indivíduo e para sociedade como um todo? Eu me enrolar em um financiamento de 30 anos para comprar 30 metros quadrados dentro deste apartamento o que é que eu perco e o que a cidade perde com essa minha escolha? Estou incentivando que parques sejam demolidos como era o caso do parque Don Pedro, que é onde ficava o edifício São Vito, que era um parque no começo do séc. XX, e hoje em dia as pessoas continuam chamando ele de parque, mas não tem mais ideia de que aquilo de fato era um parque. Então as áreas públicas, as áreas de encontros sociais, estão cada vez mais reduzidas, e essas, e a gente acha que é normal, trabalhar, ganhar seu dinheirinho para comprar seu apartamentinho, aí não tenho dinheiro comprar o de 30 metros mesmo, mas ele está subindo dentro, em cima de um lugar que deveria ser um espaço público, isso está acontecendo com os teatros, o teatros estão sendo demolidos para subirem prédios em cima, então nós queremos trazer esses questionamentos para o público, como nós estamos nos relacionando como cidadãos. Eu não sei se está fazendo algum sentido, falei de muita coisa em pouco tempo.

ANA – E a criação cênica? Vocês começaram com um texto pronto a partir desses relatos?

HELENA – Mais ou menos. Nós tínhamos a pesquisa das figuras, chegamos no recorte espacial, levantamos as quatro personagens, a achamos o São Vito como ligação, e aí o Vitor [o dramaturgo] escreveu uma primeira versão. Primeiro ele tinha escrito uma primeira versão sem o São Vito, quando chegamos ao São Vito como símbolo dessa especulação imobiliária, aí foi reescrito. Foi uma dramaturgia em construção ao longo do processo, porque como

escolhemos trabalhar com moradias reais, espaços reais, espaços não cênicos, o espaço ele tinha que contar essa história, então muitas das coisas da cena acabaram vindo da relação do espaço, então tivemos todo um trabalho inicial com o Lub e com o Paulo, dos quatro atores em relação com o espaço. Primeiro em espaço de ensaio, em uma sala de ensaio, mas que a gente conseguisse abrir nossa escuta para estar poroso ao espaço, se relacionar com o espaço, se relacionar com aquelas pessoas, depois a gente teve um segundo momento de treinamento que era um treinamento de escuta que faz com que a gente tenha aquela qualidade de estar em um papo com o público e nesse papo começar a introduzir a dramaturgia.

ANA – Só um pouquinho. Esses treinamentos me interessam bastante. Estou justamente nesta pesquisa, o trabalho do ator, nesta cena que tenciona a representação e a experiência imediata, no caso esse contato, essa relação direta com o espaço e com o público, então, como eram feitos esses exercícios, esse treinamento para escuta e relação?

HELENA – Eram exercícios bem sensoriais, nada muito exclusivos nossos, eram coisas simples, como por exemplo, estávamos deitados no chão, [então eram nos dados comandos para] abrir os ouvidos, começar a sentir qual a sua relação, que parte você ocupa nesse espaço, qual o tamanho do seu corpo dentro deste espaço, que parte do seu corpo toca o chão. [Em um segundo momento deveríamos] começar a nos mover nesse espaço, com que cores pintamos esse espaço, trabalhamos muito com a imagem de água, então mover-se como um riacho, ou como um olho d'água, que de repente vira um riacho, que de repente vira um rio caudaloso, que de repente chega no mar, então essas imagens eram mais para conseguirmos varia dinâmicas dentro da relação com o espaço, depois que fizemos alguns dias dessas dinâmicas, começamos a introduzir impressões que a tínhamos das personagens. [Neste momento começamos a trazer] um pequeno parágrafo que escrevíamos contendo a descrição das personagens, por exemplo, fomos compondo ao longo dessa primeira fase uma partitura que os quatro faziam juntos. Assim, tínhamos primeiro essas dinâmicas de relação com o espaço, depois que selecionamos alguns movimentos que surgiram dessa dinâmica, começamos a compor essa partitura com esses movimentos, e adicionamos esses trechinhos, então eu tinha que escrever coisas do tipo, eu tinha que escrever um trecho falando da anjo de corredor [sobre minha personagem], chamando ela, [com tratamento em terceira pessoa]ela nem chamava anjo de corredor naquela época, chamava aquela que esquece, era aquela que esquece, aquela que envelhece, e... enfim, mais outros dois. Então eu deveria dizer: “aquela que esquece tem 70 anos, aquela que esquece faz isso, faz aquilo outro”. Assim escrevi um texto sobre a personagem em terceira pessoa. Escrevi dois textos, um chamando aquela que esquece, outro chamando de ela, acho que momento nenhum chamei de eu, não lembro...

então fomos compondo estações dentro desta sala de ensaio, eu escolhia estações... eu preciso dar uma olhada em meu diário de bordo para te explicar exatamente este exercício. Mas a partir dos movimentos e a partir dos textos fomos definindo estações. Eu começava em determinada ponta da sala, aí fazia a estação dois aqui, a três aqui, a quatro aqui e a cinco aqui. Então, a minha estação um era cantar uma música que tivesse a ver com a personagem, a estação dois fazer um movimento que veio desses exercícios de relação com o espaço, na estação três fazia o texto que eu escrevi chamando ela de ela, aí no quatro eu fazia um segundo movimento que tinha a ver, então eram seis estações. Cada ator tinha essa partitura individual dentro de um todo, e os quatro faziam as partituras ao mesmo tempo. Essa foi a primeira coisa que o Lub assistiu da gente. A gente trabalhou isso com o Paulo em umas oito ou dez sessões, aí na décima o Lub assistiu, o Lub e o Vitor assistiram como uma primeira forma de relação com o espaço. O segundo momento de treinamento, foi um treinamento de escuta, que funciona a partir de dispositivos, que foi mais ou menos o que falei no LUME³⁹, os dispositivos funcionam assim: são exercícios de improvisação em que eu tenho um dispositivo, então o Lub e o Paulo que estão organizando viram para mim fora da sala de ensaio e falam assim, seu dispositivo vai ser irritar o Vitor, se eu estiver jogando com o Vitor, e você tem um dispositivo pessoal que é: sempre se achar melhor que os outros, e daí íamos para sala de ensaio e improvisávamos durante mais ou menos 30 minutos.

ANA – E era só você que sabia de seus dispositivos?

HELENA – Nós tínhamos um tema em comum então, por exemplo, na próxima meia hora vamos eu e você improvisar, e o tema vai ser: partida. E essa palavra pode ser interpretada [de diferentes pontos de vista], eu posso interpretar de uma maneira e você pode interpretar de outra, então as vezes eles escolhiam palavras que de fato davam duplo sentido, de propósito, então nós duas sabíamos o tema, tinha um tema em comum, mas você tinha um dispositivo pessoal e um relacional, e eu tinha o meu dispositivo relacional e pessoal, uma não sabia da outra. Então, vamos supor, o meu pessoal é me achar melhor que os outros, e o relacional é fazer você se irritar, e assim íamos para cena e deveríamos deixar acontecer. E isso é a diferença dessa dinâmica para um jogo de improvisação por exemplo, pensando em improve mesmo, nesses grupos de improvisação, você tem que propor coisas na improvisação, eu tenho que chegar com uma ideia- “ah eu tenho uma ideia ótima”-, o outro tem que aceitar minha ideia, a gente tem que chegar em uma cena de começo meio e fim, e [neste exercício] é ao contrário; quanto mais você propõe, quanto mais ideias geniais eu tiver, mais vai dar

³⁹ Relato feito no simpósio LUME 2016.

errado. A ideia é que a gente realmente escute o espaço, e escute o outro, e é muito maluco isso, porque, porque é isso mesmo, se você está incomodado com silêncio e você resolve vir com uma historinha que vem na sua cabeça a partir da palavra partida, fudeu. Então tem que ser realmente do olhar, as vezes era do olhar, a maneira de olhar uma para outra, aí eu reparo que você deu um sorrisinho assim, aí eu pergunto, porque você está dando esse sorriso amarelo? As vezes é isso que dá o start da conversa, ou as vezes a gente fica dez minutos sem falar uma palavra, tem que realmente deixar a coisa acontecer, Ficamos pelo menos oito, dez sessões [realizando essas improvisações], elas têm graus de dificuldade, então variava de duas pessoas em cena, cada um com dois dispositivos e um tema comum, até três pessoas, e no final a nós já estávamos adicionando uma história passada, então nós temos uma história passada, nós sabemos que nós duas somos irmãs, e que você está passando por um divórcio, e dentro disso eu tenho meus dispositivos pessoais, você tem os seus, e nós temos um tema em comum, então adicionávamos isso, uma história passada, adicionávamos também objetos, como uma latinha de cerveja. Trabalhamos muito com comida e bebida uma época.

Ana - Vocês chegaram a trabalhar com esse exercício para criação das cenas, ou só como treinamento de escuta mesmo?

HELENA – Era um treinamento, mas na medida em que ia passando o tempo, que o jogo ia aprofundando, eles começaram a preparar, porque existe esta preparação inicial de quem está conduzindo o exercício, que escolhe quais são esses dispositivos. Então, eles começaram a escolher dispositivos que tinham a ver com as personagens. Então, para mim, eu lembro que eles me deram um dispositivo que eu me percebia mais velha do que eu era, porque tem a ver com a relação de eu ser uma velhinha na história, uma velhinha que não se enxerga como velhinha, então eles já começaram a colocar essas questões, mas eles foram colocando muito sutilmente, até para gente não entrar em uma interpretação do que eu achava que era a personagem. Isso para mim, é óbvio que tudo isso que eu estou falando é a minha interpretação dos fatos, foi o meu processo de atriz, para mim, foi muito prudente a maneira como eles fizeram, porque momento nenhum eu caí na cilada de que agora eu vou fazer o que eu preparei, ator é doido para fazer isso! Eu já sei como é esse personagem! Ai você vai lá e faz a velhiiiiinha... é exatamente o oposto disso. Então eu fui deixando a coisa brotar mesmo, sabe! E foi muito maluco porque, é o oposto de uma construção do tipo, vou escrever a gênese dessa personagem, vou pensar na estrutura corporal dela, então ela tem umas costas assim, ela anda desse jeito, não pensei em nada disso, mas veio uma voz, veio um sotaque, veio uma maneira de andar, mas veio da relação. Veio da relação com o texto, da relação com o espaço, porque depois que fizemos esse trabalho juntos, cada um foi para sua casa, e aí foi muito

maluco, foi outro processo completamente diferente, porque [a partir desse momento estávamos os três] sozinhos, cada um em um endereço sozinho, nós e a direção. Nesse momento foi a construção de três solos. A gente tem cada um, um momento em que a Valquiria aparece, mas, boa parte do tempo é o personagem sozinho.

ANA – Uma coisa que eu achei muito bacana é essa construção da personagem, que existe uma construção, mas não era a velha... inclusive a gente demora a entender que é uma senhora de 70 anos, existem alguns indícios, algumas coisas, mas que demora... não está tudo dado...

HELENA – Das três personagens, a minha é realmente a mais complexa, porque nós temos que dar realmente algumas pistas, metade falsas e metade verdadeiras, eu não posso entregar de cara que eu sou uma velhinha que tenho 70 anos porque você não compra, eu tenho 35, eu tenho a metade da idade, você está vendo que eu tenho a metade da idade, então fica um teatrinho ruim, por que ela estava andando esquisito? Por que ela estava falando desse jeito? Mas aí entra a inteligência que temos que ir construindo para compor essa relação com o público, porque, eu digo a gente, porque foi uma construção entre eu e a direção o tempo todo, que era assim, o quanto conseguimos dosar de informações com o público nesse primeiro momento sobre 1984, informações de que eu estou em outro tempo, mas vocês não, em que momento eu falo que é Natal, então fomos dosando, para que aos pouquinhos as pessoas fossem entendendo, até que chega o momento do vídeo, e você finalmente vê, -“ahh! É uma velhinha! Agora faz sentido por que ela anda esquisito, por que ela fala esquisito”-, mas as outras personagens não têm isso, porque as outras personagens não tem a pira de viver em uma outra década, nem de se enxergarem diferentes, então a balconista, ela é uma menina jovem grávida e fodida, e está grávida de oito meses, e você vê de cara que é isso, que ela está fodida que ela mora nos fundos de onde ela trabalha, que ela está gravidona, que ela não sabe ler, isso já é mais...

ANA – Mas a construção destas outras personagens também foi a partir da relação, nenhuma foi uma construção psicologizada? Anterior?

HELENA – É, assim, essa é a intenção da direção, e da gente como grupo que chamou essa direção quando escreveu esse projeto, mas daí você teria que perguntar para os outros atores como foi para eles, porque eu como espectadora e como parte do processo, posso assistir uma das cenas e pensar “ah, ele está psicologizando e não está dando certo por causa disso”, ou o contrário, “nossa, caberia muito mais de repente, ela psicologizou aqui e coube muito mais que se ela fosse...”. Eu acho que não, eu acho que a decisão da direção foi acertada pra essa linguagem que a gente quis trabalhar, então se eu assistindo a eles durante o processo visse alguma coisa assim eu já falaria “ah, hoje não!”. Mas é uma escolha muito pessoal, eu estou

sendo quase antiética de falar isso, não estou falando que isso aconteceu nem nada, mas estou dizendo que havia uma vontade da direção e uma vontade do grupo, se todos os atores fizeram isso o tempo inteiro isso varia também da escola do ator, eu digo isso, por exemplo, porque o Plínio é de uma outra geração, ele vem da EAD⁴⁰, da EAD em uma época que era uma escola bem verticalizada.

ANA – Ainda é um pouco quadrada...

HELENA – É bem quadrada, e ele é de uma época que era muito mais quadrada ainda, então imagino que para ele tenha sido muito mais difícil construir esse personagem do que para mim, que sou de uma outra geração, tenho uma outra escola⁴¹, então talvez se você até quiser entrar em contato com eles depois, pra recolher essas impressões diferentes seria legal, se puder assistir também...

ANA – Quero mesmo tentar assistir aos outros personagens. E quais foram suas maiores dificuldades no processo como atriz?

HELENA – Eu não sei se eu chamo de dificuldade, porque pra mim foi um grande achado, um grande achado essa maneira de lidar com o texto, porque qual a sacada? começamos a trabalhar com o texto, ao invés de lidar com o texto como o presente e o futuro da personagem, eu sei o que está acontecendo agora e eu sei o que vai acontecer nos minutos seguintes com essa personagem, eu como atriz, eu começo a trabalhar esse texto como memória, então está tudo dentro de mim, como a minha vida inteira está dentro de mim, a minha vida inteira está dentro de mim, como a minha personalidade vaza, eu como Helena, como pessoa, ela vaza a partir das minhas relações, e eu faço a mesma coisa com minha personagem, então a personalidade da personagem, o histórico dela vaza a partir da relação com aqueles objetos, com aquelas pessoas, se está chovendo ou não, então isso para mim foi um grande achado, não foi uma dificuldade, dificuldade no sentido de ser algo novo, então você tem que se virar para aprender a fazer isso, então para mim foi um grande achado de aprender a fazer isso, tanto que eu não sei como vai ser um próximo momento, como vai ser fazer de uma forma mais tradicional, sabe, tipo decora o texto, entra por ali, sai por ali, não sei nem como vai ser essa relação com esse outro tipo de direção porque é muito gostoso, a relação com o público é muito legal, é muito mais legal você jogar com a personagem, pra mim, jogar com a personagem nesse lugar do que saber para que lado eu tenho que olhar ou o que eu tenho que fazer, passei a ver esse tipo de interpretação como uma marionete, sabe, não

⁴⁰ Escola de Artes Dramáticas de São Paulo.

⁴¹ Helena Cardoso é graduada pela USP e mestranda na UNICAMP.

quero mais ser marionete, quero estar com o público, quero o “tete a tete” com o público, é muito mais legal.

ANA – Fala um pouco mais sobre a relação com o público, e também um pouco mais da questão da dramaturgia em fichas.

HELENA – Essa primeira parte até a entrada da Valquiria, eu peguei todo o texto que estava escrito pelo Vitor e fiz as fichas dos temas, então eu tenho o texto todo na minha cabeça, é claro que, cada vez que eu conto a história do bigulinho, “que eu vi meu filho com bigulinho na boca da Valquiria”, cada vez que eu conto essa história, as palavras, pode ser que... eu contei essa história no dia?

ANA – Acho que contou sim... contou sim!

HELENA – Porque essa história teve um dia ou outro que eu pulei, porque às vezes eu não consigo encaixar o tema de histórias de crianças.

ANA – Mas a história se desenvolve a partir de uma relação, de um diálogo com o público, então não dá para você impor um tema, ou uma ordem...

HELENA – Tem dia que as pessoas não querem falar de crianças de jeito nenhum. Você pergunta “Tem filho? Não? Ah!”. “Mas você era uma criança...”. Não. Bom, morre o assunto. Então, eu dou as informações básicas sobre o meu filho para fazer sentido lá na frente, mas eu acabo não contando essa história, por exemplo, mas foram poucos os dias que isso aconteceu, mas enfim, então tem isso, eu peguei fiz as fichas e tenho três momentos nessa primeira fase até a Valquiria entrar. Eu tenho alguns temas, aí de repente eu vou procurar o Felipe [filho da personagem] lá em baixo na porta da frente, eu desço e quando eu volto, eu volto com a memória zerada, começo tudo de novo, eu falo as mesmas coisas, ofereço groselha de novo, falo da roupa da pessoa de novo, aí eu tenho mais alguns temas nesse bloco, aí eu vou procurar o Felipe lá atrás no quintal, também volto zerada, terceiro bloco, ofereço de novo água, falo da roupa, sigo os temas e coloco a música que é a deixa para Valquiria entrar e subo para trocar de roupa. Então, essa parte, é uma parte em que eu trabalho dessa maneira com o texto, ele é memória da personagem, e ele vai se encaixando de acordo com o que o público fala, as vezes acontece, por exemplo, eu falo sempre das Diretas Já, na terceira vez, no terceiro bloco, porque, porque tem aquilo que eu te falei da gradação da gente ir entregando aos pouquinhos que é 1984 para mim, que eu sou velinha, então se a pessoa já entrou na casa, e eu já falo ah! Olha só o Diretas Já na TV, soa muito falso, você fala, não, está louca, mas aos pouquinhos a gente vai levando a pessoa para esse lugar, só que já aconteceu do público, porque aquelas imagens são muito forte, até um conhecido meu, sentou na frente e falou,

nossa, mas isso é 1984, eu falei, óbvio que é, você não sabe que dia é hoje? Então tem que ir jogando com que o público fala.

ANA – Mas quando a Valquiria entra, fecha uma parede entre a cena e o público, né?

HELENA – Fecha. Fecha porque ela não enxerga o público. Ela não enxerga o público em nenhuma das três cenas, ela é uma personagem mais teatral de propósito, porque ela não é uma pessoa, ela é um símbolo, ela é o símbolo do capital desenfreado, da especulação imobiliária, então ela não tem relação com o público, ela chega, faz o que tem que fazer, e os três personagens matam ela, e essa morte, ocasiona uma mudança da personagem que faz essa pessoa se matar no metrô, e essa mudança para gente é o momento mais épico, para as três personagens, é o momento mais épico que não chega a ser eu como atriz falando, ainda é a personagem, mas não é aquela coisa gostosinha da personagem falando na casinha dela, ela, no meu caso, eu começo a me referir ao passado, eu conto a história toda do que aconteceu, eu mudo um pouco o registro da voz, eu faço menos o sotaque mineiro, eu coloco mais a minha voz, para deixar mesmo esse lugar mais épico de agora eu estou teatralizando um pouquinho para contextualizar, e a saída da casa tem essa função também, ali especificamente na minha cena, nas três na verdade isso acontece, mas ali, por exemplo quando a gente ao invés de sair pela porta da frente a gente sai pela porta de traz, onde a Valquiria morreu, e não tem a Valquiria, e é de propósito justamente para você lembrar, ah! Isso é teatro. Estamos na casa real, essa personagem é fictícia, mas a gente sai da casa e da cara com uma velhinha na janela que é a cara da personagem, então a gente tá o tempo inteiro fingindo que é de verdade mas lembrando que é teatro. Então a gente está o tempo todo nesse limiar entre ficção e realidade.

ANA – E ao mesmo tempo, é uma impressão minha, a música que vocês colocam a medida que vamos caminhando pela cidade, é como se ela teatralizasse a passagem e os movimentos das pessoas que estão neste espaço. Como se a cidade fosse toda teatralizada. Todo aquele caminho estivesse teatralizado.

HELENA – Exato. Exato. A gente vai estendendo isso, porque a ideia é que a gente saia de um universo o mais privado possível, então sempre uma história, que está entre realidade e ficção, e quando você sai para a rua você começa a ampliar esse campo de visão, até você chegar no centro, do centro, do centro da cidade que é a Sé, e ver aquele bando de gente passando e poder ficcionalizar aquilo tudo na sua cabeça. Então, sim, a ideia do áudio-guia é te deixar em um estado de suspensão onde você começa ver tudo como uma grande ficção, como a gente sugere no áudio dentro do metrô, então imagina a história dessa pessoa, quais são os despejos...

ANA – Aí também, mas antes disso, nas músicas, parece que até o tempo de deslocamento das pessoas mudam, só com as pessoas caminhando e se cruzando, os carros, acho que tem uma potência muito grande dessa teatralização do cotidiano.

HELENA – É. E que para gente é muito necessário. É essa reflexão que a gente quer fazer. O que eu estava falando antes, a gente quer se perguntar junto com o público, das nossas individualidades, e quanto o todo nos afeta, mas se a gente simplesmente virar para o público e falar gente vamos sair para rua agora, vou continuar com meu olhar cego, cotidiano, que eu não reparo nessas pessoas, sem esse áudio guia, sem essa história anterior, eu não reparo, eu não ficcionalizo na minha cabeça, posso até fazer isso eventualmente um dia ou outro, mas eu vou estar preocupada com meu *WhatsApp*, não vou me colocar nesse lugar de reflexão, então a gente tinha pensado isso mesmo... quer dizer eu estou falando isso meio levemente também, porque tem espetáculos que propõe só essa deriva, você conhece o Roberto?

ANA – Não...

HELENA – Da UNICAMP, amigo do Flávio.

ANA – O Flávio eu conheço, Roberto eu não conheço.

HELENA – Então, tem um núcleo que veio de Maceió, que é o Rene, o Flávio e esse menino...

ANA – O Rene também conheço... o Roberto não...

Helena - Então, esse menino estreou semana passada, ou ontem, acho que estreou ontem que é só uma deriva, eu acho que você vai na casa de um dos personagens e você fica só no caminho, e uma hora esses personagens se encontram. Então, não sei se nesse tipo de experiência você consegue entrar nesse estado de atenção, mas no nosso caso, a gente sentiu necessidade de uma música que colocasse nesse estado de atenção.

HELENA – E eu não sei se interessa saber disso, mas eu fiz o processo todo de levantamento da cena em uma outra casa, era para acontecer em uma outra casa, na Barra Funda, era uma casinha de vila, e 15 dias antes da estreia a gente teve que sair de lá, as donas da casa decidiram que não continuariam a parceria por questões pessoais, e a tivemos que sair meio corrido, e foi muito maluco porque a gente se encontrou nessa enrascada, e em dois dias a gente encontrou essa outra casa, e essa outra casa ela diz tão mais, porque estar dentro de uma casa de vila nessa região diz muito sobre especulação imobiliária, mas aquela casa que está a seis anos tentando ser vendida, com uma placa de vende-se na porta, está completamente caindo aos pedaços, que tem aquele chão [de madeira], tudo muito antigo, a gente acabou ganhando, são os deuses do teatro!

ANA – Mas os móveis eram de vocês, a mesa de madeira, a escrivaninha, o sofá?

HELENA – Então, tudo que é de madeira, aqueles móveis pesadíssimos eram daquela casa.

ANA – Da casa? Aquilo é maravilhoso, me lembrou a casa da minha bisavó!

HELENA – É maravilhoso. É maravilhoso. Então, isso ganhou realmente... essa história contada em outro lugar não é a mesma história. A gente perdeu algumas coisas, mas a gente ganhou essas outras coisas todas...

ANA – Mas o que vocês propõem como é completamente relacional, em jogo com espaço e com público ele vai ser diferente a cada vez de espetáculo e a cada lugar. Se forem circular vai ser outro espetáculo, em outra cidade, vai ser outra coisa.

HELENA – Vai ser outra coisa. A gente até pensa. Se algum dia a gente conseguir um festival internacional, por exemplo, é um problemão, porque a gente fala de coisas muito regionais. A outra personagem que é a balconista da loja de palletas mexicanas, existe um porquê disso, de ser uma loja de palletas mexicanas, porque é uma modinha que rolou no Brasil agora, no verão passado, e que já está morrendo. Cada um desses personagens tem funções sociais que estão morrendo, tem o dono de um sebo, e essa anjo de corredor que obviamente morreu com a demolição do prédio, então essas coisas todas teriam que ser adaptadas, é quase *site specific* esse trabalho, mas ao mesmo tempo não é, porque essas histórias são universais, especulação imobiliária está acontecendo no mundo inteiro. Então, isso faz sentido de ser contado em outros lugares, mas a gente vai ter que adaptar muito das histórias das personagens, ai teria que criar uma outra memória, para esse lado B dessa personagem que vai ser criado naquele espaço.

HELENA – E tem uma outra coisa também, a experiência do público começa no site, você entra lá, você vê o edifício São Vito... você chegou a ver, você entrou no site?

ANA – Entrei.

HELENA – Você viu os vídeos?

ANA – Eu vi só o seu vídeo, que você tinha me mandado por email.

HELENA – Porque é louco isso, porque é diferente se a pessoa viu o vídeo ou não, porque quando eu falo assim, vocês estão com fome? Aí a pessoa já fala “ah você está fazendo o bolo né?”. Porque já lembrou que no vídeo eu falei do bolo formigueiro. E tem gente que não sabe do que se trata, e isso vai levando a cena para lugares diferentes, então é sempre diferente, mesmo, mas do que... teatro é sempre assim, mas esse é mais ainda.

ANA – E tem mais alguma coisa que você gostaria de falar, compartilhar sobre o processo?

HELENA – Tem, que, assim, que como a gente tem essa dependência da relação com o público, a gente precisou muito de público no processo, que era muito difícil conseguir... porque a gente fazia muito entre nossa equipe, então hoje vai ter fulano e ciclano assistindo,

mas chega uma hora em que as pessoas não aguentam mais a mesma coisa, não tem mais a espontaneidade do público que não está esperando o que eu vou falar, é... tem isso também, teve isso, de se preparar para o inesperado, a medida que a gente ia repetindo o público, a gente ia ficcionalizando essa relação com o público, não era mais uma relação original, e a outra coisa que eu queria falar é a expectativa que a gente tem com relação ao público, com relação a fruição, porque a gente espera, a gente cria uma fantasia de como o público vai reagir, não nas reações pequenas, se eu pergunto se a pessoa está bem, se ela está com fome ou se ela quer ir no banheiro, mas principalmente na caminhada, a minha caminhada é muito longa, tem 15 minutos até o metrô, as outras caminhadas são mais curtas, e daí eu fico preocupada porque tem gente que fala o tempo inteiro, tem gente que vai batendo papo, e a gente fala, os anjos quando recebem o público sugerem “oh, tentem ouvir, prestar atenção”, tal, e daí tem gente que para pra comprar água, tem gente que fala o tempo todo, tem gente que vai andando na minha frente e não segue o meu olhar. Então, a gente tem essas expectativas, aí, eu vou olhar para esse grafite porque eu faço uma ligação da minha história com esse grafite, e eu quero que o público veja isso, mas é obvio que eu não tenho controle sobre isso, então às vezes tem pessoas que eu penso, essa pessoa tá odiando, ela tá andando na minha frente, tá batendo papo, parou para comprar água, ela tá olhando ali de cima ali na Sé, e tá falando com o cara do lado, ou tá olhando para outra coisa, enfim, não tá nem um pouco interessada. E aí a pessoa vem falar no final em prantos “ai eu amei a experiência, foi maravilhoso”, e falam coisas incríveis, e isso é maravilhoso como ator, é uma rasteira todo dia, que você fala, cara, para de tentar controlar o público. É muito gostoso de se surpreender com essas coisas, porque realmente cada um tem uma maneira diferente de fruir, mas eu acho que isso vem de uma cultura nossa de ensaio, de se preparar para as coisas, ela é muito enraizada no ator essa coisa do preparo, então eu preparo meu corpo para estar presente, eu preparo a minha mente para esse texto e eu decoro, e eu sei as minhas marcações, e eu sei as minhas intenções, e eu penso nas pausas e eu penso como o público vai pensar isso tudo, e aqui não tem nada disso, tudo isso cai por terra, é muito legal

ANA – Como você entende a presença a partir de sua experiência nesse espetáculo?

HELENA – O que eu entendo como presença? É um estado de escuta. Engraçado você me fazer essa pergunta... eu posso, você me passa depois a gravação?

ANA – Passo, claro.

HELENA – Porque isso vai me ajudar a escrever também. Eu entendo como um estado permanente de escuta, é de fato estar escutando, eu acho que é isso. E escuta nesse sentido

mesmo, de você estar virgem de expectativas. Eu acho que escuta nesse caso é isso, é de fato ouvir sem esperar o que você vai ouvir, acho que é isso.

ANA – Acho que por enquanto é isso, então, Helena. Mais alguma coisa?

HELENA – Acho que é isso. Se você tiver alguma dúvida depois revendo, se quiser fazer outro *skype*, se quiser me mandar coisas, fique à vontade!

ANA – Muito obrigada.

Apêndice B - Entrevista com Renato Ferracini

Integrante do grupo LUME, de Campinas

ANA – Como surge o LUME?

FERRACINI – O lume surgiu em 1985, o Luís Otávio Burnier você quiser entender melhor, tem o ensaios da atuação, o primeiro artigo eu conto um pouco esta história – como iluminar-se) Mas resumindo, ele falava o seguinte: quando ele viu o Decroaux trabalhado, ele via uma força, um leão muito grande. Ele usava a metáfora “leão”. Parecia que tinha um leão dentro dele, que ele tinha domado com a técnica dele, e muitas vezes quando ele via alunos do Decroux, eram até mais precisos que ele, porque ele já era velhinho, não tinha isso que ele chamava de leão. Aí ele se pergunta se é possível trabalhar essa força, esse leão nos atores, antes de você ensinar uma técnica pré-codificada, como o próprio Decroux fazia. Ai ele vem para o Brasil e monta um núcleo de pesquisa com essa pergunta: É possível a gente trabalhar essa força nos atores? É possível trabalhar esse leão nos atores, sem eu ensinar antes uma técnica codificada? É possível ascender essa força nos atores? Então o LUME nasce em 85 com essa questão. E essa questão eu sempre brinco, que ela perdura até hoje no LUME, claro que com várias linhas de trabalho, as linhas mais coletivas, as linhas mais individuais, mas a base de sustentação é essa, das pesquisas do LUME, como intensificar essa força no corpo dos atores.

ANA – O LUME já está junto há 33 anos e, até então, trabalhou, principalmente, em grupo, mas nesse momento surgiram vários solos, o que levou a essa mudança?

FERRACINI – Um grupo de 33 anos tem várias fazes, eu posso dizer que teve uma fase que vai de 85 até 97 que chamávamos de um treinamento coletivo, onde todo mundo, toda manhã, de segunda a sábado, faça chuva ou sol, ou feriado, estávamos todos os dias na sala, das sete da manhã ao meio dia. Esse era uma fase que chamávamos do treinamento coletivo, que fazíamos trabalho de exaustão, que trabalhamos muito em cima dos princípios da antropologia teatral, era nossa fase antropológica, vamos dizer assim, onde muito dessa pergunta “Como intensificar o trabalho do ator”, era feito em duas vertentes que se complementavam. Uma vertente que chamávamos de trabalho energético, a partir de treinamentos de exaustão, e uma parte mais técnica, que se tratavam de exercícios de várias outras escolas, oriundos da escola oriental por exemplo, como alguns exercícios do No, alguns exercícios da antropologia teatral, do principio da antropologia teatral, essa fase de 85, desde o início, ate 97. Essa é uma fase de um treinamento bastante intensivo e cotidiano. O que acontece depois de 97 é que os atores começam a querer pesquisar coisas mais individuais. Então o treinamento passa a ser o que chamávamos de treinamento blocado. Além de um treinamento mais individual, o LUME

começa a ficar mais conhecido e a viajar muito para apresentar espetáculos, etc, etc. Isso nos tirava da sala também. Então essa segunda fase como se sucedeu? Cada ator tinha seu trabalho individual, treinava individualmente as suas questões, e tínhamos blocos coletivos. Então por exemplo, tirávamos 20 dias para trabalhar coletivamente, e daqui a três meses íamos viajar, e viajar e quando voltássemos, trabalharíamos mais 15 dias coletivamente. Essa foi uma outra fase que durou até 2007. De 2008 para cá a questão ficou mais individual ainda, cada ator começou a se aprofundar muito em suas pesquisas pessoais, e também a usar de outras pessoas de fora para criar pequenos grupos de pesquisa, para que pudesse ser feita uma pesquisa coletiva, não só interna no LUME, mas também com outras pessoas de fora. Essa é uma fase que está até hoje.

ANA – Como surge o “Dissolva-se-me?” Você poderia me falar um pouco sobre o processo de preparação e criação do espetáculo? (cena e dramaturgia)

FERRACINI – Nós criamos um espetáculo anterior, “Os Bem intencionados”. “Os bem intencionados” foi um espetáculo que a gente queria sair um pouco da estrutura de construção de espetáculos que estávamos acostumados. Então, convidamos Grace Passô⁴², que é uma pessoa de fora, e ela trouxe uma questão muito interessante para nós, que é o ator narrador, que é um ator que ao mesmo tempo que passeava um pouco dentro da construção de uma figura, e transitava também como ator em cena, sem o aparato de nenhuma figura. Ela trouxe isso para a gente, uma linguagem já comum até, mas que nós do LUME nunca tínhamos trabalhado. Foi uma linguagem que a gente se identificou muito. Esse espetáculo, Os Bem Intencionados, de certa forma era uma autoparódia que fazíamos de nossa própria história. Paralelo a isso, eu já havia trabalhado um tempo, nas minhas pesquisas pessoais, eu tenho trabalhado bastante com uma pergunta: O que é esse corpo que atua, que dança e que performa? Qual esse corpo intensificado que pode dançar, pode performar e pode atuar? Juntando essas duas pesquisas, minha pesquisa individual, com uma pesquisa estética que foi “Os Bem Intencionados” surgiu a ideia de eu trabalhar ao mesmo tempo nesse lugar de hibridismo, dança teatro e performance, e também em um lugar onde eu pudesse trabalhar na linguagem essa entrada e saída de figuras. Essa questão um pouco esquizofrênica que é entrar na figura e sair da figura na frente do público. Na verdade, já havíamos feito isso no “Café com Queijo”, mas de uma forma diferente porque no “Café com Queijo” a gente sai de uma figura e vai para outra figura, de uma forma esquizofrênica, mas [neste momento] nós estávamos trabalhando sair de uma figura e ir para um estado mais performativo, de não ter

⁴² Grace Passô é atriz, dramaturga e encenadora mineira.

nenhum aparato de figura ou de personagem como mediador entre o público. Entre o ator e o público. Então, convidei um coreógrafo, que foi o Luis Ferron para trabalhar, que já pesquisa esta questão do hibridismo, e que trabalha a questão dessa esquizofrenia de linguagem. E eu queria trabalhar [com o tema] esquizofrenia por questões óbvias disso tudo. Aí o que aconteceu é que trabalhamos durante oito meses, justamente essas questões: O que é esse corpo que dança, que performa e atua? E o que é essa brincadeira esquizofrênica de entradas e saídas, de estar em vários estados, mediados ou não por figuras e por ações. E brincar isso estruturalmente de uma forma esquizofrênica. Trabalhando não a partir da figura do esquizofrênico, mas da estrutura esquizofrênica do espetáculo.

ANA – E os procedimentos de trabalho? Se antes trabalhavam com o energético e com princípios da antropologia, o que muda quando você começa as suas pesquisas individuais, a busca pela esquizofrenia, a relação ator-público? De que forma você e Luis Ferron trabalharam para este solo?

FERRACINI – O Luis tem alguns procedimentos bem específicos, de uma aproximação com o público e um distanciamento com o público, que ele chama de três fases: a garça, o vento e a caverna. Esses são nomes internos. São procedimentos, exercícios que ele propõe de como você treinar a aproximação do público, um olhar direto [garça], um olhar mais amplo [vento] e de um total distanciamento em relação ao público [caverna]. Essas três fases que ele tem como procedimento, nós treinamos bastante para que eu pudesse jogar durante o espetáculo com esses três momentos. Esse momento onde eu estou diretamente me relacionando com você, o momento onde me relaciono o espaço com você e todos ao redor, e o momento onde estou completamente, entre aspas, ausente de tudo isso, e estou comigo mesmo, o que ele chama de caverna. A garça quando você está muito focado, e o vento onde você passa, que leva todo mundo e que de certa forma está para todos. Esse é um procedimento que é do Luis, mas que tomei como um procedimento muito interessante. O Luis traz coisas novas para gente no LUME. Nos até trabalhávamos essa questão, mas ligada a questão do nariz do palhaço, mas o Luis traz isso de uma forma muito concreta, que na verdade são procedimentos de relação direta, relação indireta e não relação. E ele tem exercícios que vai proporcionando para gente para termos uma vivência do que são esses momentos. Com esses três momentos ele brinca dentro da estrutura do espetáculo, como aqui você faz garça, aqui a caverna, e essa brincadeira leva o público muitas vezes - e aí depende do ator fazer tudo isso de uma forma potente - a ter essa noção de que ele “está aqui comigo”, e esse estar comigo pode ser eu Renato, como ator, ou eu estar dentro da figura. Então, brincamos bastante com esse procedimento, principalmente, na montagem do “Dissolva-se-me”.

ANA – Como você acha que seria possível pensar ou repensar uma outra maneira de entender o corpo?

FERRACINI – Como as artes cênicas está muito ligada a relação que temos com o corpo, nós precisamos repensar a própria ideia de corpo, para que possamos repensar de uma forma profunda a ideia de presença, a ideia dessa forma ou desse leão. Como eu disse, sempre gira em torno dessa mesma questão. Nós temos um paradigma para pensar o corpo, que primeiro uma certa divisão entre corpo e alma, corpo e mente, corpo e alguma coisa, Isso é algo que vem não só do Descartes, mas vem de antes, vem da Grécia, e também ver mais contemporaneamente, um corpo que se define por uma função e uma identidade. Então se eu te pergunto quem você é [você vai me responder] eu sou a Ana e estou fazendo mestrado. A sociedade exige, o sistema exige que você tenha uma identidade e uma função. Se você não tem uma identidade você é ninguém, se você não tem uma função, você é vagabundo. Isso atravessa diretamente uma definição de corpo. Então se seu corpo é definido por identidade eu função, e você treina um treinamento de ator, pode se basear o que é sua identidade de ator, qual a sua função de ator, as funções técnicas disso, etc. Ou seja, todo treinamento, se você tem isso como paradigma, vai se basear nisso. Se a gente tivesse outro paradigma de corpo, talvez o treinamento se baseasse nesse outro paradigma. O paradigma que estou adotando agora, mais espinosista, que defini o corpo não como função ou identidade, mas como relação. O seu corpo então se define pelas relações que ele tem e não pela identidade que ele é ou pela função que ele executa. Então, a partir do momento que você define de uma forma espinosista um corpo pelas relações, e as relações são as potências de se afetar e afetar o outro e o mundo, a partir do momento que você define o corpo desta maneira, você muda completamente o seu foco de treinamento. Seu treinamento não vai ser então para buscar identidade ou função, mas para buscar relação. Ora se o meu corpo se define por relação, preciso treinar intensificação de relação, e isso muda completamente os paradigmas de como você entra em uma sala de trabalho.

ANA – Entendendo o corpo como uma entidade relacional, quais procedimentos, práticas (práticas cotidianas e na sala de ensaio) que você acha possível para treinar esse corpo? Como se treina um corpo que se relaciona?

FERRACINI – Um fato muito grande que observamos no teatro é que o ator age. Ele precisa agir. E nós esquecemos de um outro lado. Quando eu falo que relação é um ato de afetar e ser afetado ao mesmo tempo, quando você define que um ator é ação, você está dizendo que o ator tem que afetar. Não é incomum escutar que o ator é aquele que provoca, provoca emoção, que provoca isso e provoca aquilo outro, porque ele tem que afetar o tempo todo. A partir do

como atributo, como um ator que tem presença, quando na verdade, eu preciso pensar a presença como relação e construção no presente da apresentação com o público. É muito mais um efeito de presença, utilizando as palavras de Josette Féral.

ANA – ABRACE de 2016, na mesa sobre ética e representação, você nos jogou algumas questões importantes sobre nosso ofício, ética e postura, que gostaria de volta-las a você, a partir deste solo: Porque este solo? O que e onde você quer chegar com esse trabalho?

FERRACINI – Nós vivemos em um tempo onde as lógicas de uma relação pré dada estão cada vez mais fortes. Por exemplo, há uma discussão do que é a família. Então, querem colocar na lei o que é família, dentro de uma lógica estruturada a priori, baseadas em pressupostos sejam eles morais, religiosos. Então, você tem uma lógica estruturante e moralizante que no mundo atual dita formas muito concretas. A forma família, a forma política, a forma econômica, ou seja, a lógica da estruturação neoliberal é melhor que a lógica da estruturação socialista, e tudo isso se baseia em preceitos que são morais. E são lógicos dentro destes pressupostos. Quando começamos a montar o “Dissolva-se-me”, e por isso escolhemos a esquizofrenia também, ele trás a possibilidade de um outro paradigma de pensamento, de outras maneiras de pensar, ou de outras lógicas de relação. Quando brincamos na estrutura do espetáculo com saltos, com quebras, com movimento não lógico, pelo menos dentro de uma lógica racionalista que a gente entende de estruturação moral, ou mesmo dentro de uma lógica de estrutura narrativa, onde implodimos isso, o que queremos dizer é que existem outras lógicas, outras maneiras de se pensar, maneiras que não são nem racionais, porque se você tentar racionalizar o [ao espetáculo você vai cair do cavalo. Ele tem uma lógica, mas que é outra, é a lógica da sensação, a lógica do jogo corporal, do jogo relacional. Se você [ao assistir o espetáculo] não entra nesse lugar, e fica tentando entender o que eu estou querendo dizer, você vai desistir dele e vai embora, porque aí não vai ter lógica. Este é um espetáculo que eu sinto que muitas pessoas no meio do espetáculo elas desistem, elas não entram. Mas se você se deixa levar por uma outra lógica que não seja essa moralizante, mas que seja uma lógica sinestésica, uma lógica da sensação, aí você pode ter uma vivência um pouco diferenciada, e que pode levar a gente a pensar de uma outra maneira. Acho que o que nós queremos com esse espetáculo no fundo, é mostrar que existem outras formas de estruturar uma questão moral, social, e até política, e que podem ser muito diferentes dessas estruturas moralizantes e racionalistas que temos hoje.

Apêndice C - Ficha Técnica do espetáculo “Dissolva-se-me”

Criação:.....	Luis Ferron e Renato Ferracini
Direção e Composição:.....	Luis Ferron
Atuação:.....	Renato Ferracini
Assessoria de Mimesis:	Raquel Scotti Hirson
Composição Musical:	Marcelo Onofri
Acordeão:.....	Edu Guimarães Sanfona
Voz:	Carlos Simioni
Poema Final:	Gertrude Stein
Coordenação Técnica:	Francisco Barganian
Apoio Administrativo:.....	Giselle Bastos
Registro Audiovisual:	Alessandro Poeta Soave
Design Gráfico e Fotografia:	Arthur Amaral
Assessoria de Comunicação:	Marina Franco
Produção Executiva:	Luciene Maeno e Juliana Kaneto
Coordenação de Produção:	Cynthia Margareth
Realização:.....	LUME Teatro

Apêndice D - Ficha Técnica do espetáculo “Entre Vãos”

Direção: Luiz Fernando Marques

Diretor assistente: Paulo Arcuri

Dramaturgia: Victor Nóvoa

Elenco: Ana Vitória Bella, Helena Cardoso, Laís Marques e
Plínio Soares

Concepção: A Digna e Um Cafofo

Apêndice E - Ficha Técnica do espetáculo “A saga no sertão da Farinha Podre”

Elenco:Adriana Moreira, Afonso Mansueto, Camila Tiago, Lucas Dilan, Marcella Prado, Priscilla Bello, Samuel Giacomelli

Direção:Narciso Telles

Assistência de Direção:Getúlio Gois

Dramaturgia:Luis Carlos Leite

Apoio Técnico:Marina Ferreira

Produção:Adriana Moreira, Priscilla Bello e Samuel Giacomelli

Figurino:Coletivo Teatro da Margem

Cenário:Coletivo Teatro da Margem

Direção e preparação musical:.....Guilherme Calegari