



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MÔNICA VIANNA DE MELLO

O CAMINHO DO ATOR BUSCADOR
UM TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO

Salvador
2006

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

M527 Mello, Mônica Vianna de.

O Caminho do ator buscador: um treinamento pré-expressivo / Mônica Vianna de Mello. - 2006.
157 f.

Orientador : Profº Drº Daniel Marques.

Dissertação apresentada à Escola de Teatro da UFBA, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas.

1. Teatro. 2. Antropologia. 3. Atores. I. Marques, Daniel. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

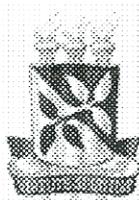
MÔNICA VIANNA DE MELLO

O CAMINHO DO ATOR BUSCADOR:
UM TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques

Salvador
2006



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

MÔNICA VIANNA DE MELLO

“O Caminho do Ator Buscador: um treinamento pré-expressivo”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. **Daniel Marques** (orientador)



Prof. Dr. **Ângela Reis** (PPGAC-UFBA)



Prof. Dr. **Renato Ferracini** (LUME - UNICAMP)

Salvador, 28 de setembro de 2006

A
Morgana, minha filha, pela presença.
Jane e Paulo, meus pais, pelo amor e suporte.
Robson Graia, pela eterna inspiração.

AGRADECIMENTOS

À Companhia Teatro dos Novos e ao Teatro Vila Velha pela infra-estrutura e apoio.

Aos *atores-em-treinamento*: Cláudio, Flávia, Gabriela, Genifer, Indaiá e Ulisses, sem os quais essa aventura não seria possível.

Ao meu caríssimo orientador, Daniel Marques, pelo acolhimento e carinho e cuja crítica me ajudou a manter a mente sempre *dilatada*.

Ao professor Sérgio Farias que coordena o Programa de Pós-Graduação com firmeza e generosidade.

Aos funcionários do PPGAC, pela paciência e por serem tão atenciosos.

A Renato Ferracini e Angela Reis pela prontidão com que aceitaram o convite para fazer parte da banca de avaliação dessa dissertação.

À Juliana Protásio e Alexandre Marinho (Chambinho) pelas imagens coletadas.

A Cleomar Rocha pelo apoio tecnológico e acadêmico e pelo carinho.

À Juliana Rangel, que muito contribuiu com as conversas e trocas.

Aos colegas do mestrado em geral, com os quais aprendi muito e com os quais compartilhei esse processo ao mesmo tempo sofrido e gratificante que é o mestrado.

Aos integrantes da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, por terem compartilhado suas lembranças.

À Joice Aglae pelas palavras francesas.

À Carlos Eduardo Mello, meu irmão, pelas palavras inglesas.

À Adriana Chan Vianna pelo exemplo e por acreditar em mim.

FÁTIMA, A FIANDEIRA

Numa cidade do mais longínquo Ocidente vivia uma jovem chamada Fátima, filha de um próspero fiandeiro. Um dia seu pai lhe disse:

- Filha, faremos uma viagem, pois tenho negócios a resolver nas ilhas do Mediterrâneo. Talvez você encontre por lá um jovem atraente, de boa posição, com quem possa então se casar.

Iniciaram assim sua viagem, indo de ilha em ilha; o pai cuidando de seus negócios, Fátima sonhando com o homem que poderia vir a ser seu marido. Mas um dia, quando se dirigiam a Creta, armou-se uma tempestade e o barco naufragou. Fátima, semiconsciente, foi arrastada pelas ondas até uma praia perto de Alexandria. Seu pai estava morto, e ela ficou inteiramente desamparada.

Podia recordar-se apenas vagamente de sua vida até aquele momento, pois a experiência do naufrágio e o fato de ter ficado exposta às inclemências do mar a tinham deixado completamente exausta e aturdida.

Enquanto vagava pela praia uma família de tecelões a encontrou. Embora fossem pobres, levaram-na para sua humilde casa e ensinaram-lhe seu ofício. Desse modo Fátima iniciou nova vida e, em um ou dois anos, voltou a ser feliz, reconciliada com sua sorte. Porém um dia, quando estava na praia, um bando de mercadores de escravos desembarcou e levou-a, junto com outros cativos.

Apesar dela se lamentar amargamente de seu destino, eles não demonstraram nenhuma compaixão: levaram-na para Istambul e venderam-na como escrava. Pela segunda vez o mundo da jovem ruíra.

Mas quis a sorte que no mercado houvesse poucos compradores na ocasião. Um deles era um homem que procurava escravos para trabalhar em sua serraria, onde fabricava mastros para embarcações. Ao perceber o ar desolado e o abatimento de Fátima, decidiu comprá-la, pensando que poderia proporcionar-lhe uma vida um pouco melhor do que teria nas mãos de outro comprador.

Ele levou Fátima para casa com a intenção de fazer dela uma criada para sua esposa. Mas ao chegar em casa soube que tinha perdido todo o seu dinheiro quando o carregamento fora capturado por piratas. Não poderia enfrentar as despesas que lhe davam os empregados, e assim ele, Fátima e sua mulher arcaram sozinhos com a pesada tarefa de fabricar mastros.

Fátima, grata ao seu patrão por tê-la resgatado, trabalhou tanto e tão bem que ele lhe deu a liberdade, e ela passou a ser sua ajudante de confiança. Assim ela chegou a ser relativamente feliz em sua terceira profissão.

Um dia ele lhe disse:

- Fátima, quero que vá a Java, como minha representante, com um carregamento de mastros; procure vendê-los com lucro.

Ela então partiu. Mas quando o barco estava na altura da costa chinesa um tufão o fez naufragar. Mais uma vez Fátima se viu jogada como náufraga em uma praia de um país desconhecido. De novo chorou amargamente, porque sentia que nada em sua vida acontecia como esperava. Sempre que tudo parecia andar bem alguma coisa acontecia e destruía suas esperanças.

- Porque será – perguntou pela terceira vez – que sempre que tento fazer alguma coisa não dá certo? Porque devo passar por tantas desgraças?

Como não obteve respostas, levantou-se da areia e afastou-se da praia.

Acontece que na China ninguém tinha ouvido falar de Fátima ou de seus problemas. Mas existia a lenda de que um dia chegaria certa mulher estrangeira capaz de fazer uma tenda para o imperador. Como naquela época não existia ninguém na China que soubesse fazer tendas, todo mundo aguardava com ansiedade o cumprimento da profecia.

Para ter certeza de que a estrangeira ao chegar não passaria despercebida, uma vez por ano os sucessivos imperadores da China costumavam mandar seus mensageiros a todas as cidades e aldeias do país pedindo que toda mulher estrangeira fosse levada à corte.

Exatamente numa dessas ocasiões, esgotada, Fátima chegou a uma cidade costeira da China. Os habitantes do lugar falaram com ela através de um intérprete e explicaram-lhe que devia ir à presença do imperador

- Senhora – disse o imperador quando Fátima foi levada até ele, - sabe fabricar uma tenda?

- Acho que sim, Majestade – respondeu a jovem.

Pediu cordas, mas não tinham. Lembrando-se dos seus tempos de fiandeira, Fátima colheu linho e fez as cordas. Depois pediu um tecido resistente, mas os chineses não tinham do tipo que ela precisava. Então, utilizando sua experiência com os tecelões de Alexandria, fabricou um tecido forte, próprio para tendas. Percebeu que precisava de estacas para a tenda, mas não existiam no país. Lembrando-se do que lhe ensinara o fabricante de mastros em Istambul, Fátima fabricou umas estacas firmes. Quando estas estavam prontas ela puxou de novo pela memória, procurando lembrar-se de todas as tendas que tinha visto em suas viagens. E uma tenda foi construída.

Quando a maravilha foi mostrada ao imperador da China ele se prontificou a satisfazer qualquer desejo que Fátima expressasse. Ela escolheu morar na China, onde se casou com um belo príncipe, e, rodeada por seus filhos, viveu muito feliz até o fim de seus dias.

(Conto da Tradição Sufi)

RESUMO

A presente dissertação buscou acompanhar o processo de constituição do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, tendo em vista suas contribuições aos atores em formação. Apresentados na forma de um memorial, a organização e acompanhamento do treinamento visaram analisar as escolhas realizadas no decorrer de sua construção; verificar, a partir das noções propostas pela Antropologia Teatral, o caráter pré-expressivo de suas partes constituintes e identificar as contribuições que advém da vivência deste treinamento, percebidas pelos atores que dele participaram, estabelecendo para isso um constante diálogo com estes.

Palavra-chave: Antropologia Teatral, treinamento de ator, pré-expressivo.

ABSTRACT

The present dissertation describes the development of *The Seeking Actor's Path* training, focusing on its contributions to graduating actors. Presented as a memorial, this paper is aimed at reviewing the organization and supervision of the above mentioned training process, while analyzing the choices made during its development. Relying on Theatre Anthropology concepts, it attempts to verify the pre-expressive quality of the training's component parts, as well as to identify the contributions that follow from it, as perceived by participating actors, with whom a systematic dialog was established.

Words: Theatre Anthropology, actors training, pre-expressive.

Sumário

INTRODUÇÃO - Buscando um Caminho Pessoal	11
1. CAPÍTULO I - Preparando a sinalização do caminho	
1.1. Na Trilha Principal – Antropologia Teatral	19
1.1.1 Definição.....	21
1.1.2 Pré-expressividade.....	22
1.1.3 Energia.....	23
1.1.4 Extracotidianidade.....	26
1.1.5 Princípios-que-retornam.....	27
a) Equilíbrio Precário, Equilíbrio de Luxo	28
b) Dança das oposições	29
c) Incoerência coerente	30
d) Virtude da omissão	31
e) Equivalência	32
1.1.6 Corpo/Mente dilatado.....	33
1.1.7 Atalhos e Desvios – contribuições	34
1.2. A luz que ilumina e aquece o caminho – LUME	39
1.2.1. Ações Físicas.....	41
1.2.2. Ações Físicas e Pré-expressividade.....	42
1.2.3. Princípios Recorrentes.....	43
1.2.4. Corpo-subjétil.....	46
1.3. O Treinamento	49
2. CAPÍTULO II: Caminhando – O treinamento <i>O Caminho do Ator Buscador</i>	
2.1. Definindo a proposta do treinamento	57
2.2. Formação do grupo	58
2.3. A base para a estruturação do treinamento <i>O Caminho do Ator Buscador</i>	59
2.4. Composição do Treinamento <i>O Caminho do Ator Buscador</i>	60
2.4.1. O processo de <i>Construção de Energia</i>	61
2.4.2. Dinâmicas corporais codificadas.....	67
2.4.2.1. <i>Dança dos Ventos</i>	67

2.4.2.2. <i>El verde</i>	72
2.4.2.3. <i>Samurai</i>	74
2.4.3. Pesquisas de materiais expressivos: elaboração de partituras.....	81
2.4.3.1. <i>Pesquisa com Objetos</i>	81
2.4.3.2. <i>Opereta</i>	87
2.4.3.3. <i>Pesquisa Corporal com Música</i>	88
2.4.3.4. <i>Improvisação em Duplas com Objetos</i>	90
2.4.4. Trabalhos com voz.....	91
2.4.5. As partituras como fonte de criação da cena.....	95
2.4.6. As questões teóricas.....	99
2.5. A condução do treinamento <i>O Caminho do Ator Buscador</i>	102
2.6. Os Andarilhos – <i>Atores-em-treinamento</i>	108
3. CONCLUSÃO:	121
4. BIBLIOGRAFIA	123
5. ANEXOS	
5.1. ANEXO A – Registro das Atividades da Pesquisa.....	127
5.2. ANEXO B – Relatório da oficina <i>A Voz do Ator</i>	151
5.3. ANEXO C – Roteiro de entrevistas realizadas em Salvador.....	156
5.4. ANEXO D – Roteiro de entrevistas realizadas em Brasília.....	157

Introdução - Buscando um Caminho Pessoal

O caminho que se percorre numa vida, de modo geral, é um misto de escolhas, sejam elas conscientes ou não. Vai se delineando gradativamente e de tempos em tempos costumamos olhar pra trás e fazer algum tipo de reflexão. Às vezes, trata-se de uma reflexão sobre a vida amorosa, às vezes sobre questões espirituais e às vezes profissionais, mas acontece também de percebermos que na realidade tudo isso faz parte de uma única vida e que é preciso revê-la na íntegra. O que, nesta dissertação, poderá parecer uma análise essencialmente profissional, é, na verdade, o pensamento de uma vida, mesmo porque encaro a vida como um aprendizado e é sobre isso que pretendo falar.

Muitas vezes, os fatos acontecem em nossas vidas e nem sempre conseguimos identificar o porquê deles, seja um acontecimento afortunado ou uma desventura. Outras vezes, são necessários anos para que possamos compreender o que significou determinado acontecimento em nosso caminho e possamos aproveitá-lo melhor, até mesmo para, num momento posterior, dispor desse como um aprendizado já assimilado. A meu ver, o conto sufi *Fátima a Fiandeira*¹ mostra claramente esse processo. Aproveito-o para reforçar o quanto é significativo cada pequeno aprendizado que vivenciamos em nossos caminhos e fiz aqui um exercício de resgatar os fragmentos que perfazem meu caminho, porque este foi, sem dúvida, um percurso de aprendizado e espero, como Fátima, estar aproveitando cada um desses fragmentos numa construção consciente do mesmo. E, se esta dissertação se organiza como uma reflexão sobre teatro, é porque este é o terreno fértil no qual tenho semeado a minha vida.

Minha formação como atriz iniciou-se em 1990, em São Paulo, aos 22 anos. Diferente de muitos que sonhavam ser atores ou atrizes desde a infância, começava ali meu marco zero de interesse, formação e experiência teatral. Esse começo se deu no Teatro Escola Macunaíma, escola profissionalizante de teatro, na cidade de São Paulo. Dos três anos de

¹ HISTÓRIAS da Tradição Sufi. Rio de Janeiro: Edições Dervish – Instituto Tarika, 1993, p. 161

formação não completei o segundo, mas só esse tempo já foi suficiente para plantar a semente do que seria um caminho a seguir no fazer teatral e que se poderia resumir em uma expressão: *ações físicas*. Pela primeira vez fazendo teatro, já tinha a oportunidade de conhecer um pouco sobre Constantin Stanislavski², não pela sua literatura mais conhecida, mas pelo que teria desenvolvido como pesquisa em seus últimos anos de trabalho e de vida: *o método das ações físicas*. Naquele período não havia para mim uma preocupação com o estudo e a conceituação teórica, mas com o fazer apenas. Só alguns anos mais tarde, já na Universidade de Brasília, é que tive contato com algum material teórico a esse respeito. Ainda em São Paulo, nas aulas de interpretação, tivemos a oportunidade de montar *Bodas de Sangue* e *Romeu e Julieta*, sempre na perspectiva de trabalho com ações físicas. Concomitante às aulas de interpretação trabalhávamos corpo e voz em aulas específicas nas quais, além das dinâmicas de conscientização corporal próprias às necessidades profissionais do ator, conheci e experimentei a noção de *partitura corporal*, também numa perspectiva puramente prática.

Apesar de não ter tido naquela época um conhecimento teórico e histórico acerca das noções de ações físicas e partituras corporais, a vivência de ambas em aulas práticas me trouxe uma certa segurança para seguir naquela trajetória teatral que apenas se iniciava. Essa segurança resultava do fato de que tanto o método das ações físicas como o processo de composição de partituras corporais eram instrumentos para o ator realizar seu trabalho, sem depender exclusivamente de possuir um talento especial, ou seja, tratava-se de um caminho de aprendizado e por isso podia ser transitado por quem o desejasse.

Ainda nas aulas de corpo tive uma outra experiência durante um ano que, só posteriormente, compreendi tratar-se de um treinamento de ator. Vivenciávamos uma dinâmica de trabalho que se repetia diariamente, quase como um ritual. O trabalho era realizado num círculo e envolvia dinâmicas corporais como corridas, saltos, simulações de lutas, lançamentos de bastão gerando um extremo cansaço que devia ser superado. Além daquela prática proporcionar a nós, alunos, um crescente condicionamento físico, possibilitava também o desenvolvimento de diversas habilidades necessárias ao ator como concentração, precisão dos movimentos, percepção do espaço e do outro, ou seja, elementos que, como disse, vivenciaria mais adiante num treinamento de ator. Outro aspecto que me pareceu bastante significativo naquele processo foi a forma com que o aprendizado foi se estabelecendo: de maneira tão profunda, devido à repetição diária, que a interferência do

² Constantin Stanislavski (1863 – 1938) Encenador russo, fundador do Teatro de Arte de Moscou, foi responsável por intensa pesquisa acerca do trabalho de ator que pode ser encontrada em seus livros: *A Preparação do Ator*, *A Construção da Personagem* e *A Criação do Papel*.

professor ficava cada vez menor. De certa forma, esse era um primeiro indício para uma discussão posterior acerca da autonomia do ator nessa fase de preparação para a cena.

Os três anos de formação, como já disse, não se completaram, pois uma nova e irresistível oportunidade surgia. No início de 1991, uma turma de 25 atores, da qual fazia parte, ingressava em mais um *Curso Introdutório ao Método de Ator*, do Centro de Pesquisa Teatrais, no SESC *Dr. Vila Nova*, sob orientação de Antunes Filho³. No CPTzinho⁴, tivemos a oportunidade de conhecer a proposta e técnicas de preparação do ator desse encenador.

Logo de início nos foi indicada a bibliografia do curso a ser lida no decorrer das aulas, sendo que alguns dos títulos dessa lista já davam uma pista de por onde passa, ou passava, sua visão de teatro: *Princípios Fundamentais de Filosofia; Conspiração Aquariana; A Psicologia de Jung e o Budismo Tibetano; O Tao da Física; A Dança dos Mestres Wu Li; Yin Yang; Introdução à Visão Holística*.⁵ Nas leituras iniciais o diretor desejava que refletíssemos mais sobre os conceitos que permeavam seu trabalho e que relacionavam-se a questões bastante amplas como psicologia, filosofia e física, do que a questões específicas de teatro. É certo, no entanto, que ao longo da leitura e das atividades práticas íamos percebendo a conexão daqueles temas com os exercícios praticados.

Foi justamente nesse período, seguindo diariamente o treinamento de Antunes, que tive uma percepção importante em relação a essa prática, que marcou minhas escolhas posteriores. Aquele processo de trabalho em teatro que estava vivenciando era mais do que a formação de um ator, era um trabalho para a vida e entendi que gostaria de poder multiplicar essa vivência com outras pessoas e com outros atores. De certa forma, comecei ali a estabelecer uma dupla perspectiva que permeou todo meu caminho no teatro: o trabalho como atriz que vive o teatro e o trabalho como atriz que ensina o que viveu. Além de levar essa vivência para o outro através do palco, desejei poder conduzir o outro nesse mesmo caminho.

O retorno para Brasília me fez buscar outras possibilidades de formação e trabalho com teatro, mas já havia uma visão e um desejo específico que, como dito, começavam a guiar minhas buscas. O curso universitário em Artes Cênicas me abriu o universo da pesquisa, não somente pela participação no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica - PIBIC, mas pela perspectiva, que acredito muito própria da vivência universitária, de desenvolver um trabalho de pesquisa de linguagem, no meu caso, teatral. E foi justamente a

³ Nascido em 1929, em São Paulo, Antunes Filho pertencente à primeira geração de encenadores brasileiros, tornando-se referência para os jovens encenadores dos anos 80, com a montagem de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Desde os anos 90, desenvolve um profundo trabalho de pesquisa em técnicas de ator e dramaturgia, no Centro de Pesquisas Teatrais-CPT, no SESC *Dr. Vila Nova*.

⁴ Como era internamente conhecido o grupo de pessoas que participava do curso.

⁵ Essa era a bibliografia introdutória e obrigatória para os participantes do CPTzinho naquela época, em 1991.

participação no PIBIC, especificamente na pesquisa *Ator: Ofício e Tradição. Em busca de uma identidade*, que encontrei as indicações de um caminho com o qual tenho me identificado desde então: um caminho de buscador.

O projeto de pesquisa *Ator: Ofício e Tradição. Em busca de uma identidade* foi elaborado e encaminhado ao PIBIC por duas professoras do departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília e uma mestranda do departamento de Antropologia da mesma universidade. A orientação da pesquisa, na prática, era realizada pelas três, mas, junto ao PIBIC, a professora mestre Rita de Cássia de Almeida Castro assumiu oficialmente a orientação, enquanto a professora Ana Cristina Galvão e a mestranda Adriana Dantas de Mariz eram pesquisadoras associadas. O grupo de alunos bolsistas formou-se por uma seleção realizada pelas autoras do projeto e constava de alunas do Departamento de Artes Cênicas, tanto de bacharelado como de licenciatura: Carla Zaidan Alves, Cristiane Inácia Rocha Oliveira, Joana Lopes e Silva, Letícia Nogueira Rodrigues, Patrícia Marques Carvalho, Rejane Florinda Cintra, além de mim mesma, é claro. Esse grupo inicial foi alterado alguns meses depois com a saída das alunas Carla Zaidan e Patrícia Carvalho e com o ingresso de um aluno do mesmo departamento, Paulo Augusto Viscardi Pellegrini (Guto Viscardi).

A pesquisa era organizada, usando os termos do projeto original, em um marco prático – o treinamento⁶ – e um marco teórico, em que fazíamos reuniões para discussão dos textos da Antropologia Teatral, inicialmente, e depois, de textos que viessem a complementar estas discussões. Os encontros da pesquisa davam-se às 2^a, 4^a e 6^a feiras, das 8 às 12h, sendo que estas manhãs eram iniciadas com a parte prática e concluídas com as discussões teóricas. Minha participação na pesquisa foi de junho de 1996, quando essa teve início, até junho de 1998.

O treinamento, conduzido num sistema de rodízio pelas três orientadoras do projeto, teve por base a experiência vivida por cada uma delas, em épocas distintas, junto ao grupo de treinamento da atriz Iben Nagel Rasmussen, do *Odin Teatret*, grupo de teatro dirigido por Eugenio Barba, fundador da linha de estudos da Antropologia Teatral. A partir de suas experiências de treinamento intensivo, organizaram o curso de extensão *O Samurai e a Donzela. Treinamento para ator*, junto à Universidade de Brasília e, só depois então, optaram por desenvolver esse trabalho enquanto pesquisa acadêmica através do projeto *Ator: Ofício e Tradição. Em busca de uma identidade*. Ainda na parte prática, as orientadoras da pesquisa optaram por introduzir uma outra experiência vivenciada por Rita de Castro e Adriana Mariz,

⁶ O relatório das atividades práticas do treinamento segue em anexo e consiste numa das principais fontes de consulta para a elaboração da prática descrita nessa dissertação.

com a diretora Ariane Mnouchkine, em dois estágios com máscaras, no Rio de Janeiro e no *Théâtre du Soleil*, em Paris, nos quais trabalharam com improvisação a partir do uso de máscaras balinesas, japonesas e da *Commedia Dell'Arte*. Para o projeto de pesquisa, *Ator: Ofício e Tradição*, complementando assim a parte prática desse, propuseram a confecção de máscaras e exercícios de improvisação.

Enquanto nas atividades práticas da pesquisa realizávamos o treinamento e o trabalho com máscaras, a teoria estudada era totalmente relacionada com essas propostas práticas. Realizávamos, em grupo, um estudo minucioso da bibliografia voltada para a Antropologia Teatral, que era a base para o treinamento e, individualmente, uma pesquisa sobre a utilização da máscara em diversas tradições, o que, além de resultar na elaboração de uma monografia por cada bolsista, forneceu o material iconográfico que inspirou a confecção das máscaras. Os temas das monografias relacionadas às máscaras foram sugestão dos alunos em função de interesses individuais: A Máscara no Teatro Grego, O Treinamento do Ator na Commedia Dell'Arte, A Commedia ell'Arte e a Improvisação com Máscaras, A Concepção de Ator no Teatro de Bali, O Uso da Máscara na Tradição Popular Brasileira e A Máscara na Tradição Indígena Brasileira, sendo que o tema referente ao teatro grego foi a minha opção de pesquisa e me rendeu o Prêmio de Melhor Trabalho de Iniciação Científica, no 3º Congresso de Iniciação Científica da UnB em 1997.

Ainda no primeiro ano da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição* tivemos a oportunidade de participar da oficina *A Voz do Ator*, ministrada por Carlos Simioni, ator-pesquisador do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, ligado à Universidade de Campinas, durante o 3º FLAAC – Festival Latino Americano de Arte e Cultura de 1996, na Universidade de Brasília. A passagem de Carlos Simioni por Brasília teve para nós um duplo aproveitamento porque, por um lado, como membro do grupo de treinamento coordenado pela atriz Iben Nagel Rasmussem, o ator foi convidado a participar e conduzir nosso treinamento, tecendo comentários que colaboraram para nosso desempenho no mesmo e, por outro lado, a oficina em si, que foi para todos uma experiência muito marcante e no treinamento *O Caminho do Ator Buscador* foi fundamental.⁷

Tendo concluído o curso universitário de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e finalizado minha participação na pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, iniciava, em 1999, um novo trajeto para o qual havia me preparado, o de professora e, conseqüentemente,

⁷ O Relatório da oficina *A Voz do Ator* ministrada pelo ator Carlos Simioni e anexada à época no relatório de atividades do PIBIC, está também anexada à essa dissertação e é fundamental na composição do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*.

de diretora de teatro. Considero essa nova função uma conseqüência visto que, tendo trabalhado com jovens e crianças de escola com os quais realizei a encenação de 17 peças no total, entre textos dramáticos reconhecidos e obras de criação coletiva, acabei por assumir a função de diretora.

Dentre todos esses projetos, a performance poética *Momentos com Drummond*, desenvolvida pelo Grupo de Teatro do Colégio Marista de Brasília - Nível Médio, teve uma grande significação para meu trabalho em função do processo utilizado em sua composição. A dinâmica utilizada com esses alunos era justamente parte do que trabalhávamos no treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, no que se refere à composição de partituras corporais. A noção de partituras corporais utilizada no treinamento era de uma seleção de ações físicas realizada pelo ator a partir de práticas diversas e as ações físicas eram as ações corporais e vocais definidas pelo ator em processos de pesquisa corporal realizadas no treinamento. No caso do trabalho com os alunos do TEMAR, foi utilizada uma pesquisa de movimentação corporal a partir de estímulos musicais diversos. No primeiro período de trabalho os alunos vivenciaram um treinamento de ator durante o qual elaboraram e memorizaram partituras corporais para, num segundo momento, compô-las junto a um texto, no caso, uma seleção de poesias de Carlos Drummond de Andrade. A composição das poesias com as partituras corporais e o estabelecimento de relações entre os atores em cena, resultou no que denominei a performance poética *Momentos com Drummond* e consistia numa comprovação, que eu necessitava e que não tinha obtido durante o treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, de que realmente era possível levar para a cena elementos extraídos daquele treinamento. De certa forma, percebia a partir daí o treinamento de ator como a viabilização de um caminho duplo que estava buscando, pois já o havia experimentado como atriz e, naquele momento, mostrou-se eficiente no processo de ensino.

A vinda para Salvador em 2004, visando o ingresso no Mestrado junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, foi justamente uma tentativa de aprofundar essas percepções acerca do treinamento de ator, só que dessa vez, voltadas para o ator em formação, ao invés de alunos de ensino médio que buscavam o teatro como uma atividade complementar e não profissional. Pode-se dizer que o ponto de partida para a composição do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, que serviu como campo de observação para as reflexões veiculadas nesta dissertação de mestrado, foi a pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, no entanto, não se pode simplesmente descartar toda essa trajetória percorrida na formação teatral anteriormente descrita, por tratar-se, como já disse, dos pequenos fragmentos que, mesmo sem as peripécias vividas pela fiandeira do conto sufi,

gradativamente foram compondo minhas concepções de teatro que hoje dão forma à ‘tenda’ que, ao mesmo tempo, me acolhe e dá suporte.

Tendo como objeto de pesquisa o treinamento de ator pensado sob a ótica da Antropologia Teatral, a trajetória teórica aqui percorrida parte desse campo de estudos da arte de representação, através das palavras de Eugenio Barba, buscando, igualmente, o pensamento dos homens de teatro – Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Decroux – que deram origem e suporte à mesma, bem como questionamentos acerca das noções de Antropologia Teatral, com os quais se procurou dialogar. Há ainda outro destaque nas considerações teóricas, o material elaborado por integrantes do já citado Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME, especialmente do diretor fundador do núcleo, Luiz Otávio Burnier e do ator-pesquisador Renato Ferracini que, como um dos colaboradores do LUME, tem se destacado por sua produção teórico-acadêmica.

Considerando-se que uma reflexão pode se enriquecer quando permeada de diálogos vários, esta dissertação buscou não somente as palavras dos já renomados profissionais e teóricos do teatro, como também as percepções e considerações daqueles que vivenciaram um treinamento de ator, no caso, aquele já citado da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição* e o treinamento *O Caminho do Ator Buscador*. Acredito que essas percepções possam reforçar e ampliar as noções acerca dos processos de formação do ator e, portanto, essas foram também as vozes com as quais procurei dialogar.

Projetada como um memorial, a presente dissertação está organizada em dois capítulos, sendo o primeiro destinado ao arcabouço teórico que embasou a pesquisa aqui descrita e o segundo capítulo trazendo o relato da experiência prática propriamente dita. Neste último procurei articular o pensamento dos teóricos citados, que nesses últimos cento e cinquenta anos têm dado suporte e muitas vezes revolucionado o fazer teatral no mundo ocidental, com as percepções, sensações e reflexões dos sujeitos da pesquisa, ou seja, os *atores-em-treinamento*.

Da prática descrita, ou seja, d’*O Caminho do Ator Buscador*, dois aspectos foram destacados: o processo de composição do mesmo, no qual se observou os elementos – princípios formuladores, exercícios e dinâmicas de trabalho – que lhe deram origem e a vivência dos *atores-em-treinamento*, levando em conta suas impressões sobre cada elemento e contribuições que puderam perceber dessa para seus caminhos profissionais.

A presente dissertação pretende contribuir para as discussões relacionadas ao trabalho de ator, visando sua maior autonomia como profissional. Sua primeira contribuição resulta de eliminar qualquer cisão entre teoria e prática, na medida em que a cada momento de reflexão

percebe-se a prática como ponto de partida, enquanto essa se fortalece nas idéias e noções propostas. É desta constante relação entre teoria e prática presente ao longo de toda a pesquisa, que se pôde alcançar resultados conformes com as necessidades do ator que busca estar pleno em seu fazer teatral, ou seja, presente de corpo, mente e alma.

1. Preparando a sinalização do caminho

“O ensinamento significa tornar-lhes disponíveis informações de todos os tipos, de forma que possam lê-las, entendê-las, associá-las com eles próprios e considerá-las válidas.” Omar Ali-Shah

1.1 Na Trilha Principal - Antropologia Teatral

Falar de Antropologia Teatral é falar também de Eugenio Barba. Há aspectos de sua biografia, que o próprio diretor-pesquisador aponta como sendo fatores primordiais na gênese deste campo de estudos por ele inaugurado. Tendo nascido e vivido seus primeiros dezoito anos na Itália, Barba inicia, desde então, o que viria a ser uma série de viagens que marcaram sua vida. Já nessa época migra para Noruega, trabalhando como marinheiro e soldador, mas é no início da década de 60 que inaugura sua busca pelo teatro. Nesse intuito vai para Polônia onde, após alguns meses de escola de teatro, junta-se à Jerzy Grotowski¹, acompanhando suas pesquisas por dois anos e meio. Volta para Noruega em 1964 e funda o *Odin Teatret*, com um grupo de jovens desclassificados pela Escola Teatral de Oslo. Mais uma mudança se faz necessária, quando o grupo recebe o convite para estabelecer-se em Holstebro, na Dinamarca. Em 1966, o *Odin Teatret* instala-se, então, nessa pequena cidade dinamarquesa, adotando o nome de *Teatro-Laboratório Interescandinavo para a Arte do Ator* e nela permanece até os dias de hoje. Apesar de estabelecer ali seu lar, Barba permanece sempre em trânsito, entrando em contato com as mais diversas formas de teatro e dança do oriente e ocidente. A recorrente

¹ Jerzy Grotowski (1933-1999) Diretor fundador do Teatro Laboratório de *Wroclaw* na Polônia. O treinamento de ator por ele desenvolvido dava-se na *via negativa*, visando não o aprendizado de habilidades, mas a eliminação dos bloqueios dos atores no exercício de sua função. Sua principal obra, *Em Busca de um Teatro Pobre*, traz as bases de seu trabalho na década de 60.

situação de estrangeiro o mantinha sempre atento às reações, seja de recusa ou aceitação daqueles que o rodeavam e, de acordo com Barba, foi durante essas viagens que “se forjaram os instrumentos para meu ofício de diretor: alguém que, alerta, escruta a ação do ator.” (BARBA, 1994, p. 17-18)

Esse interesse pelo ofício do ator é, sem dúvida, uma das principais marcas da Antropologia Teatral, que aliada à capacidade de Barba de não se ater aos limites impostos pelas fronteiras territoriais e culturais dos diversos países e nações, tem se estabelecido como uma das mais proeminentes linhas de estudo na área teatral. A proposta tem atraído para seus debates uma vasta lista de estudiosos e artistas ligados às artes cênicas, seja por adesão ou crítica às suas reflexões teóricas e à sua prática teatral. É com esse pensamento aberto e escrutador que Barba não somente funda este campo de estudos teatrais, como também o amplia, estabelecendo intercâmbios constantes com as mais diversas tradições em dança e teatro, através da *International School of Theatre Anthropology* (ISTA). Esta escola tem funcionado, desde 1979, como um espaço de encontros e trocas, como eventos que ocorrem em países diferentes, agregando artistas de quase todo o mundo e ampliando e fortalecendo suas propostas.

Apesar do grupo *Odin Teatret* ter iniciado suas atividades na década de 60, é nas décadas de 80 (com a ISTA) e de 90 (com o lançamento e tradução em diversas línguas, da bibliografia responsável pela divulgação dos resultados de seus trabalhos e reflexões) que a Antropologia Teatral se definiu como campo de estudo da arte de ator. Além das obras de Eugenio Barba – *Além das Ilhas Flutuantes*²; *A Canoa de Papel, tratado de Antropologia Teatral*³ e *A Arte Secreta do Ator, dicionário de Antropologia Teatral*⁴ – essa bibliografia conta com as publicações de estudiosos que juntaram-se às atividades ou acompanharam os trabalhos do *Odin Teatret* nas últimas décadas. É principalmente com essa base teórica que se pretende dialogar no presente texto e, para estabelecer esse diálogo, há que se começar por expor as principais noções relacionadas à Antropologia Teatral, primordiais para a compreensão desta dissertação.

² BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

³ BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1994.

⁴ BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

1.1.1 Definição

Em *A Arte Secreta do Ator e A Canoa de Papel*, Eugenio Barba define e comenta o desenvolvimento da Antropologia Teatral. Inicialmente, ele a define enfatizando seu interesse pelo ator:

[...] antropologia teatral é o estudo do *comportamento do ser humano* (grifo meu) quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. Essa utilização extracotidiana do corpo é o que chamamos de técnica.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p.05)

Depois a localiza de forma ampla, quando indica que há algo comum a todos os atores:

A Antropologia Teatral é o estudo do *comportamento cênico pré-expressivo* (grifo meu) que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. (BARBA,1994, p. 23)

Por fim, revela a metodologia usada nesse estudo:

Assim, a antropologia teatral *confronta e compara* (grifo meu) as técnicas de atores e dançarinos no nível transcultural e, por meio do estudo do comportamento cênico, revela que certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais do que se tinha imaginado à primeira vista. (BARBA e SAVARESE, 1995, p.188)

Trata-se então de um campo de estudo voltado para o comportamento do ser humano, sendo este comportamento especificamente relacionado com a situação organizada de representação. Desse comportamento interessa à Antropologia Teatral, principalmente, o seu aspecto pré-expressivo, ou seja, de quando esse ser humano utiliza sua presença física e mental de acordo com princípios que, não estando conformes com aqueles usados na vida cotidiana, serão a base para as técnicas extracotidianas ou técnicas de ator. Pensando metodologicamente, a Antropologia Teatral observa diversas tradições, indo além de suas fronteiras culturais e dessa observação percebe que esses princípios são recorrentes. Das tradições observadas pela Antropologia Teatral destacam-se as orientais, dentre elas: a chinesa, Ópera de Pequim; as japonesas, Teatro Nô, Kabuki e dança Buyo e as indianas, dança Odissi e Kathakali. Dentre as ocidentais são citadas as codificadas: balé clássico e a mímica de Etienne Decroux. Completando esse quadro, nos últimos doze anos a presença do

bailarino Augusto Omulu possibilitou à Eugenio Barba uma pesquisa aprofundada acerca da dança dos Orixás.

Tendo definido Antropologia Teatral cabe agora esclarecer a terminologia própria que este campo de estudos propõe. São termos e expressões como: pré-expressividade, técnicas extracotidianas, princípios recorrentes, energia, entre outros, que surgirão no caminho e carecem ser comentados, mesmo porque são essas noções que constituem o embasamento teórico desse.

1.1.2 Pré-expressividade

A Antropologia Teatral, ao observar o trabalho do ator, percebe que este se organiza em diferentes níveis e compara-o a um organismo vivo, que pode ser analisado sob o nível celular, o nível dos órgãos, ou ainda, dos sistemas que o compõem. Se por um lado, pode-se estudar um corpo em seu nível celular de forma autônoma, por outro, a existência e funcionamento desse mesmo corpo só é possível mediante a atuação simultânea de todos os níveis como uma unidade. O mesmo se dá no caso do ator, em conformidade com a organização específica do seu trabalho:

O trabalho do ator funde em um único perfil três aspectos diferentes correspondentes a três níveis de organização bem distinguíveis. O primeiro aspecto é individual. O segundo é comum a todos os que praticam o mesmo gênero espetacular. O terceiro concerne aos atores de tempo e culturas diferentes. Estes três aspectos são:

1. A personalidade do ator, sua sensibilidade, sua inteligência artística, sua individualidade social que torna cada ator único e irrepitível;
2. A particularidade da tradição cênica e do contexto histórico-cultural através dos quais a irrepitível personalidade do ator se manifesta;
3. A utilização do corpo-mente segundo técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais. Estes princípios-que-retornam constituem o que a Antropologia Teatral define como o campo da pré-expressividade.(BARBA, 1994, p. 24-25)

Outra forma de pensar o trabalho do ator em níveis, é a distinção dos níveis pré-expressivo e expressivo. Mais uma vez Barba ressalta o valor didático dessas níveis e a necessidade de não se perder de vista o trabalho do ator como totalidade:

Esse substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado

durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar o nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios cênico*⁵ de suas ações e não seu significado. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 188)

Esse *como se* traz a idéia de uma situação hipotética que auxilia o ator. Aliás, a perspectiva de trabalhar o nível pré-expressivo separadamente vem de encontro à preocupação que atinge os atores de modo geral, sua presença cênica. É muito comum ouvir sobre um ator comentários como, “Ele tem uma boa presença em cena” ou “A presença dela em cena é muito forte.” É como se esse fosse um diferencial entre os atores, um critério de avaliação. E certamente o é, pois, o ator de presença forte é aquele que se destaca dentre os outros, que será mais notado pelos espectadores. Como se costuma dizer, “Esse ator rouba a cena”. É aí que se encontra a principal razão para se empreender um estudo do trabalho do ator no nível pré-expressivo, pois este é “o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 188) Na prática do ator, o nível pré-expressivo, mesmo que pensado virtualmente, proporciona a esse um resultado muito concreto.

Esta noção de anterioridade que o prefixo ‘pré’ dá à ‘expressividade’, deve ser pensado, conforme explica Barba, como um *antes lógico e não cronológico*. Antes, porque a presença do ator prende a atenção do espectador, ainda que não tenha a intenção de comunicar algo. Antes, porque, no processo diário do trabalho do ator, sua intenção primeira é se preparar, numa perspectiva pré-expressiva, de modo que esteja, corporal e mentalmente, habilitado a realizar, da melhor forma possível, sua meta final que é a cena e, aí sim, assumir uma perspectiva mais ampla de trabalho, que envolve sua presença e o que quer expressar.

1.1.3 Energia

Ao falar de nível pré-expressivo, Eugenio Barba refere-se ao trabalho com a energia do ator. Energia é outro termo que necessita de grande atenção e cuidado. Dentre as definições do dicionário *Novo Aurélio séc.XX*, pode-se destacar alguns aspectos: “força, vigor; a maneira como se exerce uma força e propriedade de um sistema que lhe permite realizar trabalho”(FERREIRA, 1999, p. 754-755). Ao mesmo tempo que é força (o *quê*), é a

⁵ *Bios cênico* é o termo forjado por Barba para indicar a vida do ator em cena, vista não somente pelo seu lado físico, biológico, mas também emocional e psicológico, ou seja, do ator em sua totalidade.

maneira como esta é exercida (o *como*). No caso do ator, o que interessa é justamente “a maneira pela qual essa potência é moldada num contexto muito especial: o teatro. [...] Estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 74)

Na busca de compreender o processo do trabalho de ator com sua energia, Barba, como é a proposta da Antropologia Teatral, se debruça sobre diversas tradições, buscando processos semelhantes. Nas tradições orientais há palavras que designam esse elemento de difícil medida no trabalho do ator, mas que, ao mesmo tempo, trazem um significado bastante concreto. Por exemplo, *koshi* no Japão, refere-se a essa energia, essa presença do ator, mas também quer dizer quadril. É justamente em função de um jogo de forças que atuam sobre o quadril, para que o ator se mova sem que esse acompanhe o movimento das pernas, que ocorre um aumento de tônus na musculatura do ator, de modo que este tem sua presença aumentada, ampliada, dilatada. É esse corpo dilatado pela energia que o percorre e a possibilidade de manipulação dessa energia que interessa ao trabalho do ator em nível pré-expressivo.

Em outras tradições observadas há um ou mais termos para designar energia, vida, presença do ator como: “*prana* ou *shakti* na Índia, *ki-hai* e *yugen* além de *koshi* no Japão, *chicara*, *taxu* e *bayu* em Bali e *kung-fu* na China”. Assim como os outros termos, *kung-fu* apresenta um sentido duplo que “significa ‘estar em forma’, ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos técnicos de seu trabalho.” (BARBA e SAVARESE, 1995, pp. 74-75)

Seguindo o percurso trilhado pela Antropologia Teatral na compreensão do *quê* e do *como* relacionados à utilização da energia, dois aspectos se destacam: a noção de energia no espaço e energia no tempo e a existência de polaridades nessa energia. De certa forma, inclui-se no domínio dos aspectos técnicos que o ator precisa adquirir: a consciência e a capacidade de lidar com essas particularidades da energia.

Para desenvolver a capacidade de manipular sua energia o ator precisa, antes de mais nada, perceber nessa a presença de dois pólos que, na Antropologia Teatral, optou-se por denominar: *Anima* e *Animus*, que “[...] indicam uma *concordia discors*, uma interação entre opostos que leva a pensar nos pólos de um campo magnético, na tensão entre corpo e sombra.” (BARBA, 1994, p.96) Em parte, o que gera vida no corpo do ator em cena:

[...] é a presença simultânea de Animus e Anima, a capacidade do ator de explorar a gama entre um pólo e outro, de mostrar o perfil dominante de sua energia e de revelar a sua dupla: vigor e suavidade, ímpeto e graça, gelo e neve, sol e chamas. (BARBA, 1994, P. 98)

Esses duplos são vistos também em outras tradições, como na Índia, *lasya* (leve, delicado, gentil) e *tandava* (forte, vigoroso, tumultuoso) ou em Bali, *keras* (forte, denso, vigoroso) e *manis* (delicado, suave, terno). Tanto na Índia como em Bali esses termos designam qualidades de energia que são aplicadas em movimentos e posturas corporais, podendo estar presentes também no ritmo, na música, nos trajes usados numa representação. Nessas tradições, o que determina um personagem não é o sexo, mas a qualidade de energia aplicada nos elementos que o compõem. Como se vê, esses binômios nada têm a ver com os gêneros feminino e masculino, mas com diferentes qualidades de energia que se localizam como que em extremos de um leque de possibilidades pelas quais o ator deve passar:

Para *compreender os critérios* que podem orientar-nos a modelar conscientemente a energia, é importante insistir na polaridade como *keras* e *manis*, Anima e Animus, sol e meia-noite, *lasya* e *tandava*, branco e negro, chama e gelo. Mas *para traduzir esses critérios na prática artística* devemos trabalhar com a gama de matizes que se encontram no meio e não somente sobre os extremos. Se isso não acontece, em vez de *compor artificialmente* a energia para reconstruir a organicidade de um corpo-em-vida, produz-se somente *a imagem da artificialidade*. (BARBA, 1994, p. 100)

Uma das principais razões para o ator trabalhar com sua energia no nível pré-expressivo é, justamente, a possibilidade que este lhe dá de experimentar diferentes nuances de energia. Todavia, esse processo não seria tão enriquecedor se estivesse restrito à polaridades extremas; por isso, esses pólos são referências necessárias para o ator, mas este deve explorar as diferentes gradações que possa encontrar entre um pólo e outro, para alcançar um corpo-em-vida.

Assim como pode ser manipulada em suas intensidades e qualidades, a energia pode ser suspensa; não cortada ou eliminada, mas suspensa. O ator com a energia suspensa no espaço mantém seu fluxo internamente, ou seja, a energia represada – canalizada e contida – em seu interior. A idéia é de uma energia ativada no tempo e não no espaço, na medida em que não se realiza em ações perceptíveis, mas também não se esvai:

A energia no tempo é assim manifestada por meio de uma imobilidade que é atravessada e carregada por uma tensão máxima. É uma qualidade especial de energia que não é necessariamente o resultado de um excesso de vitalidade ou deslocamento do corpo. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 88)

E ainda, a energia no tempo trata dessa:

[...]habilidade do ator em transformar imobilidade em ação e chegar a um corpo dilatado, não por meio da amplificação dos movimentos no espaço, mas de tensões dentro do corpo. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 88)

Quando, ao falar de energia, cita os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa, o diretor remonta à definição de Antropologia Teatral citada anteriormente, onde faz referência aos princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. São duas idéias veiculadas aqui: uma que afirma existirem princípios por trás do processo de manipulação de energia por parte do ator e outra que ressalta o fato de que esses princípios não são próprios da vida cotidiana. Antes de falar dos princípios em si, é fundamental trazer à tona a discussão sobre a noção de técnicas extracotidianas e corpo extracotidiano.

1.1.4 Extracotidianidade

Barba distingue as técnicas corporais cotidianas daquelas utilizadas na cena da seguinte forma:

O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto cotidiano, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana. (BARBA, 1994, p. 30)

Mais adiante ele complementa essa definição:

As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. (BARBA, 1994, p. 31)

Mesmo estabelecendo aqui a diferença entre técnicas corporais cotidianas e técnicas corporais extracotidianas, é importante ressaltar que ambas estabelecem uma relação dialética entre si, pois as técnicas extracotidianas não divergem completamente das cotidianas, partem

delas. A diferença principal está no fato de que a técnica utilizada pelo ator baseia-se num excesso, num emprego excessivo de energia, muito esforço para um pequeno resultado, enquanto, aquelas utilizadas no dia-a-dia, buscam a economia de energia, pouco esforço para um grande resultado. De acordo com Barba, as técnicas que criam um ‘outro corpo’ são aquelas dos acrobatas. Enquanto as técnicas do ator “*põem-em-forma* o corpo, tornando-o artístico/artificial, porém *crível*”, as técnicas do virtuose “o transformam no corpo *incrível*.” (BARBA, 1994, p. 31) Aqui Barba relaciona diretamente a idéia de um corpo crível com aquele que se conecta de alguma forma ao corpo cotidiano. Desse modo, o corpo extracotidiano é crível, porque é uma exacerbação do cotidiano, enquanto o virtuose, cujas técnicas em nada se assemelham às técnicas cotidianas, tornam-se incríveis.

Apesar de ressaltar as características daquilo que, na Antropologia Teatral, denomina-se técnica extracotidiana, não se pode deixar de lado o fato de que o termo tem sido passível de fortes críticas em função, basicamente, de questões semânticas. O prefixo ‘extra’ denota exterioridade, visto que do dicionário *Novo Aurélio Século XX* tiramos ‘posição exterior’ e ‘fora de’ (FERREIRA, 1999, p. 866) dando assim à idéia de que um corpo lapidado por técnicas extracotidianas, é um corpo que está fora do corpo cotidiano, como se fosse outro. No entanto, o mesmo dicionário traz ‘extra’ como a forma popular da palavra extraordinário, que relaciona-se a uma edição adicional de um jornal ou revista. Nesse caso ‘extra’ denota acréscimo, algo que vem a mais, quantitativamente falando e nesse sentido aproxima-se mais da idéia de técnica extracotidiana como, aquela que constrói um corpo dilatado pelo emprego de uma quantidade de energia ou de esforço *a mais* que no cotidiano. Ainda que o corpo extracotidiano se diferencie do cotidiano, é preciso compreender que não se trata de outro corpo, um não está fora do outro, trata-se do mesmo corpo que se diferencia por um processo de dilatação.

1.1.5 Princípios-que-retornam

Os princípios-que-retornam, assim chamados por serem recorrentes, ou seja, por estarem presentes ao se examinar os mais diversos atores de diferentes tradições, estão na base do trabalho com a energia e possibilitam o corpo dilatado almejado. Esses são os princípios que regem o trabalho de ator no nível pré-expressivo e, como já foi dito antes, relacionam-se às técnicas extracotidianas. Foi seguindo a trilha ou os rastros da vida de diversos atores em cena – seu *bios cênico*, que a Antropologia Teatral identificou o que

considera como sendo sua essência ou seu núcleo: equilíbrio de luxo, dança das oposições, incoerência coerente (virtude da omissão) e equivalência. (BARBA, 1994, 1995) Distinguir e enumerar cada um desses princípios resulta apenas de uma intenção didática dessa linha de estudos teatrais, pois, na realidade, todos estão profundamente interligados e devem ser percebidos na íntegra, no resultado do trabalho do ator. Na própria explicação de cada um desses princípios ficam evidentes suas relações intrínsecas.

a) Equilíbrio Precário, Equilíbrio de Luxo

Pensando sob a perspectiva das técnicas corporais cotidianas, o homem está em equilíbrio quando se mantém numa determinada postura ou mesmo realiza algum movimento sem muito esforço, o que poderia ser, por exemplo, de pé e parado. Aparentemente, nesta posição o ser humano não faz esforço algum, mas, na verdade, para que possa manter-se em equilíbrio, sua musculatura faz, constantemente, pequenos ajustes numa e noutra parte do corpo, de forma tão sutil, que na maioria das vezes, torna-se imperceptível.

Se o que difere as técnicas cotidianas das extracotidianas é, respectivamente, o emprego de uma quantidade menor e maior de energia, o equilíbrio poderá ser um excelente exemplo desse processo. Através de “uma deformação da técnica cotidiana de caminhar, de deslocar-se no espaço, de manter o corpo imóvel. [...] o ator intervém no espaço com um equilíbrio de ‘luxo’ complexo aparentemente supérfluo e com alto custo de energia.” (BARBA, 1994, p. 35) Esse esforço a mais que o ator emprega, na intenção de impedir a perda de equilíbrio e possível queda, gerando tensões musculares por todo seu corpo e, conseqüentemente, um consumo maior de energia, é que lhe proporciona um corpo dilatado, um corpo-em-vida.

Seguindo a metodologia proposta pela Antropologia Teatral, esse princípio resulta da observação de atores de diferentes tradições, diferentes estéticas e, independentemente do que propõem cada uma das práticas observadas, a alteração de equilíbrio é percebida em todas elas. O equilíbrio de luxo é um conceito já identificável em Etienne Decroux⁶, em que um elemento “se alterado em direção à instabilidade, uma instabilidade controlada, pode gerar tensões diferenciadas no corpo, as quais passam a ser ‘iscas’ que tornam o corpo ‘vivo’” (DECROUX *apud* BONFITTO, 2002, p. 77) e é uma hipótese levantada na observação do

⁶ Etienne Decroux (1898-1992) Criador da Mímica Corporal Dramática, fundou em 1963 sua escola, onde aprofundou suas pesquisas e criou mais de 80 peças de mímica.

trabalho de ator em nível pré-expressivo. Nesse sentido, diz Barba, ele se torna vivo numa fase que precede a expressão intencional, individualizada. Ainda que esse equilíbrio de luxo seja percebido cinesteticamente pelo espectador no momento da representação, ele não está relacionado aos significados veiculados por cada uma das tradições observadas. Enquanto princípio do nível pré-expressivo, pode e deve ser trabalhado pelo ator no momento do seu treinamento pessoal e, de certa forma, é por isso que Barba considera como secreta essa fase do trabalho do ator, pois só diz respeito a ele mesmo.

A partir da própria observação do equilíbrio precário, Barba já identifica o que seria mais um dos princípios-que-retornam e como ambos atingem o espectador por um caminho que nada tem a ver com o sentido da representação e sim com a percepção sensorial desse:

O estudo do equilíbrio torna possível compreender como um *equilíbrio em ação* gera uma espécie de *drama elementar*: a oposição de tensões diferentes no corpo do ator é percebida cinesteticamente pelo espectador como um conflito entre forças elementares. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 38-39)

b) Dança das oposições

A dança das oposições pode ser compreendida também como uma deformação das técnicas cotidianas:

Nas diversas técnicas cotidianas do corpo, as forças que dão vida às ações de distender ou retrair um braço, as pernas, os dedos de uma mão agem uma de cada vez. Nas técnicas extracotidianas, as duas forças contrapostas (distender e retrair) agem simultaneamente. (BARBA, 1994, p. 44)

Essas ações contrárias impostas pelo ator a cada parte do seu corpo, através de resistências, fazendo com que este disponibilize uma grande quantidade de energia na realização desse esforço, põem em evidência para o espectador a vida que pulsa. “O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o princípio da oposição.” (BARBA, 1994, p. 42)

As oposições atuam no corpo do ator tanto interna como externamente. Internamente, as tensões dilatam o corpo do ator mesmo que na imobilidade, energia no tempo. Externamente as oposições podem ser observadas no espaço quando o corpo do ator aponta em diferentes direções, por exemplo, o tronco vai em uma direção enquanto o olhar vai em direção contrária.

A dança das oposições traz ainda um outro aspecto que possibilita uma forma de ampliação de cada ação, quando antecipa uma ação com sua ação contrária, para apenas depois seguir o sentido pretendido. Inicialmente, Barba observa esse efeito no ator chinês e depois percebe que aplica-se aos atores orientais de modo geral. Essa é também uma intensificação da técnica cotidiana pois, se observarmos alguém, por exemplo, lançando algum objeto, numa situação bastante cotidiana como um papel amassado numa cesta de lixo a uma distância razoável, de modo geral, a pessoa recua o braço na direção oposta a da cesta buscando o impulso necessário, ou talvez um melhor posicionamento. A técnica extracotidiana implicaria numa ênfase maior dessa ação oposta, de modo que, na seqüência, ocorra também um maior destaque para a ação realmente desejada.

Exceto pelo equilíbrio de luxo e a dança das oposições, comentados acima, ao falar dos princípios-que-retornam Barba utiliza em *A Arte Secreta do Ator* e *A Canoa de Papel*, diferentes formas. No *Dicionário de Antropologia Teatral*, ao enumerar o que chama de núcleo da energia do ator, fala do equilíbrio, das oposições e, por fim, fala de uma “operação de redução e substituição, que revela o que é essencial nas ações e afasta o corpo para longe das técnicas cotidianas.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 20) Nesse caso, é fácil estabelecer relações como redução/omissão e substituição/equivalência, não de forma rígida e absoluta, visto que não são sinônimos, mas de forma aproximada e que é funcional no presente contexto. No corpo do livro *A Arte Secreta do Ator*, o pesquisador dedica capítulos específicos à omissão e à equivalência, enfatizando, de certo modo, a ambos como princípios a serem considerados separadamente. Já no *Tratado de Antropologia Teatral*, após citar a alteração de equilíbrio e o jogo de oposições como parte da essência do *bios* cênico do ator, Barba apresenta mais dois itens: incoerência coerente e equivalência. No capítulo destinado aos princípios-que-retornam, a omissão aparece como parte da Incoerência Coerente. Buscando não negligenciar nenhum dos termos citados, optou-se aqui por falar separadamente de incoerência coerente, omissão e equivalência, tendo sempre em mente as relações intrínsecas entre os princípios.

c) Incoerência coerente

A aparente incoerência alcançada pelo ator através das técnicas extracotidianas, ou ainda, dos processos de construção de um comportamento cênico artificial, não é mais do que

uma aparência pois, na realidade, resulta numa coerência interna e intrínseca, ressaltada por Barba como uma segunda natureza:

A dificultosa artificialidade que caracteriza as técnicas extracotidianas elaboradas por diversos atores [...] faz adquirir uma outra forma de energia. O ator, através de uma longa prática e um treinamento contínuo fixa esta ‘incoerência’ em um processo de inervação, desenvolve outros reflexos neuromusculares que desembocam em uma nova cultura do corpo, em uma ‘segunda natureza’, em uma nova coerência, artificial, mas marcada pelo bios. (BARBA, 1994, p. 45)

Se, por um lado, essa “segunda natureza” não é coerente com a vida cotidiana, justamente por não aderir à sua forma econômica de fluxo de energia, por outro, quando se vê além da sua artificialidade, o que se percebe é um ser plenamente coerente com a vida, é um *ser-em-vida* construído pelo ator. Por mais que o ator reorganize e redimensione o comportamento cotidiano na busca do extracotidiano, ele reaviva seu vínculo com a vida, com seu bios.

d) Virtude da omissão

O princípio da omissão relaciona-se à idéia de simplificação. É simplificação porque busca a essência da ação, o que é mais importante na ação, eliminando o supérfluo, omitindo o que é excessivo. Essa eliminação pode ser simplesmente retirar uma parte de uma seqüência de ações ou um objeto inserido na mesma, mas a omissão traz também a idéia da retenção:

As virtudes teatrais da omissão não consistem no ‘deixar passar’, no indefinido ou na não-ação. Em cena, para o ator, omissão significa justamente ‘reter’, não estender em um acesso de vitalidade e expressividade a qualidade de sua presença cênica. A beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade. (BARBA, 1994, p. 50)

O resultado da omissão é perceptível para o espectador e, para o ator, é um instrumento poderoso na dilatação do seu corpo, relacionando-se com o que se definiu anteriormente como energia retida, energia no tempo:

O processo de absorção da ação tem como conseqüência uma intensificação das tensões que animam o ator e é percebido pelo espectador independentemente da amplitude desta ação.[...] A

oposição entre uma força que empurra a ação e outra que a retém se traduz em uma série de regras que contrapõem uma energia usada no espaço a uma energia usada no tempo. Alguns atores dizem que é como se a ação não terminasse ali onde o gesto se detém no espaço, mas continuasse muito mais além. (BARBA, 1994, p. 49)

Mais uma vez transparece a íntima relação entre os princípios, nesse caso os princípios de oposição e omissão, quando na contraposição de tensões presentes no corpo dilatado do ator, ou seja, a oposição da força que empurra e a força que retém, esta força de retenção pode relacionar-se com o princípio da omissão. Desse modo, temos ambos os princípios, de omissão e oposição, atuando simultaneamente.

e) Equivalência

Quando se refere à equivalência, Eugenio Barba comenta sobre a elaboração de um *ikebana* (cujo ideograma japonês significa: fazer as flores viverem), demonstrando que a forma de seleção e disposição das flores pode sugerir um significado que vai além da simples exposição de sua beleza. Ao subtrair as flores de suas regras de vida naturais, e recompô-las de acordo com novas regras, o *ikebana* utiliza-se do princípio de equivalência, que assemelha-se ao princípio aplicado ao ator:

O ator não revive a situação; recria o vivente na ação. Ao final desta obra de decomposição e recomposição o corpo não se parece mais a si mesmo. [...] Deve representar aquilo que quer mostrar, por meio de forças e procedimentos que tenham o mesmo valor e a mesma eficácia. [...] As diferentes codificações da arte do ator são, sobretudo, métodos para evitar os automatismos da vida cotidiana criando equivalentes. (BARBA, 1994, p. 53)

A idéia de equivalência é totalmente contrária à imitação, pois, ao buscar um equivalente, o ator “reproduz a realidade por meio de outro sistema”, mantendo da realidade “o uso orgânico de seu próprio corpo”. (BARBA e SAVARESE, 1995, pp. 96-97) Esse “outro sistema” necessário à equivalência é, justamente a “segunda natureza” a que Barba se refere ao descrever a Incoerência Coerente. Com base neste princípio extracotidiano percebe-se um novo comportamento, um corpo reconstruído que, sem perder a relação com os princípios orgânicos da vida, pode também reconstruí-la sob outros princípios.

1.1.6 Corpo/Mente dilatado

Através de todo esse instrumental que delinea um caminho possível de trabalho – desenvolvimento de nível pré-expressivo, utilizando as técnicas corporais extracotidianas baseadas nos princípios-que-retornam – o ator visa a transformação do seu corpo cotidiano em um corpo dilatado. Quando se faz aqui referência ao corpo dilatado, antes de mais nada, é importante enfatizar que trata-se da unidade corpo/mente, que não se restringe ao aspecto físico do corpo. Essa unidade é real na medida em que não se diferenciam as ações de mente e corpo, elas correspondem uma à outra:

[...] um modo de deslocar-se no espaço manifesta um modo de pensar. É um movimento do pensamento que se torna visível. Ou movimento que guia o pensamento. (BARBA, 1994, pp. 142)

Assim como através da aplicação das técnicas extracotidianas o ator busca um corpo-em-vida, um corpo dilatado, esta dilatação ocorre também com seu pensamento, na medida em que a mente dilatada segue uma outra lógica que não a cotidiana:

De fato o pensamento criativo se distingue justamente por prosseguir por saltos, por meio de uma desorientação inesperada que o obriga a se reorganizar de novas maneiras, abandonando uma concha bem ordenada. É um pensamento-em-vida, não retilíneo, não unívoco. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 58)

Barba compara os saltos do pensamento às peripécias de uma história, ou seja, “a trama de acontecimentos que faz desenvolver uma ação por um caminho imprevisto ou faz concluí-la de modo oposto ao que começou.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 56) Ressalta, entretanto, o fato de que as peripécias fluem mais facilmente nas histórias e com menos fluidez em nossos pensamentos. Por isso, alcançar essa mente dilatada, esse pensamento criativo, será o resultado de um grande esforço e ainda, a unidade corpo/mente dilatado é alcançada quando o ator se desenvolve na íntegra, de forma contínua e sistemática. De acordo com a Antropologia Teatral, todo esse processo é possível num contexto muito especial para o ator, o treinamento pré-expressivo. É justamente no treinamento que o ator efetua a transformação desejada, alcançando sua segunda natureza, sua natureza cênica. Nesse o ator realiza dinâmicas de trabalho e exercícios que partem de atividades corporais, mas podem e devem alcançar níveis mais profundos:

Os exercícios físicos de treinamento permitem desenvolver um novo comportamento, um novo modo de se movimentar, de atuar e reagir: assim se adquire uma habilidade específica. Mas esta habilidade se estagna e se torna unidimensional se não se aprofunda, se não consegue chegar ao fundo da pessoa, constituída do seu processo mental, de sua esfera psíquica, seu sistema nervoso. A ponte entre o físico e o mental provoca uma ligeira mudança de consciência, que permite vencer a inércia, a monotonia da repetição.[...] A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental. (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 58)

Certamente, o treinamento é um elemento fundamental na Antropologia Teatral e a bibliografia que consiste em seu arcabouço teórico contribui muito para a compreensão de suas funções para o ator; no entanto, por tratar-se do objeto de estudos desta dissertação, requer, antes de mais nada, uma abordagem histórica que revele um pouco das transformações pelas quais passou o espaço de preparação do ator. Todavia, antes mesmo de compreender a noção de treinamento que interessa a este estudo, cabe estabelecer aqui mais algumas ponderações acerca dos conceitos e noções apresentados pela Antropologia Teatral, buscando, assim, concluir essa etapa das considerações teóricas necessárias.

1.1.7 Atalhos e Desvios

Mediante esse panorama geral, no qual se buscou tangenciar o universo que abarca a Antropologia Teatral, usando para isso, especialmente, a bibliografia de Eugenio Barba, há que se considerar que, certamente, esta abordagem do trabalho de ator gerou reações diversas. Se, por um lado, atraiu para seu território um número significativo de profissionais e estudiosos da área teatral que vêm, desde então, aprofundando e ampliando os caminhos tomados por esse campo de estudo por outro, recebeu também críticas que, longe de serem desconsideradas pela própria, foram atentamente ponderadas aprofundando seus próprios questionamentos. Não cabe aqui fazer uma recapitulação de todos os volumes que vêm engrossando o rol de títulos relacionados à Antropologia Teatral, direta ou indiretamente, mas, alguns aspectos de crítica e adesão, ou por serem mais recorrentes ou por estarem diretamente relacionados a este trabalho, devem e serão aqui considerados.

Nesse caminho que vai se seguindo pelas proposições da Antropologia Teatral, há muito o que se questionar, mesmo porque, em momento algum, as palavras de Eugenio Barba são apontadas como verdades únicas e inalteráveis. A pesquisa e os pesquisadores são vivos e

se mostram em constante estado de transformação. Nesse sentido, as críticas que possam surgir ao longo desse caminho contribuem nesse constante repensar-se da Antropologia Teatral. Uma das vozes que se destacam em apontar críticas aos estudos de Eugenio Barba é a do estudioso de teatro Patrice Pavis, que nos livros *A Análise dos Espetáculos, Dicionário de Teatro* e, especialmente, no artigo da revista *Théâtre/Public, Un Canoé à la dérive?*, pontua os aspectos que considera questionáveis dentre as noções propostas pela Antropologia Teatral. A principal crítica de Patrice Pavis ao tratado de Antropologia Teatral é, justamente, a noção central desta: a pré-expressividade. “O ponto de sustento dessa teoria é, sem dúvida alguma, a noção de pré-expressividade, que é também, ao nosso ver, a mais problemática.” (PAVIS, 1995, p. 22)

Diante da perspectiva do trabalho de ator no nível pré-expressivo, Patrice Pavis destaca alguns aspectos que considera conseqüências negativas da mesma. Em primeiro lugar, considera que mediante um estudo de manifestações expressivas diversas numa abordagem puramente biológica, ou seja, na qual se busca o *bios* cênico, Barba acaba por se eximir de entrar em questões estéticas, o que seria impossível, já que as manifestações estudadas são categorias, reconhecidamente, estéticas. Num outro momento, quando Barba ressalta a percepção cinestésica do espectador em detrimento da percepção de uma identidade veiculada à estilização das manifestações estudadas, Pavis se pergunta, “É preciso, por fim, escolher entre universalidade cinestésica e diversidade expressiva? Elas não podem se somar ou se apoiar?” (PAVIS, 1995, p. 20) Por fim, Pavis aborda a questão do sentido rebatendo a proposta da Antropologia Teatral, com o fato de “que a energia não pode privar-se do sentido para existir, ela não saberá permanecer no nível dito ‘pré-expressivo’, mas deve se articular sobre percurso sensível” (PAVIS, 1995, p. 21) ou “Tentando ou não transmitir um sentido, em todo caso, o ator estará sempre produzindo sentido por e para o observador” (PAVIS, 1995, p. 22) e ainda “O fato é que os princípios pré-expressivos não são suficientes para dar conta da produção concreta do sentido, fenômeno que vai muito além dos princípios do *bios*, da energia, da presença e da oposição.”(PAVIS, 1995, p 21-22) Possivelmente haja outras discordâncias e eventuais concordâncias com o que foi exposto no tratado de Antropologia Teatral, mas, em linhas gerais, estes são os principais aspectos questionados acerca dessa teoria. É também em linhas gerais que se buscou refletir sobre as críticas expostas.

Normalmente, um determinado campo de estudo ou ciência em particular procura, ao expor seus conceitos básicos, estabelecer com a maior precisão possível seus limites de atuação, em especial quando se trata de ciências com objetos de estudo iguais ou semelhantes. Por exemplo, tanto a física quanto a química podem, em determinado momento, ter as

transformações da matéria como objeto de estudo, no entanto, a perspectiva ou a abordagem de cada uma estará conforme seus interesses, que poderiam ser, respectivamente, essas transformações no espaço ou as alterações de composição da matéria em questão. Sem, no entanto, recorrer às chamadas ciências duras para estabelecer estes paralelos, pode-se pensar no próprio estudo do teatro.

Sendo uma linguagem artística de grande abrangência, o teatro abarca as mais diversas perspectivas de estudos sobre si, não somente no que se refere ao objeto de pesquisa, como também em relação ao método utilizado. Um musicólogo poderia realizar um estudo sobre a trilha sonora das encenações de uma determinada peça sem, contudo, ser requisitado a discorrer sobre as propostas de cenário das mesmas, ou ainda, seria possível um estudo do figurino relacionando-o com o contexto histórico do texto em questão mas deixando de lado, por uma questão de opção, as implicações do trabalho de atuação do ator em relação à escolha desse ou daquele figurino. Em ambos os casos, não se nega o fato de que o espectador verá o espetáculo como um todo, ou seja, ao ouvir a música esse a relacionará, consciente ou inconscientemente, com o que vê, assim como poderá perceber que as opções de figurino estão ou não adequadas à proposta de atuação dos atores em cena. Mesmo que, enquanto resultado final, um espetáculo teatral seja percebido na sua totalidade, esse não se nega à decomposição de suas partes para um estudo mais aprofundado. Trata-se da opção de perspectiva feita por quem realiza a pesquisa. A esse respeito cabe a definição apresentada por Marilena Chauí de que “*methodos* significa uma investigação que segue um modo ou uma maneira planejada e determinada para conhecer alguma coisa” (CHAUÍ *apud* BRANDÃO, 2006, p. 109) e a consideração de Tânia Brandão de que “método é uma escolha e pode, de certa forma, ser derivado do sujeito pesquisador” (BRANDÃO, 2006, p. 109), o que abre espaço para a opção do pesquisador.

A Antropologia Teatral procura, pela exposição de suas noções e conceitos, deixar claro seu objeto de estudo e a abordagem que pretende estabelecer sobre o mesmo. Como já foi dito, seu interesse é a pré-expressividade e Barba a isola da expressividade visando um desenvolvimento, diretamente voltado para esse nível do trabalho do ator. Nessa proposta de estudo há um aspecto que estabelece o grande diferencial da teoria, ela trata da prática do ator e se utiliza de uma estratégia que é bastante condizente com essa prática, a criação de uma situação hipotética. “[...] o conhecimento artístico está mergulhado em um campo sempre hipotético.[...] Como campo de natureza hipotética, a linguagem teatral permite uma maleabilidade de métodos e recursos” (MACHADO, 2006, p. 92) É sobre uma situação hipotética que se fundamenta a base teórica da Antropologia Teatral ou, para utilizar uma

linguagem específica do teatro, do renomado diretor teatral Constantin Stanislavski, é sobre um *'se' mágico: O que o ator faria 'se'...* fosse possível separar a pré-expressividade da expressividade? A resposta da Antropologia Teatral é que: esse poderia 'trabalhar sobre si mesmo' de modo a tornar sua presença cênica mais atraente aos olhos do espectador. Outra forma de se entender esse estudo num campo hipotético é através do comentário de Barba em relação aos exercícios praticados pelo ator em seu trabalho privado: "Os exercícios são antes de mais nada uma ficção pedagógica." (BARBA, 1998, p. 33) Navegar n' *A Canoa de Papel* tendo em mente outras abordagens sobre teatro que não essa, só pode resultar em naufrágio.

Pavis fala na recusa da Antropologia Teatral em referir-se aos aspectos estéticos das manifestações expressivas. Como já foi dito, isto se deve à opção metodológica deste campo de estudo, porém, há outros aspectos que podem ser ressaltados aqui. Ao analisar processos de atuação com elementos interculturais, no artigo, *Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator*⁷, o ator e pesquisador teatral Matteo Bonfitto cita exemplos de processos de exploração práticas de culturas orientais, tais como as realizadas por Ariane Mnouchkine e Meyerhold em relação ao Kabuki ou Brecht em relação à Ópera de Pequim. Ao citá-los, diferencia a forma de abordagem dessas manifestações como aquelas voltadas para o "código" em si e aquelas mais interessadas nos "procedimentos internos ao código". A primeira forma de abordagem utiliza-se dos seus significados e suas formas, enquanto a segunda está mais atenta aos processos utilizados para se chegar a essas formas e significados. Essa simples divisão já apresenta uma resposta ao questionamento de Pavis e reforça a viabilidade da opção feita pela Antropologia Teatral, acima descrita, ou seja, ao observar as diversas práticas orientais buscando nelas os princípios-que-retornam, seu interesse não é o "código" que elas veiculam, mas os "procedimentos internos do código". Se essa divisão é possível, é dessa premissa que parte a Antropologia Teatral para realizar seus estudos acerca do trabalho do ator, voltados para o *como* o realiza e não para o *quê* resulta desse.

Dando continuidade aos pontos levantados por Pavis e considerando-se, mais uma vez, que os níveis expressivo e pré-expressivo são percebidos pelo espectador como unidade no ator, a resposta à questão acerca do mútuo apoio entre universalidade cinestésica e diversidade expressiva é, certamente, positiva, não somente elas podem se apoiar como já o

⁷ BONFITTO, Matteo. *Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator*. In: *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Arte Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n.5, 2005.

fazem. A questão é que os aspectos expressivos já estão aí definidos, por exemplo, as *mudras*⁸ são um importante meio de expressão e são repassadas de geração em geração, assim como as idéias de um texto dramático serão expressas, minimamente, por meio das palavras pronunciadas pelo ator, palavras essas que se perpetuam no texto escrito. Querendo ou não, o ator estará expressando algo, mas o que não se garante é que consiga obter para si a atenção necessária do espectador, para que este receba sua mensagem. Daí a pré-expressividade, que suspende temporariamente a preocupação com o expressar-se para apenas estar diante do espectador e fazer-se presente neste momento. Trabalhar nesse nível é uma tentativa de garantir que essa percepção cinestésica efetivamente contribua com a expressão da qual, na verdade, faz parte.

Ao refletir sobre a questão do sentido, pode-se tomar, mais uma vez, a análise de Matteo Bonfitto quando este, ainda em relação às práticas interculturais, faz uma diferenciação fundamental entre o processo de atuação mais comum no ocidente, no qual parte-se de um texto pré-determinado, criando assim uma “rede semântica fornecida pelo texto” (BONFITTO, 2005, p. 25), que será a base para toda experimentação do ator ocidental e o processo, por exemplo, do Teatro *Nô*, no qual a execução dos *Katas* não implica em significados pré-estabelecidos, mas em “circunstâncias genéricas imbuídas de valores de caráter metafísico”. (BONFITTO, 2005, p. 25) Enquanto, no primeiro caso, parte-se de significados pré-estabelecidos, no caso oriental o que o autor ressalta é a produção de sentido, este sendo entendido como “o efeito de um processo de conexão entre as dimensões interior e exterior do ator, desencadeado a partir da execução de suas ações.” (BONFITTO, 2005, p. 26) De acordo com Bonfitto, os atores orientais e, especificamente no caso analisado, os atores *Nô*, não têm, no processo de execução de suas ações, a intenção de comunicar algo, algum significado específico, mas ao estabelecerem intensões, ou seja, aumento de tensões, ou articulações entre suas dimensões interior e exterior, produzem sentido. Feita essa distinção, a conclusão de Bonfitto recai, justamente, no que se entende por pré-expressividade:

[...] mesmo diante dos efeitos desse processo dinâmico que não pode ser traduzido, a conexão entre as dimensões interior e exterior, fator fundamental nesse caso, deve ser vivenciada pelos dois pólos, ator e espectador, que dessa forma, interagem. É em função de tal conexão que uma “ressonância” (qualidade de presença, dilatação, bios...) pode ser produzida pelo ator, fazendo com que a atenção do espectador mantenha-se ativa. Já no caso do “significado”, a atuação do ator estará apoiada por uma rede semântica que o orienta, e que orienta, por sua vez, o espectador. (BONFITTO, 2005, p. 26)

⁸ São sinais feitos com as mãos que possuem significados determinados, utilizados em algumas danças indianas.

Tomando-se as palavras de Bonfitto, poder-se-ia dizer que o trabalho pré-expressivo seria o processo de conexão das dimensões interna e externa, que o ator estabelece ao se relacionar com seus materiais de atuação, no entanto, cabe aqui uma ressalva. Ao dizer da conexão das dimensões interna e externa, reforça-se a idéia de que haja uma cisão determinando duas dimensões distintas, enquanto o que ocorre no nível pré-expressivo é que o ator evidencia a unidade existente, ou seja, ao mostrar-se pleno em suas ações o ator reforça a idéia de uma dimensão única. Sendo assim, ao interagir com o espectador, compartilha com este essa unidade, possibilitando, desse modo, a percepção de seu corpo dilatado. O sentido, então, é produzido pelo ator, como argumenta Pavis, mas resulta da captura da atenção do espectador ou, ainda, na percepção cinestésica deste corpo.

Essa constatação remete a um último ponto levantado por Pavis, quando ressalta a ambigüidade na fala de Eugenio Barba de que, “a matéria-prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador.” (BARBA *apud* PAVIS, 1995, p. 24) Uma afirmativa aparentemente contraditória, visto que ao se percorrer a trilha deixada pela Antropologia Teatral a linha condutora parece ser o ator. Todavia, quando se retoma o que foi dito sobre pré-expressividade, é bom lembrar que o trabalho é “sobre” si mesmo e não “para” si mesmo. Ainda que seja secreto e longe dos espectadores, o desenvolvimento do nível pré-expressivo do ator se faz visando sempre o momento do encontro ator/espectador, para que neste momento, sua longa preparação se justifique quando atinge o espectador por todos os canais, inclusive o da percepção cinestésica.

Nesse esforço de identificação dos sinais que indicam o trajeto que se percorreu n’*O Caminho do Ator Buscador*, a Antropologia Teatral, bem como o exemplo do *Odin Teatret*, são a referência primeira mas não a única. Nesse sentido há um grupo de atores e, simultaneamente, pesquisadores em teatro que foram fundamentais na composição da prática descrita nesta dissertação.

1.2 A luz que ilumina e aquece o caminho - LUME

Não são muitos os grupos de teatro que se propõem e conseguem não somente estabelecer um trabalho duradouro, como também manter um vínculo com a produção acadêmica, no sentido de realizar e registrar pesquisas em teatro e mais especificamente sobre

o trabalho de ator. Nesse sentido o LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –, criado em 1985 junto à Universidade de Campinas, vem, desde então, realizando um profundo e amplo trabalho de pesquisa acerca da arte do ator. A produção bibliográfica gerada por essas pesquisas, divulgada nos meios teatrais, tem dado suporte teórico e prático a muitos outros grupos e atores que buscam caminhos de desenvolvimento profissional, bem como as oficinas e *workshops* ministrados pelos atores pesquisadores vinculados às pesquisas em questão. Desse material destacam-se alguns títulos que em muito auxiliaram esta dissertação: *A Arte de Ator da Técnica à Representação*⁹ de Luís Otávio Burnier, ator e diretor teatral fundador do LUME; *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*¹⁰, do ator pesquisador Renato Ferracini e, ainda de sua autoria, a tese de doutorado recém defendida sob o título *Corpos em Criação, Café e Queijo*¹¹.

As pesquisas realizadas no LUME tem alguns pontos em comum com a Antropologia Teatral, visto que ambos convergem seus interesses para a arte de ator. A utilização de treinamento pré-expressivo, a atenção aos princípios que regem o trabalho do ator e uma série de conceituações necessárias a seus trabalhos, são pontos de conexão entre os dois grupos de pesquisa teatral. Em alguns casos o LUME se utilizou de conceituações trazidas pela Antropologia Teatral, em outros casos ambos se apoiaram nas mesmas fontes e, por fim, o que mais interessa são as noções resultantes das pesquisas próprias do LUME que, por vezes, vão além das propostas da Antropologia Teatral e por outras diferem destas. Como as influências do trabalho do LUME vão, desde práticas incorporadas ao treinamento *O Caminho do Ator Buscador* até a conceituação teórica proposta, esse não poderia deixar de ter um destaque, em especial para os pontos que se mostraram essenciais à essa prática. Não se pode desconsiderar também o fato de que haja uma maior proximidade física e cultural com o LUME, o que o torna mais acessível aos grupos e atores que desenvolvem seus trabalhos no Brasil. Desde sua fundação até os dias atuais, sempre houve uma grande preocupação, estimulada inicialmente pelos interesses de Burnier e mantida pelos pesquisadores que ali permaneceram, com a nossa cultura e o fazer teatral do ator num contexto brasileiro.

⁹ BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

¹⁰ FERRACINI, Renato. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

¹¹ _____. *Corpos em Criação, Café e Queijo*. 2004. 347f. Tese (Doutorado) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

1.2.1 Ações Físicas

Desde a primeira publicação referente às pesquisas do LUME a noção de ações físicas destaca-se como fator fundamental em seu processo de trabalho. Stanislavski foi sem dúvida o ponto de partida para a concepção do trabalho de ator a partir das ações físicas, pois “considerava as *ações físicas* o elemento chefe da expressividade do palco” (BURNIER, 1994, p. 31) A noção de ações físicas em Stanislavski resulta das experiências de toda uma vida de trabalho e, conforme Matteo Bonfitto, duas características se destacam: “a ação física como *ação psicofísica*; a ação física como *catalizador e elemento transformador de outro elementos do sistema no qual está inserido.*” (BONFITTO, 2002, p. 36) Buscando ainda definir as ações físicas, Burnier recorre a Decroux e Grotowski que, como seguidores de Stanislavski nessa opção pelas ações físicas no trabalho do ator, não somente a definem como a localizam; “Para ambos, uma ação parte definitivamente da coluna vertebral, do *tronco*. Ela *não é algo de periférico, mas de essencial*, e, portanto deve partir do eixo central do corpo.” (BURNIER, 1994, p. 33)

Mesmo trabalhando com ações físicas, as abordagens de Stanislavski e Decroux são diferentes:

Decroux [...] “não via a ação”, mas seus componentes. Ele trabalhava de uma tal maneira que fabricava, a partir do interior, a organicidade, a coerência, a lógica das ações, ao passo que Stanislavski trabalhava a partir de fora, ele não mergulhava nos componentes da ação, trabalhava a organicidade das ações desde a perspectiva do observador, ou por meio da cadeia de ações (“the line of physical actions”) (BURNIER, 1994, p. 38)

Burnier aproxima-se mais de Decroux, com quem trabalhou vários anos, ao se debruçar sobre os elementos da ação física:

Desta forma, a célula da arte de ator, a *ação física*, é composta dos seguintes elementos: a intenção (que, como vimos, contém uma contradição), o *élan* (com seus dois movimentos, *ê-lâ*), e impulso (e o *coração*, o *pulso* da ação, contra-impulso, o espasmo), o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo (os *dinamoritmos* e as *causalidades motoras*). (BURNIER, 1994, p. 47)

As ações físicas estão, sem dúvida na base da pesquisa sobre o trabalho de ator do LUME, e essa atenção aos seus componentes confirmam esse fato; no entanto, existe um fator

que não se trata de um elemento da ação física, mas que é essencial para a sua realização pelo ator: a energia. Esta seria um dos pontos de interseção entre o LUME e a Antropologia Teatral.

1.2.2 Ações Físicas e Pré-expressividade

A preocupação com a energia, ou seja, com o nível pré-expressivo do trabalho do ator, é também área de pesquisa do LUME. Ferracini esclarece bem a relação entre ações físicas e a pré-expressividade quando diz:

[...] a ação física é a passagem, a transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Ela corporifica os elementos pré-expressivos de trabalho e, como já dito, é o cerne, a base e a menor célula nervosa de um ator que representa. É por meio dela que esse ator comunica sua vida e sua arte. Segundo Luís Otávio Burnier, a ação física é a poesia do ator. (FERRACINI, 2003, p. 100)

Entendendo então que a ação física apresenta tanto elementos relacionados a seus aspectos mecânicos como os relacionados à vida que traz em si, pode-se:

[...] observar o caminho complexo pelo qual a ação física nasce: da *intenção* vêm o *élan* e o *impulso* (ou impulsos) que, posteriormente, transformam-se em *movimento* na relação tempo/espaço; esse *movimento* é preenchido pelo ator com uma *presença* em uma *dilatação corpórea* que correspondem, em primeiro lugar, a um contato do ator com sua pessoa, sua “alma”, sua “verdade” e suas energias potenciais, configurando, assim, uma *ação física orgânica*. Essa organicidade deve gerar uma energia expandida e/ou dilatada e, finalmente, todos esses elementos devem ser manipulados, pelo ator, de forma clara, objetiva e *precisa*. (FERRACINI, 2003, p. 113)

Sendo a ação física a poesia do ator e tendo essa a duplicidade mecânica/vida, está no cerne do trabalho do ator lidar com essa aparente duplicidade, ou melhor, eliminá-la percebendo que técnica e vida são apenas duas instâncias dessa unidade que é a ação física. A técnica é necessária para alcançar essa presença viva do ator, ao mesmo tempo em que a vida que preenche a técnica lhe dá sentido. Mesmo quando a Antropologia Teatral se declara interessada no pré-expressivo e, sendo assim, na energia, na presença do ator, não quer dizer que perceba isso de forma isolada, mas como parte integrante do seu caminho. Esse percurso das ações físicas descrito por Ferracini na citação reforça, a meu ver, esse fato. Ele fala da articulação de elementos mais palpáveis como o movimento e outros mais sutis como

presença e energia para gerar uma *ação física orgânica* e tudo isso sendo manipulado pelo ator. O trabalho pré-expressivo habilita o ator a essa ação.

Há, no entanto, uma diferença significativa entre o processo de Barba e o trabalho do LUME, já ressaltada por Ferracini, ao mesmo tempo sutil e básica, relacionada justamente com essas dimensões interior e física ou mecânica do trabalho de ator. Enquanto para Barba a unidade entre as duas é um ponto de chegada, no LUME pode ser um ponto de partida. Isso fica mais claro numa situação prática, quando Ferracini cita o processo de Iben Nagel Rasmussen, atriz do *Odin Teatret* que trabalha com Barba há muitos anos.

[Ela] parte de ações físicas coletadas mecanicamente, originadas em improvisações, trabalho com bastões, figuras com bastões ou na transformação espacial e temporal de ações simples e cotidianas como correr, beber um copo d'água, entre outras. (FERRACINI, 2003, p. 85)

E considera que:

[...] a transformação dessa ação ou seqüência mecânica em ação ou seqüência orgânica viva é função do trabalho do ator, devendo este encontrar as ligações para que essa ação entre em contato com sua pessoa e suas energias. (FERRACINI, 2003, p. 85)

Se, como dito, a unidade entre as duas dimensões é o ponto de chegada, trata-se justamente da meta do ator, encontrar a dimensão interior da ação física tornando-a una. Mas se, como no caso do LUME, a unidade entre as dimensões pode ser um ponto de partida, “Cabe ao diretor encontrar as ligações e criar a seqüência orgânica para as ações já vivas.” (FERRACINI, 2003, p. 86) Aqui o ator já elegeu suas ações físicas e vocais tornando-as vivas, orgânicas durante seu treinamento e é a partir delas que o diretor elabora uma composição final.

1.2.3 Princípios Recorrentes

Outro ponto de interseção entre o LUME e a Antropologia Teatral é a percepção de princípios que estão na base do trabalho de ator. Mesmo fazendo referência aos princípios como tendo sido pesquisados por Eugenio Barba e sendo constituintes do campo da Antropologia Teatral, Ferracini relaciona esses princípios de forma diferenciada daquela encontrada nos textos de Eugenio Barba: Equilíbrio Precário, Oposição, Base, Olhos e Olhar,

Equivalência, Variação de Fisicidade (segmentação, variação e omissão), Dilatação Corpórea, Manipulação de Energia, Precisão, Intenção e Impulso.

Como dito anteriormente, os princípios são assim individualizados por uma necessidade didática, mas na prática estão profundamente interligados sendo que, por vezes, um pode ser o aspecto mais minucioso ou mais específico de um outro. Por exemplo, tanto Base como Olhos e Olhar relacionam-se diretamente com Equilíbrio Precário. No primeiro caso, quando citada como princípio, Base, que trata da relação pés, pernas, quadril e chão, acaba por ser destacada, reforçando assim sua importância para o trabalho do ator. O destaque dado pelo LUME à necessidade de se estar atento à Base na realização de qualquer exercício, não é somente teórica. Ao ministrar suas oficinas, tanto Carlos Simione como Renato Ferracini, atores-pesquisadores do LUME, procuram chamar a atenção de seus alunos no sentido de buscarem uma base adequada para a realização dos exercícios e do quanto essa é significativa para a presença do ator em cena. Pude verificar esse fato ao participar de oficinas por eles oferecidas, respectivamente em novembro de 1996, em Brasília e fevereiro de 2006, na sede do LUME. No caso de Olhos e Olhar a relação se dá pelos constantes micromovimentos realizados pelos olhos mesmo quando fixos num ponto, fato que ocorre também na situação de manutenção do equilíbrio e dessa forma a intensificação desses micromovimentos proporcionam uma transformação qualitativa da energia do ator.

A Variação de Fisicidade engloba três aspectos – segmentação, variação e omissão – sendo que um deles, a omissão, já foi citada por Barba como princípio. No LUME esses três elementos da ação são agrupadas sob a denominação de Variação de Fisicidade por tratarem-se de habilidades que o ator deve ter para transformar as ações físicas (fragmentar, aumentar, diminuir, omitir, variar no tempo e no espaço) sem perder a organicidade alcançada com elas. Entenda-se organicidade como “o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potencias”. (FERRACINI, 2003, p. 111) Essa conexão das dimensões interior e exterior, como já foi visto, relaciona-se com a presença plena do ator no palco e, conseqüentemente, com sua pré-expressividade.

Em relação à Dilatação Corpórea, Ferracini relembra que Barba a explica a partir do Equilíbrio Alterado e da Dança das Oposições e complementa com o entendimento do LUME, onde também está “intimamente relacionada com a organicidade e manipulação das energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou seqüências de ações” (FERRACINI, 2003, p. 147) Percebe-se que no próprio comentário acerca da Dilatação o autor já estabelece relação com mais um princípio apontado, a Manipulação de Energia, sendo esta relacionada às variações de densidades musculares e considerando-se também que

mesmo indo de grandes a pequenas quantidades de energia, essa manipulação deve estar presente, e que seu centro de irradiação está na região abdominal e no LUME optam por chamá-la *koshi*, conforme citado por Barba como sendo o termo que denota a presença, ou a vida do ator no Japão.

Os quatro últimos itens (manipulação de energia, intenção, impulso e precisão) figuram apenas na tese de doutorado, visto que no livro, *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, Ferracini não os havia citado como princípios pré-expressivos. Desses, os três últimos são elementos da ação física. Intenção e Impulso antecedem a ação. “[...] existe uma espécie de *pré-ação* e uma *pré-expressividade* latentes, antes mesmo do nascimento de qualquer ação física orgânica visível no espaço.” (FERRACINI, 2003, p. 105) Numa pesquisa que tem como foco o ator e considera a ação física como sendo a sua poesia, os elementos pré-expressivos da ação são sem dúvida princípios de trabalho. Por fim, a Precisão que, de certa forma, retoma a questão das dimensões externa e interna, na medida em que ressalta a necessidade de ser preciso tanto no aspecto físico/mecânico da ação, como na manipulação de energia empregada na mesma. Como elementos da ação física entendo que estes princípios, mais do que estarem na base da pré-expressividade, relacionam-se à transição da pré-expressividade à expressividade, reforçando assim a idéia da ação física como ponte entre ambos.

A perspectiva do trabalho de ator a partir de princípios-que-retornam, ou seja, que são recorrentes aos mais diferentes atores das mais diversas tradições é, como já ressaltou Eugenio Barba, o caminho do *aprender a aprender*. Quando se diz caminho entenda-se o percurso construído por cada ator e não uma estrada pronta e definitiva. Isso transparece não somente na diversidade de estratégias de desenvolvimento do ator que diferem entre si pela forma, mas que mantém os princípios em suas bases, como também na possibilidade de um aprofundamento da compreensão dos próprios princípios ou ainda da percepção de outros princípios que permeiam o trabalho do ator. O LUME tem se mostrado um campo fértil, no qual só há lugar para uma pesquisa viva e em constante renovação, o que, acredito, tem a ver com a própria noção de um trabalho atento aos próprios princípios e cujo espaço de renovação está garantido.

1.2.4 Corpo Subjétil

Há ainda uma recente contribuição do ator-pesquisador Renato Ferracini, em sua tese de doutorado, que enriquece a discussão a respeito das noções de corpo cotidiano e extracotidiano, na medida em que propõe a utilização do termo *corpo subjétil*. Mais do que a proposição de um termo novo que resolva as dificuldades de um anterior, insatisfatório para muitos, a riqueza do trabalho está nos caminhos tomados pelo ator para a composição dessa idéia de uma maneira bastante elucidativa.

Em *Corpos em Criação, Café e Queijo*, Ferracini repensa a questão da dualidade do trabalho de ator, representada por seus aspectos formais e vitais, ao resgatar a noção da palavra *tékne*, cuja derivante ‘técnica’ está normalmente relacionada à forma no trabalho do ator. Para os gregos “*tékne* significava fusão conceitual das faculdades formais e artísticas do homem, ou seja, a arte e a técnica não eram pensadas de forma separada, e, portanto, para os gregos essa polaridade era inexistente” (FERRACINI, 2004, p. 57) Sob essa perspectiva elimina-se a dicotomia, mas ainda é preciso, como afirma o autor, repensar a noção do próprio corpo do ator, buscando eliminar a dicotomia corpo cotidiano/corpo extracotidiano. É preciso compreender que não há dois corpos e sim que são comportamentos diferenciados que *habitam o mesmo corpo* e que não se pode “simplesmente buscar eliminar um comportamento cotidiano pensando existir um outro corpo em um suposto estado ‘puro’ pronto para ser encontrado e usado como corpo-em-arte.” (FERRACINI, 2004, p. 61) Este se mostra mais como um processo de transformação do corpo do ator proporcionada tanto por uma preparação prévia, que implica em muito esforço e na eliminação de suas limitações, seus bloqueios, como pela situação específica da representação. Essa situação cênica se diferencia daquela cotidiana pelo excesso, pelo que tem ‘a mais’. O corpo-em-arte deriva do corpo cotidiano enquanto “*expansão e transbordamento*” do mesmo, enquanto “*vetor em expansão dele mesmo*” (FERRACINI, 2004, p. 62) e é em Derrida que Ferracini encontra o melhor termo para descrever este corpo em *Estado Cênico*, eliminando qualquer vestígio de dualismo.

O *corpo-subjétil* foi o termo forjado pelo ator do LUME, a partir da noção de *subjétil* dada por Derrida, no livro *Enlouquecer o Subjétil*. Ferracini aponta duas questões do livro que o levaram a essa associação. A primeira sugere a eliminação das polaridades colocando *subjétil* no espaço entre:

Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito e o subjetivo e o objeto e o objetivo. (FERRACINI, 2004, p. 62)

A outra sugere um movimento de expansão para fora:

[...] essa palavra *subjétil* pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e [...] se auto atinge. (FERRACINI, 2004, p. 62)

Pontuados esses dois aspectos da obra de Derrida, Ferracini logo estabelece a relação dessas idéias com a discussão acerca do trabalho de ator, comparando este espaço “entre” objetividade – subjetividade, com as polaridades relacionadas à atuação, citadas anteriormente:

[...] o *corpo-subjétil* surgiu-me de maneira natural para dizer de um corpo em Estado Cênico, um corpo em arte, pois o *corpo-subjétil*, estando primeiramente nesse “entre” objetividade – subjetividade, dualidade que poderíamos facilmente levar para *forma X expressão* ou *mecanicidade X “vida”*, ou mesmo *comportamento cotidiano X comportamento extracotidiano*, não é nem um nem outro exatamente, mas os perpassa pelo meio, englobando as duas pontas da polaridade e todos os outros pontos que passem por essas linhas opostas. Ele não é um ponto ou outro, linha ou outra, mas uma diagonal que atravessa esses pólos abstratos e todos os pontos e linhas “entre”. (FERRACINI, 2004, p. 63)

Em seguida, o ator-pesquisador do LUME correlaciona a imagem de projeção com o trabalho do ator, considerando que essa ação de projetar para fora também lhe é intrínseca:

[...] esse “entre” do *subjétil*, agindo como *projétil*, lança-se para fora para agrupar e incluir o outro, em um movimento que deveria ser natural para o trabalho do ator. Portanto, o *corpo-subjétil* engloba e diagonaliza um espaço “entre” polaridades que se completam e uma ação que lança esse espaço “entre” para fora, numa relação dinâmica. (FERRACINI, 2004, p. 63)

O autor, então, completa sua concepção acerca de *corpo-subjétil* retornando às palavras de Derrida ao concluir que assim como *subjétil*, o *corpo subjétil* não é:

[...] nem objeto, nem sujeito, nem tela, nem projétil, o *subjétil* pode tornar-se tudo isso, estabilizar-se sob essa ou aquela forma ou mover-se sobre qualquer outra forma. (DERRIDA apud FERRACINI, 2004, p. 63)

O termo *corpo-subjétil* não foi apresentado aqui na intenção de substituir o termo corpo extracotidiano, mesmo porque essa não foi a intenção do autor. Entretanto, é uma noção bastante clara do corpo em situação de representação ou, como diz o ator do LUME, desse corpo em Estado Cênico. Ferracini aprofunda ainda mais os aspectos relacionados ao *corpo-subjétil*, porém, apesar da contribuição que seus esclarecimentos possam trazer, para esta dissertação basta compreender que o *corpo subjétil* é uno com o corpo cotidiano, não se tratando de outro corpo, eliminando assim qualquer dualismo e que resulta de um *transbordamento e vetorização* desse na direção de um corpo em arte, que, segundo o autor “pode ser atualizado com muito trabalho e esforço por parte dos atores.” (FERRACINI, 2004, p. 62)

A idéia de transbordamento remete à noção apresentada anteriormente sobre extracotidianidade. Isto ocorre porque, na concepção de Eugenio Barba, o comportamento extracotidiano se caracteriza pelo excesso, pelo algo mais, pelo que não cabe em si e que vai para além das bordas, ou seja, que transborda. Se, semanticamente, o termo forjado por Barba proporciona incompreensões, a intenção desse, no contexto da Antropologia Teatral, é justamente expressar esse transbordamento, porém, ao insistir na polaridade cotidiano/extracotidiano, acaba por reforçar a idéia de cisão supondo a existência de dois corpos. Quando Barba ressalta que, mesmo insistindo nas polaridades, é necessário que o ator trabalhe as energias que perpassam entre essas, como por exemplo, entre forte e suave (ver 1.1.3), acredito que essa ressalva também possa ser atribuída à questão cotidiano/extracotidiano, ou seja, as polaridades são estabelecidas para se distinguir o espaço entre. Não se pretende dizer que corpo extracotidiano é o mesmo que *corpo subjétil*, esse não seria o caso visto que o nível de complexidade da conceituação proposta por Ferracini remete mais à idéia do *corpo-subjétil* abarcando o corpo extracotidiano, nessa “diagonalização” (FERRACINI, 2004) que perpassa diversos pólos, ou seja, não é um ponto mas uma multiplicidade.

Mas se a proposta de Ferracini contribui na discussão acima exposta, por outro lado, para esta dissertação a noção de *corpo-subjétil* não caberia plenamente. Isso se deve basicamente ao fato da pesquisa descrita tratar de um treinamento pré-expressivo de ator, ou seja, o período que antecede o ato cênico propriamente. O *corpo-subjétil*, só é possível na situação cênica, envolvendo o momento da troca com o espectador. “Troca. O *corpo-subjétil* somente existe nessa relação. [...] Mesmo todo o trabalho anterior do ator em relação ao Estado Cênico é somente uma preparação para a possibilidade do acontecimento desse instante efêmero.” (FERRACINI, 2004, p. 76) Se o *corpo-subjétil* só é possível nessa relação

de troca e é sabido que o treinamento é o espaço privado ou mesmo secreto do ator, a noção apresentada por Ferracini entra no contexto do treinamento como elemento da situação hipotética, que o ator cria para si visando o desenvolvimento do trabalho pré-expressivo, ou seja, o *como se*. Desse modo, o *corpo-em-treinamento* do ator se espelha no *corpo-subjétil* do Estado Cênico, mesmo que este só possa ser efetivamente alcançado no momento da troca com o espectador.

1.3 O Treinamento

A noção de treinamento de ator, distinta do que conhecemos como ensaios e independente de espetáculos a serem montados, ou seja, vista como preparação prévia do ator, é própria do século XX, tendo sido amplamente difundida pelos grandes mestres dessa época, cujas poéticas, diz Barba (1995), não se restringem a seus espetáculos.

Jean Jacques Roubine reforça a idéia de que “o século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos dos meios que ele dispõe.” (ROUBINE, 1998, p. 170) Relaciona essas novas possibilidades para o ator com a “tomada de poder pelo encenador”. Por terem uma grande preocupação com o papel do ator em suas novas propostas estéticas e novos processos práticos de composição da cena, muitos encenadores acabaram por construir, cada um com a sua contribuição particular, o que ao longo do século passado e ainda hoje, tornou-se o arcabouço teórico e prático da arte de ator.

Não caberia aqui um estudo aprofundado sobre os mestres do teatro que deram destaque ao século XX, há, entretanto, um forte interesse naqueles cujas práticas dão os indícios necessários para a compreensão do que, na Antropologia Teatral, é denominado treinamento.

Odette Aslan, de olho neste século valioso para o ator, traz indícios do trabalho de Gordon Craig na Escola de Florença que, mesmo estando centrado em sua preocupação em se livrar do padrão de atores que proliferavam em sua época, são ótimos indicativos da noção de treinamento que se construía nesse período:

Mais que uma escola, trata-se de um laboratório experimental, em que não se tenta trabalhar uma cena ou montar uma determinada peça. A ambição é formar gente de teatro, apta a se especializar depois de se ter exercitado em várias disciplinas, e descobrir ‘cientificamente’ os princípios gerais que permitiram montar todos os gêneros e peças. (ASLAN, 1994, p. 102)

Mesmo havendo grandes diferenças nas propostas estéticas de encenadores como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski entre outros, algo em comum começava a transparecer em suas práticas: a necessidade de preparar o ator e adequá-lo às suas propostas de encenação, delineado, dessa forma, o perfil de ator que lhes interessava e as estratégias para obter esse resultado. No caso de Stanislavski, Roubine aponta que,

O bom ator, segundo Stanislavski, não deve praticar em absoluto uma representação à base de emoção. O que ele deve é utilizar a sua experiência mais íntima para encontrar dentro de si mesmo uma emoção verdadeira. Ao mesmo tempo, ele deve dispor de um tal domínio técnico que possa controlar as manifestações dessa emoção: modular e orientar sua utilização para fins interpretativos. Esse domínio pode ser adquirido através de treinamento apropriado – o que viria a ser chamado, contrariando o próprio Stanislavski, o sistema – baseado num trabalho simultâneo sobre o corpo, a respiração, a voz... e numa articulação permanente entre a introspecção – a verdadeira emoção não podendo nascer senão de uma experiência revivida numa espécie de anamnésia – e a interpretação. (1998, p. 178)

É muito importante também a participação de Meyerhold nessa busca do novo ator e, em sua fala, percebe-se esse momento de transição:

Foi então que eu compreendi que a existência de uma escola ligada a um teatro era nefasta para os jovens atores e que uma escola deve ser independente. Não se devia ensinar uma maneira de interpretar mas engendrar um novo teatro. No lugar de uma evolução esperada, o Teatro-Studio realizou uma revolução no teatro contemporâneo. (CONRADO, 1969, p. 47)

E indica também a disseminação de suas idéias:

Sua pesquisa de novos caminhos influenciou o trabalho dos outros teatros, até mesmo aqueles que foram criados depois de seu desaparecimento. (CONRADO, 1969, p. 47)

E nesse espaço imaginado por Vsévolod Meyerhold, o treinamento biomecânico era o caminho desenvolvido para alcançar suas exigências em relação ao ator:

[Atribua] à biomecânica uma tarefa educativa para a formação do homem novo no teatro e na vida.[...] Meyerhold exigia a racionalização de cada movimento dos atores. Queria que seus gestos e a posição do corpo assumissem um desenho preciso. Se a forma é justa, dizia, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder

pela sensação, o movimento e a palavra. O jogo do ator não é outra coisa que a coordenação das manifestações de sua excitabilidade. (CONRADO, 1969, pp. 157-158)

Já a utilização do termo treinamento remonta especialmente ao trabalho de Jerzy Grotowski na década de 1960. Para Grotowski, “o ator deve atingir um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser.” (1987, p. 97) Assim como Meyerhold, ao falar da elaboração do seu “método da via negativa”, através do qual prepara o ator para esse ato total, Grotowski percebe a necessidade de mudança de estratégias em relação à forma de trabalhar com o ator de sua época. No capítulo intitulado *O Treinamento de Ator* do livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski reflete sobre essas transformações:

Durante esse tempo [1959 – 1962], estava eu procurando uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais. Alguns elementos desses exercícios foram mantidos durante o período de treinamento, mas seu objetivo mudou. Todos os exercícios que constituíam apenas uma resposta à pergunta: ‘Como se pode fazer isso?’, foram eliminados. Tornaram-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator [...] deve saber o que não fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que varia de ator para ator. (1987, p. 107-108)

Quanto às estratégias para viabilizar essas eliminações, Roubine descreve abaixo a opção do diretor polonês:

[...] o cansaço, o esgotamento psíquico e nervoso que, numa prática tradicional, são prejudiciais, permitem aqui, pelo contrário, a emergência de uma verdade refugiada, recalçada, que o autocontrole não pode mais mascarar nem deformar. Em suma, o esgotamento é o estado mais propício ao autodesvendamento.” (ROUBINE, 1998, p. 195)

Completando esse quadro, Sandra Nunes estabelece uma divisão de século XX, centrada numa mudança de perspectiva de concepção e utilização do corpo pelo ator, que é visivelmente marcada pelo posicionamento metodológico de Grotowski:

Na primeira metade deste século, havia uma crença maior no domínio deste corpo pela sua habilidade em somar técnicas e estéticas das mais diversas origens e conceitos, da dança ao teatro, do oriente e ocidente, a fim de

formar um ator virtuoso, vigoroso e preciso em seus gestos. A segunda metade deste século trouxe para os diretores outros conceitos e posturas perante o corpo e o treinamento. O tratamento dado ao corpo do ator foi sendo conduzido, cada vez mais, na direção da eliminação de bloqueios e obstáculos físicos e psíquicos.(NUNES, 1998, p. 26-27)

Esse período de treinamento a que Grotowski se refere, coincide justamente com o período no qual Barba acompanhou seu trabalho, tendo sido realizada por este a transcrição do treinamento apresentada no livro *Em Busca de um Teatro Pobre*. Não é à toa que haja, além de outros aspectos, uma coincidência entre o que Grotowski chama de via negativa e Barba denomina caminho da recusa:

A busca de nosso *bios*, de nosso 'país', de nosso corpo-em-vida, segue o caminho da recusa. É a busca de como estar sempre em transição, de não se assentar no que foi acumulado, de não capitalizar as habilidades e as teorias, de não se afundar em um território especializado. Não é a busca de uma técnica pessoal que forme um ator ou o deforme para re-formá-lo. É a busca de uma técnica pessoal, que é a recusa de toda técnica que especializa. Uma técnica pessoal capaz de modelar nossas energias, sem permitir que se congelem nessa modelagem. É a busca de uma temperatura própria. (BARBA, 1991, p. 97)

Voltando então, o termo treinamento a partir da década de 60 com os Teatros-Laboratório, tanto de Grotowski quanto de Barba, difunde-se mais intensamente entre grupos cujo ponto em comum não é a estética de seus espetáculos, mas a necessidade de estabelecer esse espaço de preparação do ator como seu núcleo também de criação.

O treinamento de ator, no campo de estudo da Antropologia Teatral, é extremamente significativo. Não há um treinamento único destinado ao ator, entretanto há uma base que sustenta a idéia de treinamento na perspectiva de Barba, a pré-expressividade. "Qualquer exercício pode ser usado, desde que respeite certas regras elementares." (BARBA, 1995, p. 251) O treinamento de ator em base pré-expressiva tem como principal objetivo o trabalho voltado para a presença do ator, seu *bios cênico*, seu corpo-em-vida. De certa forma, o treinamento é o espaço/tempo onde se potencializa a utilização dos princípios-que-retornam que, como já foi dito, são a base do trabalho pré-expressivo e são os sinais no caminho da busca do ator por uma presença que retém a atenção do espectador. "Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e da representação." (BARBA, 1995, p. 246) Então, ao mesmo tempo que o treinamento é o

espaço secreto do ator, ele existe em função de preparar o ator para esse momento de revelação, de colocar-se diante do espectador.

Toda a reflexão acerca do ator que vem sendo desenvolvida por Eugenio Barba tem sempre referência à experiência do próprio *Odin Teatret*, em especial com relação ao treinamento vivenciado por seus integrantes. O que, inicialmente, havia sido como uma colagem de diversas práticas (pantomima, balé, ginástica, esporte, teoria do ritmo, ioga, artes plásticas, acrobacias), anteriormente observadas e/ou vivenciadas por Barba e pelos membros do grupo foi, gradativamente, atingindo uma forma particular e, por fim, individualizada para cada ator:

Partir de cada exercício, apreendido de maneira quase fria, assimilado pacientemente e, depois de um longo trabalho, uni-lo, fundi-lo a outros até se transformar numa onda, este é o caminho que leva ao treinamento individual modelado segundo o próprio ritmo orgânico, segundo as próprias necessidades, segundo as próprias motivações. Dito de outra forma: o ator reage com todo o seu corpo e disciplina estas reações através de formas fixas que são os exercícios. (BARBA, 1991, p. 56)

Essa perspectiva de um treinamento pessoal reflete bem o que é sua real função, ou seja, um processo de autodefinição e autodisciplina, que só é possível realmente quando o ator se direciona às suas necessidades e motivações pessoais, mesmo que antes tenha que vivenciar todo esse processo de assimilação da técnica. Entretanto, é preciso ressaltar que na Antropologia Teatral o que se pretende com o treinamento não é a assimilação de uma técnica enquanto prisão. Através das regras fixas dos exercícios, o que se pretende é estimular no ator sua capacidade de superação da técnica apreendida, visando a criação de seu caminho pessoal. Desse modo, o ator não precisa começar do zero para construir seu próprio caminho, mas também não precisa se limitar a um caminho já traçado. Saber o que está por trás da técnica, ou seja, os princípios-que-retornam, leva o ator, não apenas a aprender, mas a *aprender a aprender* e, assim, ele domina o próprio saber técnico, sem ser dominado por ele.

Tendo compreendido essa finalidade do treinamento, fica mais clara a razão porque, mesmo tendo recorrido às tradições orientais no intuito de identificar os princípios que regem o trabalho do ator, Barba não propõe uma estética através do treinamento e sim, como já foi dito, o treinamento como caminho de irradiação da presença do ator. “Os ‘anos de aprendizado’, o treinamento, não constituem uma forma de especialização para o ator. Ao contrário, permitem-lhe romper as correntes que o atam a um público particular de teatro, linguagem ou cultura.” (BARBA, 1991, p. 244)

Além das Ilhas Flutuantes relata com propriedade, seja na fala de Barba, seja na de Ferdinando Taviani ao contar a *História do Odin*, o processo vivenciado pelo grupo no período de assimilação de técnicas, de transformação dessas técnicas em processos individualizados, de transmissão de seus procedimentos pessoais a novos atores, além da transformação de seus treinamentos, já assimilados, na busca de novos horizontes. Um dos aspectos bastante apreciados no *Odin Teatret*, hoje em dia, é a sua longevidade. Lá se vão mais de 40 anos nos quais o grupo se manteve, não só na figura de Barba, mas com atores que permaneceram até hoje desde o começo ou desde os primeiros anos ao menos. Essa durabilidade, diz Taviani, deve-se à capacidade que o grupo e seu diretor têm de estar constantemente transformando, renovando seus trabalhos, seus processos, seus interesses e não somente vivenciando as mudanças que possam advir com o tempo, mas provocando-as.

Aproveitando os termos da própria Antropologia Teatral pode-se dizer que o grupo permanece vivo por estar, constantemente, mantendo-se num precário *equilíbrio*, experimentando direções *opostas* às já tomadas, buscando novos *equivalentes* àqueles encontrados, *omitindo* partes do trabalho que não mais interessam, ou seja, traduzindo para a realidade do grupo os mesmos princípios que tornam seus atores vivos, transformando seu trabalho diário em um *treinamento-em-vida*.

Deve-se considerar também nesse histórico do *Odin Teatret* a constante busca por companheiros de caminhada, que, todavia, não se tratam de iguais, muito pelo contrário. Trata-se do que Barba denomina Terceiro Teatro que, numa aparente contradição, define-se pela ausência de um sentido comum, mas que, ainda nessa suposta contradição, traz os indícios que tornam possível perceber porque podem ser agrupados sob uma denominação única, Terceiro Teatro:

É o conjunto de todos aqueles teatros que são, cada um para si mesmo, construtores de sentido, e, cada um dos quais, portanto, define de forma autônoma o próprio sentido pessoal da ação de fazer teatro – aquilo a que Jouvet chamava ‘a herança de nós para nós mesmos’. O mais importante, no entanto, é que define o sentido da herança, encarnando-os em atividades precisas, em uma identidade profissional bem diferenciada. (BARBA, 1991, p. 214)

É então da necessidade de criar para si um sentido próprio de fazer teatro, que surge o valor para unir tão diferentes grupos teatrais sob um mesmo título. Barba procura ainda localizar isto no mundo: “Ilhas sem contato umas com as outras, em toda a Europa, na

América do Sul, na América do Norte, na Austrália, no Japão, jovens se reúnem e formam grupos teatrais que teimam em resistir.” (1991, p. 143)

E localiza mais especificamente em relação às cidades:

O Terceiro Teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais. (1991, p. 143)

Ainda que não tenham a formação tradicional, ainda que não sejam publicamente reconhecidos, é o compartilhar de uma identidade profissional que define o Terceiro Teatro e essa identidade é também uma noção fundamental na compreensão do que propõe a Antropologia Teatral.

A noção de identidade profissional está diretamente relacionada ao que anteriormente se descreveu como sendo um dos níveis de organização do trabalho do ator, mas, antes ainda de tocar na questão profissional, a noção de identidade que Barba veicula em sua obra, é de que essa “provém da palavra em latim ‘idem’, que significa ‘mesmo’, o que não muda. A identidade é um eixo, um núcleo de valores que nos orientam frente às circunstâncias, às opções e aos obstáculos da vida.” (ISTA, 1994, p. 10) Então, ainda que o ator tenha sua identidade pessoal, única, que carregue uma identidade cultural permeando sua noção de mundo, enquanto ator encontra também uma identidade profissional pois:

[...] a ação teatral nos faz entrar em um território no qual todos os atores afrontam o mesmo problema: como tornar eficaz a própria presença no confronto do espectador. Neste território se radica a identidade profissional com os seus gêneros e estilos que correspondem aos diversos modos de modelar a presença cênica. (ISTA, 1994, p. 10)

E ainda:

Esta identidade consiste em sua identificação com uma história teatral, transcultural, construída por mestres e criadores que nos precederam. [...] O teatro antropológico só existe se está baseado nesta polarização. Por um lado, a pergunta ‘quem sou?’, como indivíduo de um determinado tempo e espaço; e por outro, a capacidade de intercambiar respostas profissionais, em relação a essa pergunta, com pessoas estranhas e longínquas no tempo e no espaço. (BARBA, 1991, p. 189)

Antes mesmo de se tornar um enumerado de termos, conceitos, definições, noções, o campo de estudos que aqui se destaca, é fruto de uma prática. Por vezes, a relação prática/teoria acaba por ser mais arisca do que deveria e o ideal é que ao ler cada um dos pontos aqui citados, o leitor tivesse a possibilidade de experimentar em seu próprio corpo noções como a dança das oposições, ou uma incoerência coerente, ou ainda, o trabalho em nível pré-expressivo. Possivelmente tal experiência, que infelizmente não pode ser mas que uma sugestão ao leitor, diminuísse, significativamente, as incompreensões decorrentes do uso de termos operacionais resultantes da prática do ator ou de metáforas que o auxiliam no enriquecimento dessa.

A Antropologia Teatral tem destaque neste trabalho, não somente por ser a base teórica da pesquisa aqui proposta, mas principalmente, por ser uma linguagem que efetivamente auxilia o ator. Não é uma estrada pronta e asfaltada na qual se caminha com toda segurança e cujo destino é único, mas os instrumentos e materiais necessários à construção diária dessa estrada, cujo destino cada ator decide.

2. Caminhando – O treinamento *O Caminho do Ator Buscador*

“Desenvolvimento significa não apenas um foco mais restrito, mas um foco em diferentes níveis simultaneamente, passando de um para outro, ou utilizando dois ou três, do mesmo modo como, ao usar uma mão, a pessoa emprega vários músculos tendões e outras coisas ao mesmo tempo.” Omar Ali-Shah

Neste capítulo, retomei o percurso que vinha se delineando desde a introdução, acerca de minhas atividades teatrais. O episódio aqui descrito e analisado foi o treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, visto como um período bastante significativo numa trajetória maior. A organização deste se deu, especificamente, em função da pesquisa de Mestrado relatada nesta dissertação. Nesse relato procurei reconstituir a trajetória de operacionalização do treinamento e o processo de composição deste, analisando a função das dinâmicas propostas nesse contexto de um treinamento pré-expressivo e busquei também estabelecer um diálogo com esses sujeitos da pesquisa, os quais denomino *atores-em-treinamento*, elucidando as contribuições que esta vivência lhes trouxe. Sendo assim, além do treinamento em si, os principais focos de interesse nesta dissertação foram: a trajetória de composição d’ *O Caminho do Ator Buscador*, as escolhas, as dúvidas, os obstáculos, as transformações que se operaram ao longo desses cinco meses de trabalho e a significação que este processo teve para o principal sujeito aqui citado, o ator.

2.1 Definindo a proposta do treinamento

Se, a princípio, o projeto propunha uma reflexão sobre a minha experiência com o treinamento pré-expressivo de ator em Brasília, essa primeira intenção foi, gradativamente,

sendo transformada. Entendi que seria mais enriquecedor refletir sobre o treinamento retomando-o na prática. Contudo, surgia uma questão importante decorrente dessa opção: seria apenas eu, vivenciando o treinamento como atriz ou seria o caso de organizar um grupo e, apenas, conduzir o trabalho? Juntou-se a essa questão, que se pode dizer teórico-metodológica, aquelas referentes às necessidades operacionais, como espaço, horário e também o grupo de pessoas. A solução para esses impasses que surgiram logo no início da pesquisa foi bastante significativa, merecendo ser revista.

Optei por organizar um grupo de treinamento ao invés de fazê-lo sozinha, o que, de certa forma, atendia tanto às questões teórico-metodológicas como às operacionais. A formação de grupo é, conforme Richard Schechner¹, uma das funções do treinamento. A meu ver, isso não impede que o referido treinamento seja feito individualmente, fato que se pode observar na própria história do *Odin Teatret* em fases mais recentes. Todavia, esse potencial do treinamento na formação de grupos não deve ser desconsiderado. Os atores que vivenciam um treinamento em grupo estabelecem entre si um vínculo que refere-se, justamente, à busca de caminhos de desenvolvimento do trabalho de ator, o que pode, em certa medida, intensificar os resultados individuais do treinamento. E ainda, a prática no grupo implica em um espaço de troca, para o qual cada um pode trazer suas próprias contribuições. Por outro lado, a formação de um grupo não é algo que se realize de forma imediata, como seria necessário para a viabilização da pesquisa. Nesse sentido, a estrutura encontrada no Teatro Vila Velha foi fundamental em dois sentidos: primeiro pela equipe de produção que organizou uma excelente divulgação do treinamento e, em segundo lugar, por que o Teatro Vila Velha já tem uma certa tradição no sentido de desenvolver trabalhos voltados para a comunidade artística. Acredito que esses dois fatores otimizaram o processo de formação do grupo para o desenvolvimento da pesquisa.

2.2 Formação do grupo

O treinamento foi oferecido à comunidade como uma atividade produzida pela Companhia Teatro dos Novos, companhia residente do Teatro Vila Velha, da qual sou integrante e, com o apoio do Teatro, foi feita a divulgação pela internet no weblog² do Vila

¹ SCHECHNER, Richard. Treinamento Intercultural. In: BARBA, E. e SAVARESE, N. A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo, UNICAMP, 1995. p.247-248.

² Um weblog é um registro publicado na Internet relativo a algum assunto organizado cronologicamente, como um histórico ou diário.

Velha; através de nota no jornal local, *A Tarde*, e anúncio veiculado em rádio. A principal exigência feita aos interessados era de que fossem pessoas com alguma experiência em teatro. Nas primeiras semanas de trabalho houve um certo fluxo de pessoas entrando e saindo, até que, gradativamente, ficaram apenas aqueles que se identificaram com a proposta do treinamento e estavam dispostos a investir na mesma, formando-se assim um grupo fixo até o final.

O grupo, em sua maioria, era de alunos de licenciatura da Escola de Teatro da UFBA: Cláudio Rejane Alves dos Anjos, Gabriela Sanddyego, Genifer Gerhardt Dimpério e Ulisses Santos Ramos; uma das participantes era aluna do curso de Interpretação da Escola de Teatro da mesma universidade, Flávia Gaudêncio e, por fim, uma atriz de *A Outra Companhia*, grupo residente do Teatro Vila Velha, Indaiá Oliveira Santos. Os jovens atores em formação tiveram uma efetiva participação no treinamento e, outrossim, colaboraram muito para esta dissertação, participando das discussões teóricas e expondo seus questionamentos pessoais sobre o treinamento, nas entrevistas que realizei com cada um.

2.3 A base para a estruturação do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*

Conforme relatado anteriormente, no período de junho de 1996 a junho de 1998, participei, como bolsista, da pesquisa, *Ator: Ofício e Tradição. Em busca de uma identidade*, vinculada ao PIBIC - CNPq. A pesquisa incluía uma parte prática que tratava-se de um treinamento de ator, organizado a partir da vivência das professoras e atrizes, da Universidade de Brasília, Rita de Cássia de Almeida Castro, que assumiu oficialmente a orientação da pesquisa e Ana Cristina Galvão e da atriz Adriana Dantas de Mariz, na época mestrandas do Departamento de Antropologia. Esta vivência consistiu na participação em *workshops*, nos quais tiveram contato com o grupo de treinamento, coordenado pela atriz Iben Nagel Rasmussem. Iben é uma das atrizes do *Odin Teatret*, grupo teatral dirigido por Eugenio Barba, e coordena há vários anos o grupo *Pontes sobre o Vento*, com atores de diferentes países que se encontram periodicamente para praticar e desenvolver o treinamento de ator por eles criado. Assim como as coordenadoras da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, partiram de suas vivências nesses *workshops* com a atriz Iben Rasmussem, para elaborar seu trabalho prático, a composição d'*O Caminho do Ator Buscador*, tem como ponto de partida o treinamento da pesquisa citada.

Esse trabalho é estrategicamente tomado como referência, justamente por se tratar de um treinamento pré-expressivo, que tem por base os princípios-que-retornam, ou seja, organizado sobre princípios e não sobre exercícios específicos. Um treinamento baseado nos princípios-que-retornam visa o *aprender a aprender* ou o aprendizado da *técnica das técnicas* e, a meu ver, um tal aprendizado é o que permite a autonomia do ator em criar e recriar seu próprio meio de aprimoramento, porque neste não aprende apenas a técnica, mas o que está por trás dela, o que a constitui, o que a rege. Nesse sentido, a pesquisa aqui descrita foi, justamente um espaço para exercitar esse aprendizado de desenvolver o próprio caminho de aprimoramento e por isso não se trata de analisar o treinamento como algo concluído, mas o processo que constitui, enquanto ação contínua.

Partindo então do treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, as transformações que lhe foram impostas, ocorreram tanto antes de iniciado, como durante todo o período de realização do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*. As alterações anteriores ao início da prática resultaram dos questionamentos realizados ainda na época do treinamento de Brasília e aproveitei esse momento em que o retomei, para estabelecer as mudanças que desde aquela época considereei significativas. Já as transformações realizadas ao longo do treinamento resultaram das oportunidades e necessidades que foram surgindo e para as quais procurei estar atenta.

Mesmo sendo o treinamento de Brasília o ponto de partida, outros elementos, sejam eles exercícios ou apenas indicações na realização de exercícios, foram introduzidos ao treinamento *O Caminho do Buscador*. Como no conto, *Fátima a Fiandeira*, são os fragmentos coletados ao longo do caminho de buscas que de alguma forma tornam-se mais significativos tempos depois ou mesmo no momento em que são adquiridos, sendo reutilizados, todavia, em contextos diferentes.

2.4 Composição do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*

Procurei, então, relatar a experiência vivida no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, indicando todos os elementos assimilados e/ou transformados do treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, bem como as contribuições de outras fontes que não esta. As descrições dos exercícios realizados pelo grupo de pesquisa de Brasília foram retiradas do meu Registro de Atividades da Pesquisa, entregue ao PIBIC, como anexo do primeiro relatório anual em junho de 1997. Foi também fonte para essa retomada a memória da minha

vivência do treinamento que, apesar de ter ocorrido há sete anos atrás, me pareceu bastante próxima.

2.4.1 O processo de *Construção de Energia*

Constatei que havia no treinamento atividades que eram de prática diária, enquanto outras eram freqüentes, mas não diárias. A primeira dessas atividades consistia em um alongamento de cinco minutos, seguidos de uma corrida de quinze minutos e mais dez minutos de alongamento após a corrida, perfazendo meia hora de trabalho. A intenção era de que estivéssemos aquecidos para iniciar as atividades que viriam em seguida e que, estas sim, tratariam do trabalho específico do ator no que tange a sua presença. Todavia, todos nós, membros daquele grupo de pesquisa, tivemos a oportunidade de participar de uma oficina de voz, cujo trabalho de preparação nos pareceu infinitamente mais eficaz, mesmo porque num único processo íamos do aquecimento a uma prontidão corporal, que é sem dúvida, um dos principais objetivos do treinamento. Cabe aqui, retomar o momento dessa oficina para melhor explicar no que consistia essa dinâmica de trabalho e esclarecer o porque da adoção desta no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*.

Oficina *A Voz do Ator*, ministrada pelo ator Carlos Simioni³, teve a participação de todos os integrantes da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, incluindo orientadoras e alunos. Do registro das atividades da oficina⁴ realizada entre 18 e 22 de novembro de 1996, trago aqui a descrição do processo de preparação corporal que antecipava o trabalho específico com a voz. Esse processo, denominado no LUME treinamento energético, foi assimilado ao treinamento de Salvador a partir da minha memória dessa vivência ocorrida há nove anos atrás, auxiliada pelo registro citado; sendo assim, poderá não ser uma reprodução precisa do trabalho realizado pelo LUME, mas atendeu às nossas necessidades e foi fundamental para o desenvolvimento do treinamento.

Num primeiro momento o ator Carlos Simioni pedia que nos deitássemos procurando esvaziar a cabeça das preocupações diárias, ficando, cada um, atento apenas a si próprio. Depois de um tempo, começávamos a espreguiçar o corpo pelas extremidades até estar espreguiçando o corpo como um todo, nos concentrando sobretudo naquelas partes que

³ O ator-pesquisador Carlos Simioni é um dos fundadores do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - LUME, criado em 1985 junto à Universidade de Campinas. Simioni foi o primeiro ator a desenvolver, com Burnier, a pesquisa sobre as técnicas pessoais do ator e permanece como membro do LUME, voltando suas pesquisas atuais para o trabalho com a voz do ator.

⁴ Em anexo.

normalmente não são movimentadas. Uma importante indicação era dada repetidas vezes: a de que depois de iniciado o processo, esse não deve mais parar. Devíamos espreguiçar ainda deitados e, gradativamente, passar para o nível médio e alto, utilizando apoios diversos, até ficar totalmente de pé. Daí em diante devíamos dinamizar os movimentos de espreguiçar, ou seja, dar maior velocidade e ampliá-los no espaço. A imagem proposta era a de termos o corpo envolvido por uma bolha de borracha que deveria estar sempre esticada. Essa dinâmica era mantida até atingirmos uma velocidade máxima e daí em diante eram dadas outras indicações sem perder esse trabalho. Simioni pedia que mantivéssemos a velocidade, mas com os movimentos pequenos no espaço, depois devíamos parar de nos locomover no espaço mantendo a velocidade internamente, percebendo e mantendo os impulsos internos gerados pela movimentação anterior. Em outras palavras, deveríamos reter a energia trabalhada internamente e ir, gradativamente, parando o movimento até que o corpo parasse por completo, mantendo intacta internamente a energia trabalhada externamente.

No LUME, o termo energia é bastante utilizado, tanto no trabalho prático como em sua produção teórica; sendo assim, retomando as palavras do próprio fundador do grupo Luis Otávio Burnier, acerca deste termo tão controverso, entende-se que:

A energia está associada à sua raiz grega *ergein*, significando um certo tipo de trabalho, e ao prefixo *en*, entrar em, ou interior.[...] Parece-nos evidente que, para que haja trabalho, faz-se necessária uma resistência: algo que resiste a determinada força, como, por exemplo, um corpo em desequilíbrio, que resiste à queda, ou então alguém que empurra (ou puxa) um móvel. A resistência leva ao trabalho e, portanto, à energia. (BURNIER, 1994, p. 50)

A energia pensada nesses termos será, no processo descrito sobre o trabalho com Simioni, o resultado da ação de espreguiçar o corpo, com movimentos de expansão que empurram a bolha que envolve o corpo de forma imaginária. Ainda que no exemplo de Burnier, o que exerce resistência ao ato de empurrar seja o peso real do móvel, que é um objeto concreto, a força que a bolha imaginária exerce sobre o corpo do ator faz com que esse crie uma resistência real e é dessas “forças opostas que entram em conflito, [que] temos energia, pois, para vencê-las, é necessário trabalho.”(BURNIER, 1994, p. 50) Quanto à bolha ser apenas imaginária, cabe lembrar os estudos acerca do movimento de atores e não-atores, citado por Barba em *A Arte Secreta do Ator*, no qual se concluiu que “Os atores, cujo esquema corpóreo é determinado pela sua expressão de gesto mais elaborada, memorizada, que eles podem repetir sem suporte real, podem preparar a ação do corpo essencialmente partindo do imaginário.” (BJELÁC-BABÍĆ *apud* BARBA, 1995, p. 47)

Estando com a energia internalizada, deveríamos fazer movimentos amplos e lentos sem perder esse “borbulhar” interno, a energia interna viva. O “borbulhar” era também uma imagem que auxiliava na percepção dessa energia pulsante internalizada. Além desta contradição entre o movimento interno, rápido e curto e o movimento externo lento e amplo, deveríamos realizar outras oposições entre forças imaginárias e a força de resistência realizada pelo ator: ir para frente enquanto, internamente, uma força imaginária puxa o corpo para trás e vice-versa; ir para um lado enquanto o corpo é puxado para o outro, por uma força interna e imaginária, ir para cima enquanto o ator, também pelo imaginário, sente uma força oposta que o puxa para baixo e vice-versa e outros movimentos que tenham em si essa contradição, variando sempre a parte do corpo de onde se inicia o movimento. Ainda nesse trabalho, havia momentos de interação entre as pessoas que estavam fazendo a oficina, com a idéia de dar e receber energia. O que se exercitava com isso era um fator fundamental no trabalho de ator, a intenção. Havia tanto a intenção de lançar a energia que se percebia internamente, como a intenção de recebê-la e, desse modo, o ator trabalhava esse movimento da energia. Desses lançamentos de energia, Simioni dava início então a mais um procedimento que, a meu ver, completava o processo. Ao lançar, ou receber, o ator deveria saltar segurando o corpo no ar, como se estivesse sustentando o corpo em suspenso e para isso a orientação era de reter a energia no abdômen. A região do abdômen deveria funcionar como um centro de controle de energia, que era ativado através desses saltos e, depois, mesmo sem os saltos. Tendo passado por todo esse processo, o ator deveria ter consciência de como estava cada parte do seu corpo, nesse estado de total dilatação, para que pudesse após relaxar completamente, retomar a mesma dilatação corporal. Esse estado era chamado por Simioni “estar em trabalho”.

Este procedimento foi então adotado como sendo a primeira etapa do treinamento O *Caminho do Ator Buscador*, a qual era chamada *Construção de Energia*, pois dava a sensação de um processo de construção gradativa em que os músculos, o sangue e a respiração eram como os tijolos, a areia, o cimento usados numa construção, na medida em que se articulavam entre si, constituindo este corpo vivo, no qual a energia circulava em diferentes nuances. Construir, no sentido mesmo de trabalho árduo, gradativo e cujo resultado pode ser grandioso, considerando-se que, no caso de treinamento O *Caminho do Ator Buscador*, esta foi adotada como sendo a primeira etapa de trabalho e acabou tendo uma repercussão bem maior do que imaginei ao introduzi-la logo no começo da pesquisa. Aproveito este momento para acrescentar os comentários pertinentes à vivência deste processo, que optei por chamar *Construção de Energia*, ainda que, repito, muito do que já foi dito nesta descrição seja

pautado no registro da oficina *A Voz do Ator*, acredito que algumas considerações poderão ser ainda acrescentadas a esta reflexão.

A partir das anotações em meu diário de trabalho do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, no qual registrei cada dia de atividade, percebi que havia etapas bem claras no processo de *Construção de Energia* que relacionavam-se ao tipo de ação realizada pelo *ator-em-treinamento*. Antes de iniciar as ações propriamente, buscávamos, a exemplo do trabalho com Simioni, um momento inicial de desconexão com o mundo fora da sala de trabalho, centrando as atenções em si mesmo. Pensava esse momento como um Marco Zero no processo de *Construção de Energia*, um momento de inação ao qual se seguia uma primeira intenção de movimento e daí pra frente tudo era ação. Após este Marco Zero, toda a parte inicial do trabalho pode ser descrita com alguns verbos que são como palavras-chave enunciadas ao longo do treinamento: despertar, espreguiçar, empurrar e dinamizar.

A partir de micro movimentos que vão, gradativamente, se ampliando no espaço, inicia-se o **despertar** corporal. Esse é o momento de trazer o movimento suave das articulações. Cabe ressaltar já deste ponto, que tendo iniciado o movimento com o corpo este não cessa mais e essa é uma das regras mais importantes no processo de *Construção de Energia*. Assim que o corpo todo já saiu daquele repouso inicial, começa o **espreguiçar**. A intenção de espreguiçar proporciona diferentes tipos de ação muscular: contração e relaxamento e o alongamento. Esse espreguiçar começa quando o ator ainda está deitado e permanece, enquanto intenção de movimento, até que este, saindo do nível baixo e passando pelo médio, alcance o nível alto. Estando de pé, o ator vai transformando seu movimento de espreguiçar na ação de **empurrar**. A mudança de verbos é mais que uma questão simplesmente semântica, essa transposição proporciona uma mudança significativa no movimento, que não somente vai mudar de intensidade, como também de intenção. Se no espreguiçar o ator está totalmente voltado para o seu próprio corpo e para os movimentos musculares que este lhe proporciona, na intenção de empurrar ele já estabelece uma relação com o espaço.

A ação de empurrar é auxiliada pela imagem proposta por Simioni, ou seja, a de que o corpo do ator está envolto por uma substância ou por uma bolha de borracha imaginária, que o comprime e contra a qual precisa reagir, com cada parte do corpo, no sentido contrário a esta compressão. O movimento gerado por essa intenção varia de ator para ator; entretanto, o que está no cerne dessa movimentação é que cada uma dessas partes do corpo é o ponto de partida para um movimento, um impulso, que vai do corpo para fora, nas mais diversas direções (frente/trás, direita/esquerda, para cima/para baixo) e que sofre uma resistência no espaço.

Essa resistência criada pela bolha de borracha está na mente do ator, na sua imaginação, mas a idéia é de que ela se materializa nos seus músculos. Mais uma vez, o ator aproveita para movimentar partes do corpo esquecidas no seu dia-a-dia.

Por fim, a instrução de **dinamizar** o movimento de empurrar será essencial para alcançar o estado corporal desejado. A idéia de dinamizar pode ser pensada sob dois aspectos: dinamizar no espaço e no tempo. Dinamizar no espaço é uma indicação de ampliação do movimento do ator, de modo que este ocupe um espaço cada vez maior na sala de trabalho, em todos os sentidos (horizontal, vertical, diagonal). Essa dinamização se dá não somente no sentido material, ou seja, do corpo buscando realmente ocupar um espaço maior, mas também na intenção do ator, que visualiza seu corpo, expandindo-se em todos os sentidos no espaço. Já a dinamização no tempo refere-se à velocidade do movimento. Não somente por que é mais rápido, mas porque diminui o tempo entre um impulso e outro gerados por cada parte do corpo na intenção de empurrar. Na medida em que o ator dinamiza mais e mais o seu movimento, ocorre naturalmente uma diminuição da resistência criada pela bolha imaginária. Isso se dá porque, mediante uma resistência muito forte proveniente dessa bolha o ator reage com força e lentidão, como se empurrasse um objeto muito pesado, por isso, se está aumentando de modo crescente sua velocidade, não estará mais lidando com uma resistência imaginária muito grande. É importante, no entanto, que esta não se perca por completo, porque, como vimos anteriormente, a *Construção de Energia* se dá pelo conflito entre forças opostas e são essas tensões em oposição que mantêm a tonicidade do corpo e do movimento, caso contrário, o corpo estaria apenas se debatendo no espaço, sem intenções.

A velocidade crescente é um elemento fundamental na etapa de *Construção de Energia* e envolve, nesse ponto, fatores importantes: o desenvolvimento da resistência física do ator e do controle de sua respiração e sua capacidade de não perder o foco de suas intenções, neste caso, o empurrar e expandir-se pelo espaço. Tendo alcançado um ponto máximo de dinamização do movimento, parte-se para duas outras etapas: as paradas e a manipulação da energia.

Uma **parada**, nesse momento, não significa deixar de fazer os movimentos, soltar o corpo e perder todo o trabalho realizado até então, trata-se mais da suspensão do movimento, da suspensão da ação. É como parar fora, mas não dentro do corpo. É um momento precioso para o ator se observar. É especialmente nas paradas que o ator percebe sua respiração e se necessário a tranqüiliza, percebe o que acontece com seu corpo nesse momento de expansão, identifica os pontos do corpo de onde partirão os impulsos assim que soltar novamente o movimento, ou seja, é um momento fundamental na tomada de consciência desse corpo e,

ainda, as paradas são também momentos de criação, na medida em que trazem imagens como fotografias no espaço. A alternância entre as paradas e o retorno ao movimento, como explosões de energia, onde o ator deve buscar retomar aquele pico de dinamização imediatamente, reforçam ainda mais a consciência, o controle e a prontidão, de que este necessita em relação ao seu corpo e que no momento das paradas se tornam tão claros à sua percepção.

O que chamamos aqui de **manipulação de energia** é a forma como vão se dando as diferentes gradações entre o movimento externo e esse fluxo interno de energia e também as diferentes gradações entre uma parte e outra do corpo. Inicialmente, as paradas alternavam-se com explosões de movimento, mas aos poucos, a retomada do movimento pode se dar com uma outra dinâmica. Por exemplo, o movimento interno é mantido nesse intenso borbulhar, enquanto externamente o corpo se alterna entre o lento e o rápido, suave e forte ou então, a força interna quer conduzir o corpo numa direção mas ele vai em outra. Essas contradições são perceptíveis também na relação entre as diversas partes do corpo, quando o movimento lento e suave de um braço se opõe ao movimento rápido e forte da cabeça, por exemplo. A busca é por imagens e movimentos, mas o foco está no “brincar” com essas energias:

E eu percebo essa energia quando a gente para. E tem essa coisa de controlar essa energia quando a gente para. Mas, aí, essa energia está borbulhando em você, mas você tem que ser contido nos movimentos, então é um desafio muito grande [...] (Entrevista com Gabriela Sanddyego.)

A manipulação de energia é um instrumento muito eficiente no desenvolvimento do controle corporal por parte do ator e foi uma das dinâmicas mais desenvolvidas no treinamento. Ali o trabalho com diferentes qualidades de energia era visível, em especial na rapidez com que os atores passavam de uma qualidade à outra. Essa etapa da *Construção de Energia* (aprendida na oficina *A Voz do Ator*, com o ator-pesquisador Carlos Simioni, e introduzida no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*) teve uma repercussão maior do que eu supunha, despertando o interesse por aprofundar seu desenvolvimento em detrimento de outros segmentos do treinamento, sobre os quais falarei mais adiante.

Antes de passar para a próxima etapa do treinamento deixo o leitor com as palavras de três dos *atores-em-treinamento* que buscaram relatar o que era passar por esse processo de *Construção de Energia*:

Eu tenho uma consciência de que eu chego com uma preguiça, que eu saio da minha cama, com vontade de continuar dormindo lá, que eu pego meu

ônibus lotado, que tenho que vir com esse peso nas costas e chegar e dizer assim: “No momento em que eu vou deitar lá, que eu vou relaxar, que eu vou buscar minha respiração, que eu vou buscar toda a consciência do meu corpo, minha consciência corporal, no momento em que eu estiver no chão, eu vou buscar essas sensações, e vai fluir, essa preguiça vai sair.” Eu não sei como, eu não sei explicar assim, se a minha falta de vontade sai porque eu digo assim vai embora? Não é. É como se cada movimento, minha respiração, (...), quando você começa a espreguiçar, parece que vai jogando toda aquela preguiça, e o pior é que sente, no meu espreguiçar estou jogando a minha preguiça fora, eu nunca tinha feito essa ligação e aqui eu consegui fazer, porque realmente quando você espreguiça, parece que vai saindo todo o seu cansaço, quando você inspira vai entrando uma energia nova e quando você vai para os movimentos suaves começa a construção de energia, pelo menos pra mim, começa com os movimentos pequeninos e aí vai crescendo, crescendo, crescendo e quando você vê, não tem mais preguiça nenhuma no corpo, só tem vontade de explodir, de explodir, de explodir, vai dilatando de uma forma que chega uma hora que sua energia está tão intensa que [...] (Entrevista com Ulisses Ramos)

[...] não sei se é uma pulsação, ou se tem alguma coisa explodindo lá dentro, partículas como as pessoas colocam, não é? Que a energia são partículas que vão se agitando, agitando, agitando, então...acende a lâmpada. Então parece que é isso, que a gente tem essas partículas no nosso corpo (...) elas estão se aquecendo até que chega num ritmo que vai num crescente, num crescente e, quando a gente para, elas estão ainda...porque a gente foi construindo, construindo e quando a gente dá essa quebra física, a gente começa a pingar de suor e o corpo vai tremendo e.. o negócio está vivo lá e acho que é isso a gente vai acordando partículas e partes do corpo. (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

Construção de energia é você ativar todos os pontos do seu corpo, ou seja, dilatar o seu corpo completamente, de uma forma que seja gradual, que você chegue a um ponto que você possa segurar essa energia dilatada, que você constrói. (Entrevista com Flávia Gaudêncio)

2.4.2 Dinâmicas Corporais Codificadas

2.4.2.1 *Dança dos Ventos*

Depois de realizada a etapa de *Construção de Energia*, partíamos para dinâmicas corporais de formas codificadas: *Dança dos Ventos*, *El verde* e *Samurai*. Essas dinâmicas corporais foram criadas ou adaptadas pelo grupo de treinamento coordenado por Iben Rasmussen. Sendo formado por atores países e culturas distintas, o grupo soube aproveitar as diferentes contribuições dadas por esses atores e transformá-las conforme sua necessidade. Quando foram transmitidas na pesquisa Ator: Ofício e Tradição, deviam ser apreendidas em

suas formas precisas que procuro descrever adiante. Possuindo, então, uma forma pré-estabelecida, seja um ritmo, um passo ou uma postura específica, devem ser apreendidos pela observação e repetição e respeitadas na sua forma original, mas garantem um espaço de criatividade para o ator. Desde o primeiro encontro foram introduzidos, a *Dança dos Ventos* e o *El verde*. Às vezes, partíamos da primeira etapa direto para o *El verde* e, às vezes, para a *Dança dos Ventos*. Em outros momentos uma das dinâmicas era eliminada para uma dedicação maior à outra. O *Samurai* foi introduzido bem adiante no treinamento, por uma questão de opção, ou seja, o aprofundamento cada vez maior na etapa de manipulação de energia descrita anteriormente.

Embora o Relatório das Atividades da Pesquisa de Brasília traga a descrição da *Dança dos Ventos* respeitando a cronologia daquele treinamento, procurarei retomá-la aqui incluindo as partes que foram sendo introduzidas a cada dia: Todos de pé, saltando com uma perna de cada vez de forma ritmada. A perna que inicia o movimento, por exemplo, a direita, dá um salto maior e marca o primeiro tempo no momento em que o pé alcança o chão. Este salto maior é seguido de dois pequenos saltos, da perna esquerda e depois direita, marcando dois contra-tempos, sempre quando o pé alcança o chão. Cria-se um ritmo semelhante ao de uma valsa. Deve-se expirar cada vez que a perna que iniciou o movimento marcar o primeiro tempo, ou seja, cada vez que o pé alcançar o chão marcando o primeiro tempo. Alternar a perna que inicia o movimento e manter os braços livres. A região do plexo solar é a região que centraliza a energia necessária para a manutenção da vitalidade do movimento durante a dança. Essa é a base da dança, a parte que não se altera: o passo, o ritmo e a respiração. As outras indicações fazem parte da dança, mas vão se alternando conforme o ator vai propondo.

Depois de assimilado o passo e o ritmo, deve-se introduzir na dança movimentos de lançamento e recolhimento, ou ainda, contração e expansão, que envolvam os braços e o tronco. Esses movimentos podem ser marcados, às vezes, com paradas que além de mostrar claramente a direção do lançamento ou recolhimento, criam imagens variadas com o corpo. Pode-se fazer variações da dança quanto a intensidade do movimento, ou seja, realizar a dança até atingir o máximo de intensidade e depois reduzir a intensidade até parar. Outra possibilidade na *Dança dos Ventos* é a introdução de um tecido. Mantendo o passo da dança realizar ações com um tecido, estabelecendo com este uma relação. O que se faz com o tecido é totalmente livre mas não se pode parar a dança. E ainda, mais um aspecto importante é aproveitar as oportunidades de relação, de interação com as outras pessoas que estejam dançando.

No treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, a *Dança dos Ventos* era realizada sempre no início, logo após o alongamento e a corrida, desse modo, era através da dança que alcançávamos, naquele treinamento, um corpo dilatado. A título de experiência, propus algumas vezes, no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, que eliminássemos o processo de *Construção de Energia*, trabalhando diretamente com a *Dança dos Ventos* e nesse caso, por mais tempo do que de costume. O retorno que obtive dos *atores-em-treinamento* é que, mesmo percebendo o potencial de dilatação corporal proporcionado pela dança, sentiam que o processo de *Construção de Energia* era mais eficiente e mais rápido. Essa foi a mesma impressão que obtive dos colegas que participavam da pesquisa em Brasília, com a qual concordei plenamente quando participamos da oficina do ator Carlos Simioni e, ao vivenciar o treinamento energético, pudemos compará-lo com o processo de dilatação corporal proporcionado pela *Dança dos Ventos*. Renato Ferracini diz que a *Dança dos Ventos* funciona “como uma espécie de energético sobre ‘trilhos’.” (2003, p. 172), pois busca dinamizar as energias mas sem perder sua forma.

De modo geral, esses exercícios são um meio para o ator na busca de diferentes qualidades de energia. Mesmo tendo um ritmo específico e passos determinados, a *Dança dos Ventos* proporciona, a quem a realiza, uma gama de gradações de intensidades e qualidades de energia. A idéia de vento é a referência que conduz o corpo, a partir daí, pode-se experimentá-la com diferentes intensidades: uma brisa suave, um vento forte, talvez até um vendaval. A busca de como manter o compasso da dança, o ritmo na respiração e nos pés e se permitir essas variações, é que consiste num dos desafios do ator ao realizar a dança.

A prática diária da *Dança dos Ventos* proporciona ao *ator-em-treinamento* uma melhora em seu condicionamento físico e, gradativamente, fomos aumentando o tempo da dança e superando o cansaço que ela nos impunha. Nesse sentido a respiração é essencial. A respiração marca a cadência da dança e para manter essa cadência é necessário estar muito atento a ela. Os *atores-em-treinamento* foram percebendo que, quanto mais controle obtinham desta, maior era o tempo que permaneciam na dança. Outro aspecto interessante em relação à respiração na *Dança dos Ventos* é que, a precisão com que ela deve ser realizada para um bom desempenho da dança e, em função disso, o controle que os *atores-em-treinamento* devem desenvolver sobre ela, parece despertar nestes uma maior consciência do papel que a respiração desempenha, por exemplo, na construção da personagem ou no estabelecimento do ritmo de uma cena:

A *Dança dos Ventos*, eu vejo que ela me dá uma possibilidade de trabalhar minha respiração, porque se eu não estiver respirando bacana eu não consigo fazer nem 2 minutos. (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

Eu até experimentei a *Dança dos Ventos* outro dia, antes de começar o ensaio e serviu para trazer uma respiração que a personagem pedia e que se eu estivesse um pouco inerte não conseguiria ter essa questão da respiração. Então, ela me traz essa coisa da respiração muito forte e a questão mesmo de reavivar o corpo, de ele estar vivo mesmo, estar mais intenso. (Entrevista com Indaiá Santos)

Primeiro eu acho que a *Dança dos Ventos* tem muito com a respiração, de você controlar essa respiração, de você saber criar o ritmo pra essa respiração. (Entrevista com Flávia Gaudêncio)

Com certeza a respiração é um dos fatores mais levados em consideração nos processos de formação e preparação do ator. O que a difere nos diferentes processos é a forma de abordá-la, seja prática ou conceitualmente. De acordo com Odete Aslan, ao discorrer sobre a formação do ator no século XX proporcionada pelo Conservatório de Paris e denominada por ela “formação tradicional”, “usa-se mais freqüentemente a respiração diafragmática e intercostal e até levemente a abdominal.” (ASLAN, 1994, p. 10) A importância desta é reforçada pelas palavras de um reconhecido ator do início do século XX, professor no mesmo Conservatório, Louis Jouvet, ao dizer que “Um texto, antes de mais nada é uma respiração. A arte do comediante consiste em querer igualar-se ao poeta por um simulacro respiratório que, por alguns momentos, se identifica com o sopro criador.” (JOUVET apud ASLAN, 1994, p. 20) Artaud considera a respiração como aspecto central no trabalho de ator e relaciona, a esse, os conhecimentos cabalísticos sobre respiração:

A Cabala divide a respiração humana em seis principais arcanos [...] Assim, tive a idéia de empregar o conhecimento da respiração não apenas no trabalho do ator, mas também na preparação ao ofício de ator: - Pois, se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento. (ARTAUD, 1993, p. 131-132)

Para Artaud, é a partir da respiração que o ator pode alcançar este ou aquele sentimento e para tal precisa saber controlá-la e discriminá-la conforme o sentimento desejado. Grotowski fala de uma respiração total, própria do ator que realiza o ato total, que abrange as respirações abdominal e torácica superior, mas ressalta, na perspectiva de sua via de trabalho, ou seja, a via negativa, o fato de que o ator não deve assimilar uma forma específica de respiração e sim perceber suas dificuldades e eliminar seus bloqueios.

Como disse, as abordagens de trabalho com a respiração são várias; o que se torna uma constante em todas elas é a importância que esta tem para o trabalho de ator. Não há aqui a intenção de destacar uma ou outra metodologia de trabalho com a respiração como sendo a ideal para todo ator, mas chamar a atenção para sua importância e, outrossim, para o fato de que a prática da *Dança dos Ventos*, conforme os atores que participaram do treinamento, contribuiu para que estes adquirissem um maior controle sobre a própria respiração, justamente por esta dinâmica exigir este controle.

Ainda conforme a fala dos *atores-em-treinamento*, além da respiração o outro aspecto que conduziu à superação da exaustão provocada pela *Dança dos Vento* foi o apoio que buscavam na região abdominal. De certa forma, é uma atuação conjunta, já que nesta prática específica do treinamento há uma indicação para se utilizar a respiração abdominal. No treinamento acostumamo-nos a chamar esse ponto de apoio, que se localiza abaixo do umbigo na altura do quadril, de *centro de força*, ou então, de *koshi*. Desde a época do treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, havia o hábito de utilizar este termo. Tomei conhecimento deste através da leitura de Barba: “Em japonês, *koshi* se refere a uma parte bem específica do corpo: o quadril”. (BARBA, 1995, p.77) Além do significado, a imagem que tinha do *koshi*, a meu ver, auxiliou os atores na busca desse apoio: “A energia, como *koshi*, (...) é a consequência da tensão entre forças opostas.” (BARBA, 1995, p.12) A *Dança dos Ventos* não é, com certeza, o único momento em que o *koshi* é lembrado no treinamento. Na verdade, independente do emprego do termo *koshi*, a utilização da região abdominal como ponto de apoio ou como *centro de força*, à qual o ator recorre na realização de suas ações, é uma constante em todo o treinamento.

Pode-se dizer que no caso da *Dança dos Ventos* estas forças em oposição atuam verticalmente no corpo, já que esse oscila entre a força que o puxa para o chão e aquela que o faz “voar como vento”. A dança não é apenas a leveza do vento que sopra, mas a força que o corpo imprime no chão ou tira do chão, para se lançar para o alto e “voar”. Os *atores-em-treinamento* confirmam o potencial que a dança tem de trabalhar esses pólos como: pesado/leve; enraizado/solto; terra/ar. Se o ator não trabalha bem sua base no chão, não tem de onde tirar o impulso que lança seu corpo para o ar. Aqueles que tiveram a oportunidade de estar no palco, ou em processo de montagem durante o período do treinamento, percebiam-se experimentando essas variações já na cena:

Dança dos Ventos é bem isso pra mim...essa diferença entre o pesado e o leve, essa questão do enraizamento e do solto no ar. Está me ajudando muito

nessa questão da diferença no palco, de dar ritmos diferentes, sentidos diferentes em cena. (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

2.4.2.2 *El Verde*

Em duplas, uma pessoa na frente e outra atrás, realizam uma caminhada. A de trás exerce resistência à caminhada daquela que vai à frente, colocando um tecido em torno de uma parte do corpo – cabeça, ombros, quadris, joelhos ou pés – e, segurando o pano com firmeza. A pessoa da frente deverá manter sua caminhada constante sendo que o impulso para a caminhada parte da região do corpo que está sofrendo a resistência, mas o movimento se faz de forma fluida. A região do corpo onde se aplica a resistência deve ser variada e depois a dupla troca de lugar de modo que ambas experimentem as duas posições, ou seja, de quem exerce a resistência e de quem a recebe. O *El Verde* pode ser realizado também individualmente, de modo que a resistência do tecido será apenas imaginária e este deverá realizar o mesmo movimento. Esta foi a referência encontrada sobre o *El Verde* no Registro das Atividades da Pesquisa, do meu já citado relatório PIBIC.

Se, na *Dança dos Ventos*, a relação de forças em oposição se dá na direção vertical, ou seja, há uma força exercida pelo ator contra o solo, que exerce em oposição uma resistência a essa força e é desse jogo de forças que o ator obtém o impulso que o possibilita saltar verticalmente ao realizar a dança, no *El Verde* essa relação se dá na direção horizontal. Nessa dinâmica, as forças em sentidos opostos são aquela exercida pelo ator que segura o outro com o tecido e a força de resistência que esse segundo ator imprime para poder caminhar e ambas se realizam na mesma direção. De certo modo, pode-se considerar o *El Verde* e a *Dança dos Ventos* como exercícios complementares entre si, por proporcionarem ao *ator-em-treinamento* esse trabalho com forças em diferentes direções.

O *El Verde* contribui, também, para o desenvolvimento de uma grande consciência corporal, já que, ao realizá-lo, o ator deve estar atento para não gerar tensões desnecessárias em partes do corpo que não estão sendo trabalhadas. Por exemplo, quando, no *El Verde*, o *atores-em-treinamento* procuravam reagir à resistência aplicada nos seus ombros, deviam ficar atentos para não gerar tensões nas mãos, no rosto ou em qualquer outra parte do corpo que não estava diretamente ligada à sua força de resistência. Era necessário localizar com precisão o ponto do corpo de onde deveria partir o movimento, que era o mesmo onde era colocado o tecido ou a resistência imaginária. Cada *ator-em-treinamento* precisava encontrar

um equilíbrio em que todo o seu corpo se mantivesse atento, acordado, vivo, em hipótese alguma solto e relaxado, mas sem tensões desnecessárias que só o tornariam rígido e sem vida.

Alguns outros fatores são significativos no trabalho com o *El Verde*: a postura corporal do ator, na qual este procura encontrar seu eixo corporal e mantê-lo mesmo em movimento; a comunicação silenciosa que se estabelece entre aquele que está caminhando com a resistência e aquele que a impõe e a busca de um movimento fluido, sem interrupções. Certamente esse conjunto de fatores já contribuem, diretamente, para uma crescente conscientização corporal, todavia, essa se intensifica ainda mais quando, na versão individualizada da dinâmica, o tecido é eliminado e a resistência parte do imaginário do ator, que a reproduz sem o suporte do tecido. Nesse caso a consciência corporal necessária para a realização do *El Verde* será, sem dúvida, muito maior, visto que o *ator-em-treinamento* deverá reproduzir em cada parte de seu corpo as mesmas tensões produzidas no momento do exercício em dupla com o tecido, só que desta vez sem a referência real.

Às vezes, utilizamos no treinamento estratégias que facilitam a realização do trabalho por parte do ator e que vão além do trabalho em si. Por exemplo, para contribuir com os atores na busca desse trabalho com forças opostas, o que aliás beneficiaria não somente a realização do *El Verde*, utilizei uma estratégia que havia vivenciado no curso de Antunes Filho e que me pareceu pertinente com aquele momento. No *Curso Introductório ao Método de Ator* do Centro de Pesquisas Teatrais, do SESC Dr Vila Nova, coordenado por Antunes Filho, um dos primeiros exercício que aprendíamos era o *Desequilíbrio*. Numa primeira fase, a orientação era de deixarmos cair o corpo, numa queda livre, segurando-o apenas no último momento. Um ator de cada vez era observado e acompanhado, num tom de brincadeira, por um sonoro “Madeeeeira”. Dessa experiência, digamos, radical, chegaríamos a uma sutileza de movimento na qual deveriam estar presentes essa força que puxava o corpo do ator para baixo, que na verdade era o seu próprio peso e uma outra, em oposição, imposta pelo próprio ator, que estabelecia uma resistência a essa primeira força impedindo-o de cair. O que se pretendia é que na situação mais intensa o ator percebesse as forças atuando em seu corpo, para que, posteriormente, conseguisse retomar essas mesmas forças num movimento mais suave, o que resultaria no exercício do *Desequilíbrio*.

Na verdade, ao lembrar dessa experiência, minha intenção era proporcionar ao ator esse caráter radical da queda livre e da força subsequente que teria de ser feita para não cair no chão, mas isso aplicado ao *El Verde*, ou seja, que ele percebesse no corpo os extremos da resistência e do esforço que devia fazer para vencê-la, só que, no nosso caso, com o tecido.

Pedi que a pessoa que segurava o pano fizesse uma força muito grande, para que aquela que tinha o pano em volta do quadril tivesse que colocar também uma grande força, de modo a anular ou equilibrar a força externa. Tendo percebido esse jogo de forças intensas no próprio corpo, o ator teria ali um referencial no qual se basear para encontrar esse mesmo jogo de forma mais sutil no corpo. Seria como encontrar o mesmo impulso de antes, só que agora mais internalizado. Pedi então que, aos poucos, a pessoa com o pano fosse afrouxando o mesmo e a da frente fosse tentando colocar internamente, não só a força que já estava fazendo para compensar a do colega, mas também aquela impressa pelo colega sobre seu corpo com o pano.

O *El Verde*, realizado com o pano, permite ao ator sentir a resistência real imposta através do tecido, mas ao realizar o exercício, a dupla de *atores-em-treinamento* deve manter o movimento fluido, sem quebras e, para que isso ocorra, as duas forças atuando sobre o ator (a que ele faz para andar e a resistência que o outro impõe com o tecido) devem estar num tal equilíbrio que o movimento seja constante e sempre para frente, caso contrário o ator iria para frente e para trás conforme o sentido em que a força estivesse maior. Mesmo ao estabelecer o equilíbrio, o ator não deve perder a perspectiva proporcionada pelo *El Verde* de trabalhar com essas oposições e, como já disse, essas oposições estão presentes, na maioria das dinâmicas do treinamento.

2.4.2.3 *Samurai*

O *Samurai* fecha esse ciclo de dinâmicas codificadas que utilizamos no treinamento. A energia trabalhada no *Samurai* está relacionada à imagem do guerreiro e consiste em três passos básicos que, após apreendidos, são articulados pelo ator, seja na simples locomoção ou numa situação de luta entre dois samurais. Do Registro de Atividades da Pesquisa de meu relatório PIBIC, retirei a descrição dos passos e aproveitei também as imagens veiculadas no DVD que acompanha o livro de Ferracini *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*.

Há uma postura no *Samurai* que se mantém mesmo na variação dos passos: o ator-em-treinamento cria uma boa base de sustentação abrindo um pouco as pernas e flexionando os joelhos, sendo que essa abertura deverá ser suficiente para realizar os passos sem que o corpo suba e desça, permanecendo sempre no mesmo nível; a coluna deve estar alinhada com o eixo central do corpo. O primeiro passo inicia-se com uma das pernas, por exemplo a direita, que

se aproxima da perna esquerda fechando a base e depois se eleva descrevendo um arco à frente do corpo e volta ao chão com a base novamente aberta dando assim um passo à frente. O passo deve ser realizado de modo firme e preciso como os movimentos de um guerreiro. Como na *Dança dos Ventos* e no *El verde* a energia centralizada no *koshi* é importante para a manutenção da vitalidade e firmeza do movimento. A perna que inicia o movimento é alternada a cada passo. No segundo passo a postura é a mesma, sendo que o ator-em-treinamento deve dirigir o foco de atenção, através do olhar, para um dos lados. Se o foco está à direita é para onde se vai deslocar. O pé esquerdo irá, arrastando suavemente pelo chão, em direção ao outro pé até tocá-lo, fechando assim a base e, sem parar o movimento, continua até a base se abrir novamente. Ao mesmo tempo o corpo realiza um giro de 180° mudando a posição, ou seja, ao final do movimento o corpo estará voltado para o lado oposto ao que estava quando do início do movimento, mas os olhos se mantêm fixos no foco inicial. Do mesmo modo que o segundo, o terceiro passo se dá de forma lateral. Fixado o olhar no sentido em que se quer deslocar, se for por exemplo para a esquerda, o pé direito vem de encontro ao outro fechando rapidamente a base e abrindo-a imediatamente realizando o deslocamento, no entanto ao invés do pé se arrastar pelo chão, no momento de abrir novamente a base, ele se eleva na direção pretendida dando um passo e ao mesmo tempo impulso para o giro do corpo.

Os movimentos se completam com a manipulação do bastão, que é diferente para cada passo. No primeiro, o bastão fica suspenso à frente do corpo, horizontalmente, na altura do peito, com as mãos próximas às extremidades. No segundo passo do *Samurai* os braços elevam o bastão acima da cabeça, também horizontalmente. No terceiro passo, o bastão encontra-se inclinado diagonalmente, acima do ombro que está no sentido oposto ao qual o ator irá se mover e na medida em que o passo é realizado, o bastão é deslocado como se este fosse ser cravado no chão. A cada passo realizado o *ator-em-treinamento* deverá retomar a mesma postura inicial.

Os passos descritos são a base do trabalho e a sua realização traz para o *ator-em-treinamento* essa qualidade de energia da prontidão, da firmeza, da precisão, que são próprias de um guerreiro. Duas outras contribuições atribuídas ao *Samurai* pelos atores são, por um lado, a base de sustentação corporal que esse desenvolve a partir da sua postura (joelhos flexionados) e dos passos codificados (movimento a partir do *koshi*) e por outro, o olhar, certo, firme e amplo:

O *Samurai* tem muito essa coisa do olho de águia e de você estar ligado em tudo, de estar com uma visão tridimensional mesmo das coisas, de você

conseguir perceber, ter uma visão além [...] (Entrevista com Flávia Gaudêncio)

É a questão de perceber o outro, o olhar é muito preciso, para mim, e a questão da atenção no geral, porque no teatro tem isso, você tem que ter o olhar dilatado e o *Samurai* traz isso de você dilatar o olhar, estar em atenção com o outro, com o ambiente. (Entrevista com Indaiá Santos)

Não diminuindo outras características, a prontidão parece ser o principal resultado final desse complexo de ações, posturas e olhares. Quando um guerreiro está efetivamente em ação, ou seja, em luta com outro guerreiro, ele finaliza cada um de seus golpes, visando acertar seu oponente, desse modo a energia disponibilizada para tal é gasta no decorrer da ação. No caso do *Samurai* não ocorre da mesma forma, o *ator-em-treinamento* prepara a postura do golpe, inicia sua realização no espaço e retém a energia de realização do mesmo, suspendendo a ação no tempo. O golpe não é finalizado, mas todo o corpo do ator está pronto para tal e a prontidão se dá em dois sentidos: em relação ao golpe que ele pode finalizar a qualquer momento e em relação a qualquer movimento que venha de fora, ou seja, um golpe vindo do oponente do qual pode se defender ou contra-atacar:

[...] o *Samurai* está pronto pra atacar e está pronto pra se defender, então, é estar buscando essa prontidão, mesmo porque em cena é fundamental você ter essa prontidão, porque você sabe o que vai acontecer e você também tem que estar preparado para o que, provavelmente, aconteça (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

Assim como no *El Verde* foram utilizadas estratégias para um maior esclarecimento na hora de realizar o exercício, alguns trabalhos foram trazidos pontualmente para enriquecer a prática do *Samurai*: trabalhos com o *koshi* e com o bastão. Ao iniciar o aprendizado do *Samurai* os *atores-em-treinamento* experimentaram, ainda na dinâmica de *Construção de Energia*, uma concentração maior na região do *koshi*. Buscavam ali as forças em oposição atuando na região do quadril, identificando o ponto e a direção dos impulsos que resultavam na movimentação do corpo como um todo, percepção essa que seria essencial à realização do *Samurai*. O trabalho com o bastão ocorreu algumas vezes, visando principalmente uma maior intimidade do *ator-em-treinamento* com a manipulação do bastão, desenvolvendo a firmeza e flexibilidade na sustentação do mesmo. A forma de trabalhá-lo consistia basicamente em exercícios com o bastão sendo lançado de um ator para outro, ou ainda uma pesquisa livre de movimentação com bastão tendo como estímulo complementar uma série de músicas diversas.

Sendo então o Samurai a terceira e última das dinâmicas codificadas utilizadas no treinamento *O Caminho do Buscador*, cabe aqui uma justificativa do porque de não ter sido inserido neste o exercício que é considerado o complemento do *Samurai*, ou seja, a *Gueixa*. A idéia de trabalhar com forças complementares (na *Dança dos Ventos*, o enraizar e o voar) ocorre também com o *Samurai*, no entanto, é uma outra imagem que irá proporcionar ao *ator-em-treinamento* essa dinâmica de forças contrárias. A *Gueixa* seria justamente a outra face do *Samurai*, ou seja, a imagem da suavidade, da sinuosidade, da delicadeza. Trabalhar o *Samurai* e a *Gueixa* seria uma forma de trabalhar as polaridades, como proposto por Barba, *Animus e Anima*. Houve, no entanto, alguns aspectos que pesaram na decisão de não incluí-la no treinamento em construção.

Considerando-se que um dos objetivos do treinamento *O Caminho do Ator Buscador* era constituir-se de forma flexível e aberto a transformações, não se prendendo assim à base inicial do treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, procurei ao longo do treinamento estar atenta às oportunidades que surgissem e percebi no trabalho de *Construção de Energia*, em especial na etapa que denominei manipulação da energia, um espaço muito rico para a experimentação de um grande leque de qualidades de energia, em especial quando se pensa em termos de duplos complementares. O que constatei ao observar os *atores-em-treinamento* nesta etapa do trabalho, é que esses podiam desenvolver corporalmente a energia da *Gueixa*, até mesmo criando imagens que se aproximavam da mesma, ou minimamente trabalhando com as características que lhe são próprias como a suavidade, a sinuosidade, a delicadeza. O *Samurai* possui toda uma codificação, com seus passos específicos e sua postura pré-estabelecida, o que não ocorre com a *Gueixa*, cuja execução está conectada com a imagem pessoal que cada ator possui de uma gueixa e a partir desta imagem e das características citadas, cada *ator-em-treinamento* começa a improvisar ações e movimentações condizentes com essas referências. Não foi difícil perceber nos *atores-em-treinamento*, no procedimento de manipulação de energia, que foi gradativamente sendo ampliado tomando boa parte do tempo de treinamento, a presença de imagens e qualidade de energia semelhantes a da *Gueixa*, o que, naquele momento, foi suficiente para que eu optasse por não incluí-la deixando assim espaço para outros trabalhos que complementassem o treinamento.

Mesmo que hoje, refletindo sobre esse processo, considere que foi uma perda não incluir o exercício da *Gueixa*, e que, retomando o treinamento, buscaria incluí-la para proporcionar aos atores que participaram d'*O Caminho do Ator Buscador* a vivência efetiva desse duplo *Samurai/Gueixa*, entendo que no processo da pesquisa essa foi uma opção que, a meu ver, reforçou a noção de treinamento pré-expressivo, ou seja, de trabalho com os

princípios-que-retornam, no qual a mudança de exercícios não compromete o trabalho com diferentes qualidades de energia, desde que não se perca de vista a intenção de cada exercício e o que se pode alcançar com cada um deles.

Tendo então essa liberdade de transformar o treinamento, buscando, no entanto, não perder seu caráter pré-expressivo, era fundamental que pudesse verificar em que medida as mudanças – inclusões e eliminações – de exercícios afetariam ou não essa qualidade do treinamento. Para realizar essa verificação tomei por base a observação feita por Ferracini acerca dos exercícios praticados no treinamento técnico do LUME, na qual identificou a presença dos princípios-que-retornam e dos itens constitutivos da ação física enumerados no quadro abaixo, como sendo os aspectos a serem trabalhados no treinamento técnico pré-expressivo:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação de Fisicidade
Precisão
Impulso

(FERRACINI, 2003, P. 149)

Dos exercícios citados busquei a *Dança dos Ventos*, o *El verde* e o *Samurai*, que são as dinâmicas que *O Caminho do Ator Buscador* tem em comum com o treinamento técnico do LUME e a *Gueixa* para poder estabelecer uma comparação posterior entre os elementos presentes nesta e no processo de *Construção de Energia*.

Dança dos Ventos:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Variação de Fisicidade
Precisão
Impulso

(FERRACINI, 2003, P. 174)

El Verde, no LUME apenas Verde:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência

(FERRACINI, 2003, P. 165)

Samurai:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Base
Olhos e Olhar
Variação de Fisicidade
Precisão
Impulso

(FERRACINI, 2003, P. 176)

Gueixa:

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação de Fisicidade
Precisão
Impulso

(FERRACINI, 2003, P. 177)

Como não havia esta mesma análise em relação ao trabalho energético do LUME, com o qual poderia estabelecer um paralelo em relação ao processo de *Construção de Energia*, procurei verificar a presença dos princípios pré-expressivos deste trabalho, para depois poder estabelecer algum tipo de comparação com a *Gueixa*.

Dilatação Corpórea
Manipulação de Energia
Desequilíbrio ou Equilíbrio Precário
Oposição
Base
Olhos e Olhar
Equivalência
Variação de Fisicidade
Impulso

Como se pode ver a observação do processo de *Construção de Energia* contempla todos os princípios-que-retornam, excetuando-se a Precisão, visto que, nesta etapa de trabalho não se busca ainda uma “exatidão, justeza, rigor e perfeição” (FERRACINI, 2003, p. 112) mas a experimentação das possibilidades, em especial, das quantidades e qualidades de energia a serem utilizadas pelo ator. Estabelecendo então um paralelo em relação à Gueixa, perde-se por não trabalhar a Precisão mas, por outro lado, no processo de *Construção de Energia* o ator pode desenvolver o princípio do Equilíbrio Precário. Fazendo ainda uma análise global do treinamento, esse conjunto de dinâmicas de trabalho até então apresentadas n’*O Caminho do Ator Buscador* abarcam a diversidade de fatores indicados pelo autor, cumprindo a função de desenvolver, através dos princípios-que-retornam, o nível pré-expressivo do ator.

Se, por um lado, pode-se dizer que a meta da parte inicial do trabalho, que envolve desde a *Construção de Energia* até a realização das dinâmicas corporais codificadas, está mais voltada para o trabalho pré-expressivo, ou seja, trabalhar a presença do ator através da experimentação de diversas qualidade de energia, sem visar, no entanto, expressar algo específico, por outro lado afirmo que a característica pré-expressiva do treinamento encontra-se, principalmente, na perspectiva assumida pelo ator no momento de sua busca, quando, no treinamento, não se preocupa com o expressar. Não obstante, é fato que mesmo na perspectiva de trabalho em nível pré-expressivo, o ator nunca deixa de veicular, através de seu corpo e de sua voz, elementos expressivos. Tendo já refletido a esse respeito no capítulo anterior, apenas retomo essa temática para ressaltar o fato de que a próxima etapa do treinamento a ser descrita foi denominada de pesquisa de materiais expressivos por ser, justamente, aquela em que, ainda que o ator não se ocupe da criação de uma cena ou personagem específico, os elementos expressivos são intencionalmente selecionados e organizados em partituras para posterior utilização na composição de cenas e/ou personagens.

2.4.3 Pesquisas de materiais expressivos: elaboração de partituras

2.4.3.1 *Pesquisa com Objetos*

No Relatório de Atividades da Pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, havia apenas uma rápida explicação sobre essa atividade que chamávamos *Pesquisa com o Pano*: Realizar movimentos com o pano em ritmo lento, experimentando diversas ações; sempre lenta e de forma fluida, trabalhando com o pano tendo em mente que se está envolto por água, experimentando assim a densidade dos movimentos e do pano como se estivesse dentro da água; dentre as ações realizadas escolher 3 e repeti-las, atentos a cada parte desse movimento. Foi interessante constatar que, pela minha lembrança desse exercício, não haveria a especificação sobre estar imerso em água e sobre a necessidade do movimento ser lento, sendo assim, essa foi uma instrução que acabei por não passar, dando como orientação apenas a necessidade para os *atores-em-treinamento* ficarem atentos aos movimentos que o próprio pano poderia sugerir na interação com seus corpos e, a partir desses, buscar as ações a serem repetidas. A alteração no nome da dinâmica de trabalho, de *Pesquisa com o Pano* para *Pesquisa com Objetos*, foi apenas na intenção de ampliar as possibilidades desta pesquisa para outros tipos de objetos, como já havia feito junto ao grupo de teatro do Colégio Marista de Brasília utilizando bolas e bastões. Entretanto, ao longo do processo, considerei mais interessante para o *atores-em-treinamento* aprofundar o trabalho com apenas um objeto, no caso um tecido, permitindo que o explorassem ao máximo.

A *Pesquisa com Objetos* se dá em dois momentos: um, inicial, de livre experimentação, no qual o *ator-em-treinamento* busca se relacionar com o objeto, verificando suas possibilidades de movimentos e ações resultantes dessa relação; o segundo momento consiste no caminho utilizado no treinamento para concretização das ações físicas, no qual, a partir da repetição e da memorização, o ator elabora as partituras corporais com as quais poderá trabalhar diretamente na construção da cena. Ações físicas e partituras corporais são noções que merecem ser retomadas nesse momento do processo, por serem fundamentais à compreensão dos procedimentos utilizados no treinamento e o que se pretende em especial com a *Pesquisa com Objetos*.

Aproveito para acrescentar à noção de ações físicas trazidas por Burnier e Ferracini⁵, um material criterioso e enriquecedor para a compreensão desta, elaborado por Matteo Bonfitto. Em *O Ator Compositor*, o autor realiza um estudo que, segundo seu subtítulo, tem “As ações físicas como eixo” e vai “de Stanislavski a Barba”. Deste, alguns pontos foram bastante significativos para esta dissertação e antes de comentá-los propriamente, retomo as palavras do autor, quando traz, primeiramente, a diferenciação acerca das noções de movimento, ação e gesto:

Portanto definimos como sendo movimento todo elemento plástico ou moldável do corpo humano que pode também produzir um deslocamento espacial. O movimento contém elementos que, quando trabalhados, podem gerar ações físicas. As ações físicas, além de serem necessariamente psicofísicas e catalisadoras de elementos de linguagem, devem significar ou representar algo, assumindo, dessa forma, uma função sígnica. Quando tais ações passam a particularizar um ser ficcional, seja como ser humano único e diferenciável, seja como integrante de uma classe social, profissional, tipo psicológico... podemos localizar, então, em tais ações, a presença de gestos. (BONFITTO, 2002, p. 110)

Ao refletir sobre a *Pesquisa com Objetos*, na perspectiva de Bonfitto, pode-se dizer, que nesta se processava justamente a passagem do movimento à ação física, quando, partindo do movimento corporal, o ator articulava suas dimensões interior e exterior dando à sua ação um caráter psicofísico. Esse era o objetivo deste exercício quando o ator, tendo trabalhado sua presença em nível pré-expressivo, transitava deste para a expressividade pela realização das ações físicas. (FERRACINI, 2003) Ainda pela ótica de Bonfitto, este exercício do treinamento não chegou à realização do gesto na medida em que, nesta fase de construção da ação física na *Pesquisa com Objetos*, não se procurava caracterizar um personagem, ainda que o referido exercício tenha potencial para isso. Claro está que a partir de uma partitura corporal composta por ações físicas selecionadas a partir da *Pesquisa com Objetos* o ator poderia, certamente, obter elementos para a composição de um personagem, mas esse não foi o enfoque dado no treinamento.

Um segundo aspecto do trabalho de Bonfitto que muito interessa nesta dissertação trata das categorias a partir das quais o autor organizou as informações obtidas nessa incursão de Stanislavski a Barba, matrizes geradoras e elementos e procedimentos de confecção das ações físicas:

⁵ Exposta no capítulo I.

Três são as categorias formuladas: as matrizes geradoras; os elementos de confecção; os procedimentos de confecção das ações físicas.

Por *matrizes geradoras* entendemos qualquer referência utilizada para a confecção das ações físicas. Podemos ter como exemplo textos escritos, dramáticos ou não, referências visuais, sonoras, experiências pessoais ou construídas... Os elementos de confecção, assim como os procedimentos de confecção estão ligados aos aspectos que caracterizam a ação física em cada caso. (BONFITTO, 2002, p. 96)

Como não caberia retomar aqui todo esse trajeto, refiro-me apenas à sua análise sobre o trabalho de Eugenio Barba, do qual mais se aproxima o treinamento em questão e com o qual posso estabelecer um paralelo ao processo de composição das ações físicas proposto pela *Pesquisa com Objetos*:

	Matrizes geradoras	Elementos de Confecção	Procedimentos de confecção
E. Barba	- textos dramáticos e não dramáticos - formas teatrais orientais, Commedia dell'arte, formulações de Decroux	- princípios-que retornam - partes do corpo analisadas isoladamente: mãos, pés, rosto, olhos - <i>sats</i> e <i>kraft</i> ⁶ - elementos da subpartitura	- construção da ação real como célula da partitura - dilatação e miniaturização - princípio de equivalência - variação rítmica - utilização de objetos - montagem do ator/diretor

(BONFITTO, 2002, p.104)

Bonfitto considera que no trabalho de Barba, as *matrizes geradoras*, ou seja, as referências propostas pelo diretor italiano como ponto de partida para a formulação das ações físicas, podem ser: textos dramáticos e não dramáticos, formas teatrais orientais, Commedia dell'arte e as formulações de Decroux. Nessa categoria, a *Pesquisa com Objetos* difere dos

⁶ *Sats* e *kraft* são palavras norueguesas utilizadas por Barba, para se comunicar com seus atores dando as indicações que considerava necessárias ao desenvolvimento do trabalho. Em *A Canoa de Papel*, Barba (1994) explica os dois termos "O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade" e "*Kraft* quer dizer força, potência. Dizia aos atores: 'Não tem *kraft*'"

caminhos propostos por Barba pois sua *matriz geradora* é o próprio ator. Acredito, entretanto, que caiba aqui uma ressalva sobre as indicações de Bonfitto, visto que, não somente nos textos, mas nas demonstrações de trabalho do *Odin Teatret* que tive oportunidade de assistir, Barba e os atores com os quais trabalha apresentam partituras de ações físicas cujas *matrizes geradoras* seriam justamente as pesquisas dos atores realizadas em seus treinamentos pessoais. De modo geral, esses não são pautados em algum tema previamente estabelecido, ou texto, ou mesmo alguma prática espetacular codificada, oriental ou ocidental. Sendo assim, mais do que considerar essa diferença entre a *Pesquisa com Objetos* e a análise do trabalho de Barba realizada por Bonfitto, acrescentaria, à relação de *matrizes geradoras* do diretor do *Odin Teatret*, os atores com seus corpos e imaginário, ou melhor, seus atores *dilatados*.

Quanto aos elementos e procedimentos de composição das ações físicas, entendo que o resultado da análise de Bonfitto em relação a Barba é também adequado à dinâmica da *Pesquisa com Objetos* utilizada no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*. Nas partituras de ações físicas elaboradas pelos *atores-em-treinamento* estão presentes: os princípios-que-retornam, o destaque de uma e outra parte do corpo, os *sats* e *kraft* e os elementos da subpartitura, e entendo que isso tenha sido resultante da seleção dessas ações durante o trabalho em nível pré-expressivo, no qual o ator lida diretamente com estes elementos. Quanto aos procedimentos, todos os citados no quadro são utilizados na *Pesquisa com Objetos*: construção da ação real como célula da partitura; dilatação e miniaturização; princípios de equivalência; variação rítmica; utilização de objetos e montagem ator/diretor, sendo que dois deles como que definem o trabalho: utilização de objetos na composição das ações físicas e a montagem, neste caso, feita exclusivamente pelo ator num processo bastante solitário.

Utilizei a análise proposta no livro *O Ator Compositor*, por entender que esta reflete sobre os diferentes processos de composição da cena que tomam as ações físicas como eixo do trabalho do ator, o que vai de encontro ao treinamento, em especial com as dinâmicas que trabalham com materiais expressivos. É importante compreender com isso que, mesmo que o treinamento pré-expressivo não tenha como objetivo final a construção da cena teatral ele é, para o ator, o espaço primeiro para seu trabalho de composição. Nesse sentido entendi que os *atores-em-treinamento* precisariam perceber esse potencial, realizando um trabalho cênico que resultasse das suas partituras. Assim sendo, a *Pesquisa com Objetos* foi estabelecida desde o primeiro encontro e cada *ator-em-treinamento* teve a oportunidade de elaborar suas partituras corporais, que, ao final dos trabalhos, foram utilizadas na construção de pequenas performances criadas a partir da relação entre as partituras e alguns textos selecionados, como será visto adiante.

A *Pesquisa com Objetos* costumava fechar nossos dias de trabalho e ocupava cada vez mais tempo de nossa rotina, na medida em que os integrantes do treinamento aumentavam as seqüências de ações, necessitando de mais tempo para memorizá-las e torná-las mais precisas. Essa era sempre a última fase do treinamento, visto que para sua realização necessitávamos estar “prontos para o trabalho” e essa prontidão seria alcançada assim que passássemos, ao menos, pelo processo de *Construção de Energia*. Apesar de as dinâmicas corporais codificadas estarem também voltadas para o desenvolvimento dos princípios-que-retornam no nível pré-expressivo, em prol de um trabalho mais extenso na *Pesquisa com Objetos*, optou-se, algumas vezes, por eliminá-las mantendo apenas a etapa inicial e o trabalho com partituras. Por outro lado, essa opção por eliminar, em alguns dias de treinamento, a execução da *Dança dos Ventos*, do *El Verde* e do *Samurai*, reduzindo a atividade para o processo de *Construção de Energia* e a *Pesquisa com Objetos*, não se restringia a uma necessidade organizacional mas também metodológica. Muitas vezes, foi sinalizado pelos *atores-em-treinamento* a dificuldade em manter a dilatação corporal alcançada na primeira etapa do trabalho quando partiam para a *Pesquisa com Objetos*, que se dava já no final do treinamento. A principal estratégia no sentido de ajudá-los a superar essa dificuldade foi, justamente, passar desse momento em que se encontravam num ponto máximo de dilatação corporal, diretamente para a repetição de suas partituras compostas a partir da seleção das ações com o tecido, facilitando assim a percepção e continuidade desse estado corporal ao realizar as ações físicas. Certamente, as dinâmicas corporais codificadas não seriam um empecilho a essa percepção, já que também contribuem para o alcance e manutenção desses corpos dilatados; todavia, acredito que a dificuldade surgia em função dos *atores-em-treinamento* não terem ainda um total domínio destas dinâmicas, perdendo então, durante o processo de assimilação destas, parte do trabalho corporal que haviam alcançado no processo de *Construção de Energia*. Além de ser um desafio, a *Pesquisa com Objetos* era justamente o momento, dentro do treinamento, em que o ator retomava a perspectiva de seu trabalho em nível expressivo, buscando manter vivo o desenvolvimento alcançado no trabalho em nível pré-expressivo.

Um dos aspectos ressaltados pelos atores foi, justamente, o potencial de desenvolvimento da criatividade proporcionado pela *Pesquisa com Objetos*. O espaço de criação ali proposto tem a vantagem da falta de vínculo com qualquer tema, texto, personagem, ou qualquer limitação a não ser a presença do próprio objeto que, imagina-se, não seja um fator limitante e sim estimulador. O foco do trabalho está na relação que se estabelece com o objeto, na ‘escuta’ do que essa relação propõe enquanto dinâmica corporal,

enquanto imagem, enquanto situações, que seguem apenas a lógica interna do ator e/ou do objeto:

Acho que trabalha mais a criatividade mesmo. A questão de estar buscando possibilidades e não estar limitado a certas coisas. (Entrevista com Indaiá Santos)

A pesquisa tem me trazido novas possibilidades, eu já percebo, quando eu sinto que tenho que fazer alguma coisa com o objeto, ou com música também, eu abro já mais possibilidades dentro daquilo. Ainda que não seja estimulada a isso, já vem uma gama de coisas. (Entrevista com Genifer Gerhardt)

Na criatividade. Pegar um elemento de fora, não num trabalho codificado como é a *Dança dos Ventos* e como é o *Samurai*, mas você trazer um elemento de fora e poder criar em cima dele e é um elemento cotidiano e você poder transformá-lo em várias coisas e reforçar a equivalência (Entrevista com Flávia Gaudêncio)

Essa dinâmica final com os objetos completa, de certa forma, o conjunto de relações das quais o ator se utiliza na cena: a relação consigo mesmo, que é trabalhada desde o início, na perspectiva da auto-consciência, da presença cênica e da ampliação de suas possibilidades corporais; a relação com o espaço e a relação com o outro, também desenvolvidas em cada dinâmica e, por fim, a relação com objetos. Sendo assim, o treinamento proporciona ao ator a possibilidade de trabalhar todas as formas de relação que poderão ser utilizadas na cena.

Se pensarmos, no entanto, sob a ótica de Peter Brook ao prever o estabelecimento de “[...] três conexões que devem coexistir [no teatro] em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público” (BROOK, 1999, p. 26), haveria uma das conexões não alcançada pelo treinamento, ou seja, esse não proporcionaria ao ator o vínculo com o público. Por outro lado, pode-se dizer que o treinamento *O Caminho do Ator Buscador* coloca o ator em relação com um público através da prática de mostrar, dentro do grupo, os resultados da pesquisa individual de cada um. A exposição das partituras em processo de composição possibilitava aos *atores-em-treinamento* vivenciar uma forma de contato com um público, formado por seus colegas de treinamento, e, com isso, sair de um certo isolamento proporcionado pelo caráter individualizado do trabalho. Entretanto, não havia neste momento o espaço para comentários, pois não se tratava de uma apresentação de cena a ser discutida ou coisa semelhante e sim de fragmentos dos materiais pesquisados pelo ator e cuja seleção, montagem e crítica caberia apenas a ele. Pode-se dizer que, mais uma vez, o treinamento coloca o ator numa situação hipotética, ou seja, a de que: *Se houvesse ali um*

público, *como* eu, ator, me colocaria diante dele? E, mais uma vez, cabe afirmar que o treinamento é o espaço privilegiado do ator.

2.4.3.2 *Opereta*

Partindo das anotações do Relatório de Atividades da Pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, a *Opereta*, outra dinâmica de trabalho proveniente do treinamento de ator coordenado por Iben, consistia em: estabelecer como que um diálogo, onde a fala de cada um é um trecho de algum texto que o *ator-em-treinamento* já saiba de cor. Para cada fala há um gesto e uma voz diferenciada. Além dessas instruções mais algumas características podem ser evidenciadas. A *Opereta* é um trabalho realizado exclusivamente em duplas, destacando-se bastante no desenvolvimento das relações entre atores. Neste trabalho, o texto funciona apenas como suporte, ou seja, ele é necessário para que o ator possa falar algo utilizando a voz que escolher e o principal objetivo é a experimentação de diferentes vozes. Acrescenta-se a esta pesquisa de vozes, a criação de diferentes gestuais, utilizando para isso apenas o tronco, os braços e as mãos, já que nesta atividade o *ator-em-treinamento* está sentado diante do outro. O texto é falado de forma fragmentada, seja apenas uma palavra ou uma frase inteira e a cada fragmento o ator deve buscar uma voz e um gesto. Na medida em que os dois atores se alternam em dizer seus fragmentos de texto, estabelece-se desta forma um diálogo. Não há uma preocupação de nexos nesse diálogo, mas esse deve fluir num ritmo tal que se assemelhe a um diálogo real.

Assim como a *Pesquisa com Objetos*, a *Opereta* possui uma etapa inicial de livre experimentação e uma segunda etapa de fixação e memorização. Na primeira etapa o *ator-em-treinamento* trabalha com a improvisação e, também por isso, o ritmo é importante para que o ator não se detenha muito tempo pensando no que fazer, mas deixe que cada gesto e que cada voz aconteça. A prontidão em ouvir e responder ao seu parceiro, aprofundando sua relação com este é, sem dúvida, um dos aspectos mais desenvolvidos no exercício. Junta-se a isso o espaço para diversificar as possibilidades de uso da voz e uma forma diferenciada de trabalhar o corpo:

[...] então com essa limitação de estar sentado, o tronco e os membros superiores pra trabalhar, faz você buscar possibilidade que você antes não pensaria, porque se eu tenho o corpo todo pra trabalhar e me tiram uma parte eu vou estar mais restrita, mas eu vou ter que criar mais possibilidades[...]
(Entrevista com Gabriela Sanddyego)

Eu percebi mais na *Opereta* a questão de você estar trabalhando a voz. Pra mim principalmente. Não que não trabalhe a questão da criatividade com o corpo, mas a voz, pra mim, foi muito importante na opereta. E a questão da relação com o outro também é importante, porque você fica mais suscetível ao que o outro traz pra você. (Entrevista com Indaiá Santos)

Eu visualizo uma ligação em cena. É de você não saber o que vem do seu companheiro de cena. A *Opereta* traz muito disso, é você fazer um movimento e, sem você esperar, o seu companheiro vai e faz outra coisa, que vai lhe remeter a uma outra coisa. (Entrevista com Ulisses Ramos)

Outro aspecto comum à *Pesquisa com Objetos* e a *Opereta* era o processo de mostrar os resultados parciais das respectivas pesquisas. Em ambos os casos, essa mostra consistia nos trechos que já estavam sendo fixados e memorizados e que a cada apresentação eram acrescidos dos novos resultados.

2.4.3.3 Pesquisa Corporal com Música

Assim como o processo de *Construção de Energia*, a *Pesquisa Corporal com Música* não é proveniente do treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*. Certamente esta é uma prática bastante comum, pois trata-se apenas de realizar uma pesquisa de movimentação corporal tendo como ponto de partida diferentes músicas, com diferentes ritmos. Ainda assim, procurando seguir o mesmo método de reflexão sobre o processo de composição do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, utilizado até agora, considero fundamental indicar a minha referência sobre esta prática e esclarecer detalhes sobre a forma com que foi utilizada neste treinamento.

Conforme a descrição de minhas primeiras experiências em teatro na Introdução desta dissertação, freqüentei, entre 1990 e 1991, o *Curso Introdutório ao Método de Ator*, do Teatro Escola Macunaíma, em São Paulo. Na disciplina relacionada ao trabalho corporal, éramos colocados nas mais diferentes situações de experimentação partindo de algum estímulo, sendo uma dessas práticas a de realizar uma pesquisa de movimentação corporal tendo diferentes músicas como ponto de partida. No treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, a música só estava presente nos momentos em que cantávamos, mas não havia trabalhos corporais desenvolvidos com música. Acredito que, em função dessa experiência em São Paulo, percebia que este tipo de prática seria uma excelente estratégia de aprimoramento das potencialidades corporais do ator. Com o treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, percebi

a possibilidade de resgatar essa dinâmica de trabalho e procurei encaixá-la na seqüência que estava se formando.

A prática era trazer a *Pesquisa Corporal com Música* na seqüência da *Construção de Energia*, já na fase de manipulação. Nessa fase que denomino manipulação de energia, conforme dito anteriormente, o *ator-em-treinamento* trabalha com diferentes qualidades de energia, cuja variação é estabelecida por ele mesmo. O que percebia nesses momentos é que, muitas vezes, este se deixava levar por uma qualidade única de energia. Na verdade, não havia exatamente um problema em relação a isso, mesmo porque é também enriquecedor para o ator explorar profundamente as possibilidades de movimento numa qualidade de energia específica; a questão é que uma das propostas do exercício era a de pesquisar as quebras e as transições de uma qualidade a outra, buscando o controle corporal necessário para isso. A música vinha, nesse momento, como um despertar para a transição e servia como estímulo e não como imposição. A música não era uma imposição, mas uma sugestão à qual o ator deveria estar aberto, aderindo a ela ou mesmo recusando-a, ou seja, dialogando com os ritmos, intensidades, texturas que esta propunha.

Como já havia dito, o momento de transição entre a *Construção de Energia* e as pesquisas de materiais expressivos é um momento importante e delicado. A intenção é de que o *ator-em-treinamento* não perca o que alcançou em termos de preparação na fase inicial e traga para suas partituras o corpo-em-vida que construiu. Uma das preocupações com o treinamento *O Caminho do Ator Buscador* foi justamente encontrar canais que facilitassem essa transição. O primeiro deles era, simplesmente, não estabelecer intervalo entre uma atividade e outra, o que, às vezes, não era simples, devido ao grande esforço realizado pelos *atores-em-treinamento* na fase de *Construção de Energia*. O outro consistia na introdução da *Pesquisa Corporal com Música* ou da *Pesquisa com Objetos*, justamente na etapa de manipulação de energia. Como essa é a etapa final do processo de *Construção de Energia*, na qual o *ator-em-treinamento* trabalha em nível pré-expressivo, entendi que seria o momento propício para os atores experimentarem diferentes ações possíveis, tanto através da *Pesquisa Corporal com Música* como da *Pesquisa com Objetos*, sem, contudo, perderem sua dilatação corporal. Em ambos os procedimentos de pesquisa de materiais expressivos citados acima, há uma etapa inicial de trabalho na qual o *ator-em-treinamento* experimenta livremente as possíveis movimentações corporais e somente depois se preocupa em selecionar e memorizar seqüências de ações-físicas. É essa fase inicial das pesquisas que procurei fazer coincidir com a etapa de manipulação de energia.

A *Pesquisa Corporal com Música*, assim como a *Pesquisa com Objetos* e a *Opereta*, tem um grande potencial enquanto processo de composição de partituras corporais; entretanto, não foi elaborada uma partitura específica a partir deste processo, o que se fez foi mesclar a *Pesquisa Corporal com Música* e a *Pesquisa com Objetos*, obtendo-se ações para uma única partitura. Originalmente, ou seja, no treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, a *Pesquisa com Objetos* era realizada sempre em silêncio, o objeto era o único estímulo com o qual o ator trabalhava. No treinamento *O Caminho do Ator Buscador* o que se procurou fazer, algumas vezes, foi introduzir o objeto durante a *Pesquisa Corporal com Música* ou introduzir a música durante a *Pesquisa com Objetos*. Desse modo o *ator-em-treinamento* lidava com dois estímulos diferenciados ao mesmo tempo, a partir dos quais selecionava suas ações memorizando-as nas partituras corporais.

2.4.3.4 *Improvisação em Duplas com Objetos*

Esse trabalho de improvisação é mais um diferencial do treinamento *O Caminho do Ator Buscador* em relação ao treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*. Essa dinâmica derivou da *Pesquisa com Objetos*, e da vivência de uma oficina oferecida na Escola de Teatro da UFBA, *A Improvisação como Espetáculo*, sob a coordenação de Mariana Muniz e Carla Guimarães⁷.

Quanto à *Pesquisa com Objetos*, há em sua prática uma divisão em etapas, sendo que a primeira refere-se a improvisações com o objeto, de forma livre, sem a preocupação em registrar o que se está experimentando. É justamente a partir desta etapa que se propôs a dinâmica de *Improvisação em Duplas com Objetos*, só que no caso dessa nova dinâmica esse momento de improvisação se dava em dupla. Outra diferença é que não era uma pesquisa para posterior composição de partituras e sim de um trabalho, cujo único resultado era a improvisação em si. Em decorrência disso veio o interesse pela oficina acima citada, na qual a improvisação não era apenas um processo de descoberta pessoal ou uma fonte para posterior composição de cenas, mas sim o resultado final do trabalho. Mas para que a improvisação fosse o resultado final, em que consistia então a preparação do ator para essa atividade?

⁷ Carla Guimarães é autora teatral brasileira residente em Madri, onde realiza o Doutorado em Teoria, História e Prática do Teatro na Universidade de Alcalá de Henares. Mariana Muniz é Doutora em História, Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de Alcalá de Henares - Espanha. Também é atriz, diretora, dramaturga e pedagoga teatral licenciada pela Real Escola Superior de Arte Dramática de Madri em Interpretação Gestual, e licenciada em Filologia Portuguesa pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Na oficina *A Improvisação como Espetáculo*, vivenciei, em agosto de 2005, um treinamento corporal e principalmente um treinamento de improvisação. Não pretendia, é claro, dar o mesmo treinamento para os atores com os quais trabalhava n' *O Caminho do Ator Buscador*, mas trouxe para nós alguns princípios ou diretrizes que entendi como fundamentais na prática dessa proposta de improvisação. Conforme esclarecimentos prestados pelas próprias ministrantes do curso, a partir da segunda metade do século XX, Keith Johnstone, dramaturgo e diretor da *Royal Shakespeare Company* na Inglaterra, desenvolveu uma técnica de treinamento da criatividade e da espontaneidade do ator que influenciou, decisivamente, a criação de espetáculos teatrais improvisados. Inseridos neste treinamento, são dois os elementos que estarão constantemente presentes no trabalho: a *escuta* e o *rebote*. O treinamento da *escuta* é um dos pilares do trabalho do improvisador: observar, estar vivo e presente, atento a todos os estímulos que recebe. Esta *escuta* abarca principalmente três campos: a escuta de nós mesmos, a escuta do outro e a escuta no desenvolvimento da cena ou situação. A reação a estes estímulos que recebemos mediante a *escuta*, é o que chamamos *rebote*. Treinar o *rebote* é treinar a agilidade mental e a espontaneidade, ou seja, reagir sem censura, com fluidez, deixando que aflore a imaginação, a fantasia e os sentimentos. Na prática, este treino de escuta e rebote era conduzido pelas ministrantes da oficina por meio de indicações ou comandos e esses foram repassados aos *atores-em-treinamento* da mesma forma: aproveitem aquilo que surge como situação, ação ou objeto, permitindo-se levar por estas propostas; não se prendam por muito tempo a nada; sem mímica, apenas ações com o tecido, sem a preocupação de um nexos para suas ações; atenção ao que propõe o parceiro de cena; atenção ao ritmo.

Se no conjunto de dinâmicas de trabalho proposto até então, o *ator-em-treinamento* pôde se desenvolver nas diferentes relações – com o outro, com o objeto, com o espaço – na perspectiva de uma pesquisa, ou seja, podendo interromper e retomar qualquer ação, experimentando e repetindo o que selecionou, a dinâmica de *Improvisação em Duplas com Objetos* era o momento de vivenciar todas estas relações simultaneamente. Na improvisação, o *ator-em-treinamento* lidava ao mesmo tempo com todas as relações, ampliando ao máximo sua escuta para cada um dos elementos a sua volta, fazendo-se presente e deixando-se levar pelos diversos estímulos. Esta dinâmica de trabalho era também mais um espaço para a relação com o outro fora da cena ou uma situação hipotética de público.

2.4.4 Trabalhos com voz

Do Relatório de Atividades da Pesquisa *Ator: Ofício e Tradição* foram resgatadas as descrições dos seguintes procedimentos voltados para a voz: aquecimento vocal, cantigas, roda de sons, pesquisa de ressonância e trabalho com texto. A partir das descrições do treinamento acima citado pode-se refletir sobre como ficou organizado o trabalho com voz no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*.

O aquecimento vocal era realizado basicamente da seguinte forma: uma vibração da língua contra o céu-da-boca para aquecimento das cordas vocais e da musculatura buco-facial, respiração abdominal soltando o ar em ‘S’ e ‘Z’ e com a boca fechada fazer o som de ‘M’ prolongado, como se estivesse mastigando, abrir a boca pronunciando o fonema /a/ , voltar a fechar a boca fazendo o som de ‘M’ e abrir pronunciando agora o fonema /é/, seguir assim até pronunciar um a um os fonemas : /a/, /é/, /ê/, /i/, /ó/, /ô/ e /u/. Esse era o aquecimento básico com o qual iniciamos o trabalho de voz no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*.

Nas primeiras semanas de trabalho, tivemos a oportunidade de ter presente a fonoaudióloga Juliana Rangel⁸, realizando as atividades como *atriz-em-treinamento*. Neste período, cumprindo a meta inicial desta pesquisa, de manter a estrutura do treinamento aberta a novas contribuições, pedi a Juliana Rangel que comandasse um processo de aquecimento do treinamento, para que depois então eu desse continuidade com as outras dinâmicas de voz. A indicação de Juliana Rangel era de que fizéssemos esse mesmo aquecimento com a vibração bilabial e linguodental mantendo, no entanto, o movimento corporal constante e buscando sentir essa mesma vibração que se localizava na região da boca e garganta, em outras partes do corpo. Dessa vibração íamos passando, gradativamente, para a emissão de sons, que deveriam ser resultado do próprio movimento corporal e da posição em que o corpo se encontrava; dos sons, finalmente, chegávamos à palavra e, ainda com as palavras, a indicação era de que buscássemos emití-las com todo o corpo, que elas brotassem do movimento. Mais do que qualquer exercício em especial, a contribuição de Juliana Rangel na estruturação do treinamento *O Caminho do Ator Buscador* nos auxiliou para efetivamente trabalhar a voz em constante relação com o corpo.

Ainda nessa perspectiva de trabalhar a voz em consonância com o corpo, busquei trazê-la para o espaço de trabalho pré-expressivo da *Construção de Energia*. A estratégia foi

⁸ Juliana Rangel tem formação em fonoaudiologia e nos últimos anos vem se especializando em trabalho vocal para atores, já tendo ministrado diversas oficinas e trabalhado como preparadora vocal em Companhias teatrais. Atualmente, faz seu Mestrado em Artes Cênicas, no PPGAC – UFBA e, em sua pesquisa, trabalha a construção da cena a partir de elementos sonoros.

semelhante àquela utilizada com as dinâmicas de pesquisa de materiais expressivos, ou seja, na etapa de manipulação de energia indicava aos *atores-em-treinamento* para iniciar uma vibração labial, tendo o cuidado de fazê-lo enquanto estivessem trabalhando com energias mais suaves; aos poucos deveriam passar da vibração aos sons e a partir de então voltar às variações de qualidade de energia de modo que essas variações e as tensões corporais que lhes são próprias gerassem os sons emitidos. Considerando-se que o objetivo principal do treinamento é o trabalho em nível pré-expressivo, essa forma de preparar a voz era condizente com a perspectiva de desenvolvimento do ator neste sentido e contribuiu para eliminar a dicotomia corpo/voz, na medida em que ambos são trabalhados como unidade e que a dilatação corporal pretendida, através da perspectiva pré-expressiva de preparação do ator, inclui a voz.

No treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, a principal atividade com a voz eram as canções que cantávamos juntos. Desde o início daquele treinamento aprendemos várias músicas cantadas em diferentes línguas: português, japonês, espanhol, italiano, latim e dialetos cuja origem não conhecíamos. Essas foram músicas que as orientadoras da pesquisa citada aprenderam quando fizeram o treinamento com a atriz Iben Nagel Rasmussen e cada uma delas foi ensinada por alguém que estava também participando deste mesmo treinamento. Quando então as orientadoras nos repassaram essas canções, pediram também que trouxéssemos outras para ampliar esse repertório musical com músicas folclóricas. Da mesma forma procurei agir no decorrer do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, pedindo aos *atores-em-treinamento* que trouxessem músicas regionais e optei, todavia, por não retomar as antigas músicas, mas trazer apenas uma música que fosse a minha contribuição para o trabalho.

Outra das atividades vocais retomadas a partir do Registro de Atividades da Pesquisa foi um exercício que me acostumei a chamar a Roda dos Sons: numa pequena roda, as pessoas experimentam, de olhos fechados e ombro a ombro, emitir sons conforme a indicação que recebem na forma de imagens – os sons da chuva, som do inverno intenso com neve, som de festa infantil, som do amor, etc. Os sons não precisam ser necessariamente realistas, ou seja, se a imagem proposta é a de “chuva ao cair da tarde”, pode-se experimentar sons que se relacionem e não necessariamente tentem imitar o som da chuva. Esse exercício de buscar na voz um equivalente para imagens que não necessariamente implicam em som como, por exemplo, “Pôr-do-sol no deserto” ou “Som da morte”, propicia ao ator um espaço de experimentação vocal bastante rica e livre das limitações de buscar, por exemplo, a voz de um personagem. Por outro lado, a partir de sonoridades ali experimentadas, não somente se

ampliam as potencialidades vocais do ator, como também pode-se encontrar a voz de diversos personagens. Por exemplo, a partir da imagem “Uma flor desabrochando no interior da Floresta Amazônica”, o ator pode querer buscar o som do pássaro que vai em busca do pólen da flor que acaba de desabrochar. O som que emite mediante essa imagem poderá, mais adiante, ser lembrado e utilizado na construção da voz de um personagem. A própria *Opereta* é uma dinâmica na qual o *ator-em-treinamento* poderá utilizar-se desse som como referência para uma voz criada para o exercício e posteriormente, utilizá-la em algum personagem.

Para a Pesquisa de Ressonância a indicação era muito simples: buscar a ressonância do som em diversas partes do corpo, das quais, no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, destacaram-se os ressonadores da cabeça, do nariz, do peito, da nuca, do estômago. Essa busca era realizada em diferentes fases: primeiro apenas buscando localizar internamente a vibração nos diversos ressonadores, depois isso era feito com vogais, palavras e músicas. Grotowski é a primeira referência na proposição dos ressonadores como meio de trabalhar a voz do ator, enumerando as regiões de onde deveriam partir os impulsos vocais de seus atores ou as caixas de ressonância: a voz da cabeça, boca, occipital, peito, barriga, nas omoplatas, nas costas e na região lombar. A esse respeito, Grotowski diz que:

A tarefa das caixas de ressonância fisiológicas é aumentar o poder de emissão do som emitido. Sua função é comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz. Subjetivamente, tem-se a impressão de que alguém fala com a parte do corpo em questão – a cabeça, por exemplo, se se usa a caixa de ressonância superior. (1987, p. 126)

E acrescenta em nota:

O termo ‘caixa de ressonância’ é puramente convencional. Do ponto de vista científico, não está provado que a pressão subjetiva da inspiração de ar para uma determinada parte do corpo (criando assim uma vibração externa no local) faça com que essa área funcione objetivamente como uma caixa de ressonância. Contudo, é inegável que essa pressão subjetiva, juntamente com seu sintoma óbvio (a vibração), modifica a voz e seu poder de emissão. (1987, p. 126)

Mais uma vez o trabalho de ator parte de uma ação subjetiva cujo resultado é concreto. No LUME, tanto na oficina *A Voz do Ator* com Carlos Simioni quanto no livro de Renato Ferracini, os ressonadores aparecem como um dos processos de trabalho com a voz do ator, sendo que estes, a exemplo do próprio Grotowski citado por Ferracini, propõem o termo vibradores como sendo cientificamente mais adequado. Esse trabalho com as caixas de

ressonância é um processo lento e cujos resultados mais significativos, ou seja, de um maior controle em colocar a voz nessa ou naquela caixa de ressonância desejada, a meu ver, se apresentam após longos períodos de treino; no entanto, a intenção de colocar a voz e procurar essa vibração trabalhando com a coluna de ar é algo que ajuda o ator a vislumbrar seu potencial vocal, além de evitar a incidência freqüente de danos para o aparelhos fonador.

As indicações para o Trabalho com Texto retiradas do Registro de Atividades eram muito simples: cada pessoa devia escolher um texto que soubesse de cor. O exercício consistia em repetir o texto ininterruptamente e depois repeti-lo com voz de peito e de cabeça. Apesar desta descrição muito simplificada, lembro-me de ter utilizado o mesmo texto decorado, de outras formas e foi o que busquei resgatar no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*. Trabalhamos então utilizando imagens vocais, ou seja, pesquisa de vozes diferenciadas para a leitura do texto, por exemplo, o som de algum animal, ou uma forma peculiar de falar, como a de um político em campanha ou um padre rezando uma missa em latim, entre outras. Dessa experimentação resultaram partituras vocais. O texto de trabalho ficava à escolha dos *atores-em-treinamento*, mas era essencial que estivesse decorado a ponto de não terem que pensar nas palavras, mas apenas trabalhar as imagens. Esse mesmo texto era utilizado sempre que necessário, por exemplo, na *Opereta* que, conforme descrição realizada, necessita também de um texto decorado como base para a criação de vozes diferenciadas.

2.4.5 As partituras como fonte de criação da cena

De acordo com o que já foi afirmado repetidas vezes nesta dissertação, o principal objetivo do treinamento *O Caminho do Ator Buscador* era o trabalho em nível pré-expressivo, cuja prática, no entanto, está mais ligada a uma estratégia operacional adotada pelo ator, do que a uma efetiva eliminação daquilo que é expressivo em seu trabalho. A pré-expressividade e a expressividade são níveis de organização do trabalho do ator, perceptíveis pelo espectador como um todo e inseparáveis. No entanto, o ator pode e deve se desenvolver em nível pré-expressivo, criando, para isso, uma situação hipotética de separação ou de destaque deste. Ainda na descrição do treinamento, foram explicitados as dinâmicas de trabalho de ator, através das quais o *ator-em-treinamento* realiza como que uma transição de um processo inicialmente voltado apenas para o pré-expressivo para a representação teatral como um todo, ou seja, em ambos os níveis de funcionamento: pré-expressivo e expressivo. Essa transição se dá quando o ator materializa as energias trabalhadas num primeiro momento na forma de

ações físicas e com essas compõe as partituras corporais. No treinamento acima citado, as ações físicas poderão ser resultantes das pesquisas de movimentação corporal ou das pesquisas relacionadas à voz.

Estando a pesquisa aqui descrita interessada na vivência dos integrantes do treinamento *O Caminho do Ator Buscador* e, em particular, no potencial deste como processo de formação e preparação do ator, optou-se por proporcionar aos *atores-em-treinamento* a experiência de uma transição que vai além daquela descrita acima, do pré-expressivo ao expressivo. A meu ver, até este momento estaríamos nos limites de um treinamento pré-expressivo, quando são construídas as partituras corporais e o que vem depois foge a esses limites do que seria o trabalho pessoal e secreto do ator. Todavia, seria essencial para os *atores-em-treinamento* compreenderem como se pode, a partir de todo aquele material por eles produzido, chegar à cena de fato. Deste modo, entendi que, mesmo não sendo o objetivo de um treinamento pré-expressivo, no caso específico da pesquisa realizada através do treinamento *O Caminho do Ator Buscador* justificava-se plenamente a finalização deste processo com resultados cênicos, que pudessem reforçar para o próprio *ator-em-treinamento* o potencial deste trabalho para a construção da cena teatral.

Nessa proposta de construção de cena, os *atores-em-treinamento* tiveram como ponto de partida as partituras corporais memorizadas a partir da *Pesquisa com Objetos* e as partituras vocais compostas durante o *Trabalho com Textos*. Com este material como base, os processos de construção da cena poderiam ser vários e optei por trabalhar da mesma forma que havia feito com o grupo de teatro do Colégio Marista de Brasília, trazendo textos aos quais as partituras seriam adaptadas e assumindo a direção das cenas. Havia duas razões para essa escolha: a primeira era o simples fato de que já sabia que esse processo podia funcionar, em função da experiência anterior, acima citada, e a segunda razão relacionava-se mais aos *atores-em-treinamento* que, de modo geral, participavam de grupos teatrais com montagens de propostas de um texto específico e que contavam com a presença de um diretor, sendo assim, essa experiência no treinamento estaria mais próxima do processo que eles mesmos costumam vivenciar em seus respectivos grupos.

Os textos escolhidos foram pequenos contos de Eduardo Galeano⁹, de *O Livro dos Abraços: A função da arte/I*, *A função do Leitor/I* e *O tempo*. Esta seleção se deu em função de alguns fatores, que procuro relacionar abaixo. Primeiramente, o fato destas crônicas serem

⁹ Nascido em Montevideu, Uruguai em 1940, Eduardo Galeano publicou muitos livros sobre a América Latina, dentre o quais se destaca *As veias abertas da América Latina* (1971) Desempenha um importante papel como jornalista e historiador devido à sua efetiva participação nas questões políticas de seu país, do qual esteve exilado por vários anos, retornando apenas em 1984.

muito ricas em imagens, adequando-se bem a esse processo de composição com as imagens criadas pelas partituras. Outro fator, mais operacional, refere-se ao fato de que eram necessários textos com tamanho adequado ao material produzido por cada ator. Por fim, a escolha específica destes três textos, dentre tantos outros interessantes no livro de Galeano, deveu-se a tentativa de dar uma seqüência lógica a esse conjunto de textos, escolhendo aqueles que tivessem um elemento em comum, no caso a percepção infantil de algum fato marcante. No primeiro, *A função da arte/1*, há um menino que vê o mar pela primeira vez em *A função do leitor/1*, a referência é a relação de uma menina com um livro que lhe foi importante por toda a vida; *O tempo* trata de uma situação entre uma mãe e sua filha de quatro anos. Para adaptar os textos às nossas necessidades foram eliminados os nomes dos personagens, deixando-os indeterminados (“a menina”, “o menino”, “ele” ou “ela”). A esse conjunto de textos indicado abaixo foi dado o título único de *Deslumbramentos Infantis* e cada um deles foi trabalhado em dupla para que deste modo os *atores-em-treinamento* pudessem experimentar esse processo de construção da cena já na relação com o outro.

Cláudio Rejane e Gabriela Sanddyego trabalharam com o texto:

A função da arte/1

Não conhecia o mar. O pai levou-o para que descobrisse o mar.
Viajaram para o Sul.

Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
- Me ajude a olhar! (GALEANO, 1997, p. 15)

Flávia Gaudêncio e Indaiá Santos com:

A função do leitor/1

Quando era pequena, leu um romance escondida. Leu aos pedaços, noite após noite, ocultando o livro de baixo do travesseiro. Tinha roubado o romance da biblioteca de cedro onde seu tio guardava os livros preferidos.

Muito caminhou, enquanto passavam-se os anos. Na busca de fantasmas caminhou pelos rochedos sobre o rio, e na busca de gente caminhou pelas ruas das cidades violentas.

Muito caminhou, e ao longe de seu caminhar ia sempre acompanhada pelos ecos daquelas vozes distantes que ela tinha escutado, com seus olhos, na infância.

Não tornou a ler aquele livro. Não o reconheceria mais. O livro cresceu tanto dentro dela que agora é outro, agora é dela. (GALEANO, 1997, p. 20)

Genifer Gerhardt e Ulisses Ramos com o texto:

O tempo

Numa dessas noites a mãe estava se preparando para sair. A menina a olhava, enquanto a mãe sentada na frente do espelho, pintava os lábios, as sobrancelhas e passava pó-de-arroz no rosto. Depois a mãe experimentou um vestido, e outro, e pôs um colar de coral negro, e uma tiara nos cabelos, e irradiava uma luz limpa e perfumada. A menina não desgrudava os olhos.

- Como eu gostaria de ter sua idade – disse.

- Eu, em compensação...-sorriu a mãe – daria qualquer coisa para ter quatro anos, como você.

Naquela noite ao regressar, a mãe encontrou-a acordada. A menina abraçou suas pernas com força.

- Morro de pena de você, mamãe – disse soluçando. (GALEANO, 1997, p. 192)

A principal característica desse processo de trabalho deve ser a maleabilidade dos materiais com os quais se vai lidar, tanto as partituras compostas pelos *atores-em-treinamento* como os textos com os quais serão compostas as cenas são passíveis de sofrer alterações. No caso dos textos, a única alteração que se considerou necessária foi a eliminação dos nomes dos personagens, tornando os textos impessoais, o que, a meu ver, facilitou a relação dos três textos entre si, viabilizando essa unidade sob o título *Deslumbramentos Infantis*. Quanto às partituras, o processo de composição da cena consiste justamente na seleção e organização das partes destas que, na visão da direção, estabelecerem a melhor relação com o texto. Essa relação varia: a imagem corporal e vocal pode reforçar a idéia do texto, pode se opor a essa idéia, pode transformá-la, ou seja, as relações são várias e nessa proposta as opções serão as do diretor, sendo que este usa sempre os materiais fornecidos pelo ator através das partituras, tornando esse processo de criação uma co-autoria ator/diretor. A idéia é que o resultado final dessa composição, a cena, seja fruto das relação entre texto e partituras. É como um processo de tecer, no qual os fios são as partituras e o texto proposto para a cena, ao final não se vê os fios, apenas o tecido.

O primeiro passo no sentido de estabelecer essas relações foi trabalhar com o texto escolhido para a cena e a partitura vocal. Conforme a descrição da dinâmica de *Trabalho com Texto*, o *ator-em-treinamento* construiu uma partitura vocal sobre um texto qualquer que já tivesse decorado, desse modo esse texto de trabalho serviu apenas como um suporte às experimentações vocais e no processo de composição da cena foi substituído pelo texto escolhido para esta. A substituição foi realizada de diversas formas: a simples troca de um texto pelo outro mantendo as formas vocais selecionadas na partitura; a escolha de uma das

formas vocais pesquisadas que cobrisse todo o texto da cena ou a seleção de algumas delas. De modo geral, foram necessários ajustes posteriores dando uma unidade à voz, sem que essa perdesse as nuances proporcionadas pelas variações da partitura.

O segundo passo foi o estabelecimento da relação das partituras corporais com o texto já trabalhado. Nessa proposta de composição das cenas havia um outro elemento que tornou o processo um pouco mais complexo: o trabalho foi feito em duplas, sendo que os dois *atores-em-treinamento* trabalharam com o mesmo texto. Desse modo, não somente deveria ser estabelecida a relação texto/partitura corporal, como também as relações entre atores. Tendo já trabalhado com cada ator em separado o procedimento anterior, do texto com a partitura vocal, esses buscaram, inicialmente uma simples justaposição entre partitura corporal e texto. A partir desse resultado inicial, o texto foi sendo dividido entre os dois, de modo a destacar os melhores trechos dos resultados individuais, ou seja, a divisão foi sendo feita em função do que cada *ator-em-treinamento* apresentava de resultado mais interessante para a cena e em função também das relações que poderiam ser estabelecidas entre ambos. Estas eram determinadas seja pela interferência de um na ação do outro ou por alguma forma de reação ou, ainda, pelo olhar que se podia estabelecer entre os atores ou a simples contemplação de um pelo outro.

O terceiro passo nesse processo refere-se ao objeto utilizado na pesquisa. Cada *ator-em-treinamento* utilizou um tecido durante a realização da *Pesquisa com Objetos*, estabelecendo com este sua partitura. No momento de compor a cena, esse objeto foi repensado de várias formas: no texto *A função da arte/1*, foi mantido um dos tecidos e a forma como era utilizado fazia uma alusão ao mar citado no texto; em *A função do leitor/1* os tecidos foram eliminados, uma das *atrizes-em-treinamento* utilizou uma boneca e a outra realizava suas ações sem qualquer objeto e no texto *O tempo* foram eliminados ambos os tecidos, sem acrescentar qualquer outro objeto. Nos dois casos em que havia ainda algum objeto, este acabava por reforçar a relação entre os atores, criando como que um laço entre os dois. Os três passos descritos não aconteceram necessariamente nessa ordem, pois que, de modo geral, realizaram-se simultaneamente.

2.4.6 As questões teóricas

Inicialmente, no treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, não havia previsto um espaço específico para a discussão teórica, apesar de desde o início ter falado sobre os

conceitos que considere necessários para a realização do trabalho prático. A pedido dos *atores-em-treinamento* coloquei à disposição um material que havia produzido trazendo alguns conceitos básicos de Antropologia Teatral e, em função desse interesse manifestado, organizamos dois encontros para discussão teórica, com aproximadamente quatro horas de duração cada.

Como a maioria deles já havia lido *Além das Ilhas Flutuantes*, apontei, então, os seguintes verbetes de *A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral*, como ponto de partida para nossas discussões: Equilíbrio, Dilatação, Energia, Equivalência, Omissão, Oposição, Pré-expressividade e Treinamento. Certamente o ideal seria a leitura completa do livro, mas para aquele momento trouxe os termos mais recorrentes no treinamento. Procurei fazer uma exposição geral sobre Antropologia Teatral e depois partimos para as dúvidas que a leitura havia suscitado em cada um. A proposta, como aliás todos os procedimentos adotados em *O Caminho do Ator Buscador*, era proporcionar aos *atores-em-treinamento* o início de seus próprios caminhos e não esgotar uma discussão teórica a respeito da Antropologia Teatral.

Essa organização de encontros especificamente teóricos foi fruto da necessidade daqueles *atores-em-treinamento*, que perceberam, a partir dos apontamentos conceituais trazidos para o momento de trabalho prático, que aquele conhecimento deveria vir junto, articulado, entrelaçado, com sua prática. Quando sentaram para ler e discutir, compreenderam melhor o que faziam em termos práticos e quando voltaram para a prática após o aprofundamento teórico se percebiam crescendo no trabalho, não somente na percepção intelectual deste mas no corpo como um todo:

Facilita muito o treinamento. É o entendimento [...] E quando você entende o que você está fazendo fica mais fácil, até mesmo no próprio treinamento. (Entrevista com Flávia Gaudêncio.)

Quando vê a teoria, para acompanhar a prática aqui, você vê que dá pra fazer paralelos brincando e isso pode ajudar no seu crescimento prático também e, muito mais do que você estar fazendo só a prática, prática, prática, sem a teoria, quando você joga a teoria, o avanço é muito maior. (Entrevista com Ulisses Ramos)

O conhecimento tem essa coisa que...ele vai se entranhando e quando você precisa dele, ele está lá, pra te ajudar. Eu sempre acho que é melhor saber do que não saber. (Entrevista com Adriana Mariz)

Desde o treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição* em Brasília, havia experimentado essa sensação de “entender com o corpo”, que, a meu ver, seria mais que entender com a mente apenas, era algo mais completo. A experiência com os *atores-em-treinamento* de *O Caminho do Ator Buscador*, confirmava mais uma vez a necessidade de eliminar essa dualidade prática/teoria e entendê-las como duas instâncias de um mesmo trabalho. Na verdade, este posicionamento não somente já era perceptível nas pesquisas teatrais realizadas por Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, para citar alguns, como também é uma realidade constantemente reafirmada nos estudos teatrais mais recentes, cujo principal foco está na cena teatral. A esse respeito pode-se citar a pesquisa de Daniel Marques que, utilizando os laboratórios de atores “como um fecundo campo de investigação teatral”, ressalta o papel da vinculação da teoria à prática como fator fundamental nos estudos da cena teatral:

Os laboratórios desenvolvidos nesses projetos proporcionam a oportunidade de aferir no campo prático hipóteses desenvolvidas na pesquisa teórica e alimentar os estudos teóricos com questões levantadas na experimentação prática. As questões surgidas a partir da pesquisa teórica são “experimentadas” na cena teatral. Por sua vez, os encontros experimentais produzem novas questões e constituem-se, de fato, em uma nova fonte documental. (MARQUES, 2005, p. 123)

Bya Braga dá outro exemplo de como essa relação pode ser profunda, quando se trata de pesquisa teatral voltada para os processos de criação: “[...] os limites que separam a arte da pesquisa estão, hoje, atenuados. Se estudo um processo de criação é porque atuo.” (BRAGA, 2006, p. 78) E complementa:

[...] não estudo para, necessariamente, organizar dados de fenômeno criativo, verificar fundamentos do próprio processo criador, qualificar alguns argumentos e contestar outros, descrever, registrar ou analisar os percursos das várias composições. Estes procedimentos surgirão, inevitavelmente, numa proposta de sistematização do trabalho criador, com parâmetros em certa pesquisa científica metódica, mas, o princípio, a motivação de meu estudo do processo de criação é a criação em si mesma. (BRAGA, 2006, p. 78-79)

Outros tantos exemplos poderiam ser citados aqui, de pesquisas e pesquisadores contemporâneos que encontram-se nesta busca; mas o principal, a meu ver, é perceber que ao eliminar a distância entre o fazer teatral e as pesquisas em artes cênicas, é o próprio teatro e seus profissionais que enriquecem seu campo de trabalho.

2.5 A condução do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*

A questão da condução do treinamento nesta pesquisa foi desde o início um fator importante, talvez problemático e, certamente desafiador, para mim. Se, desde o início, estivesse claro que meu papel na mesma era, exclusivamente, o de realizar essa condução, talvez não houvesse necessidade de se refletir sobre isso, no entanto, ocorreu justamente o contrário. O que me moveu inicialmente para o desenvolvimento da pesquisa foi, sem dúvida alguma, o meu trabalho como atriz e, em especial, a minha vivência no treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*. Essa seria a base para desenvolver uma reflexão teórica, todavia, as circunstâncias e as opções metodológicas da pesquisa me levaram a transformar essa perspectiva. Quanto às circunstâncias já se falou a respeito no início deste capítulo; o que merece ainda algumas ponderações são as questões metodológicas e esse “lugar” que assumi no processo da pesquisa.

Na Introdução desta dissertação discorri sobre meu processo de formação em teatro e relatei um momento importante nesse percurso, durante o período que estive no Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, sob a direção de Antunes Filho, quando entendi que estabeleceria, dali em diante, uma dupla perspectiva de busca, que passou a permear todo o meu caminho profissional: o trabalho como atriz que vive o teatro e o trabalho como atriz que ensina o que viveu. A partir de então, estive sempre atenta a esses dois aspectos da minha vida profissional e mesmo que tenha enfatizado um ou outro conforme a necessidade do momento, procurei sempre equilibrá-los, tanto nas oportunidades de formação quanto naquelas de experiências profissionais. Retomo a este fato por perceber que foi essa duplicidade que gerou uma certa hesitação em assumir a função de conduzir o treinamento: era um momento de decisão entre dar a ênfase ao trabalho da atriz que representa ou da atriz que ensina, acrescentando, ainda, a função de atriz que pesquisa sua prática.

A primeira dificuldade que surgiu quanto a este “lugar” a ocupar no treinamento diz respeito ao termo que se poderia utilizar para designá-lo. Enquanto para mim estava muito clara a utilização do termo *ator-em-treinamento*, por se tratar do ator que não está no palco mas em processo de trabalho sobre si mesmo, esta outra função gerou alguma dificuldade. Primeiramente, utilizei o termo *orientador* devido ao fato de que era assim que se fazia referência às professoras que conduziram o treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*,

visto que era o termo adotado pelo PIBIC para os professores responsáveis pelas pesquisas do programa. Entretanto, na busca de algo mais adequado, entendi que, no caso de uma pesquisa para elaboração de uma dissertação de Mestrado, o termo *orientador* era próprio do professor que estava me orientando, o Prof. Dr. Daniel Marques. Por outro lado, mesmo assumindo uma função diferenciada em relação aos *atores-em-treinamento*, sempre me percebi nesse processo como atriz que pesquisa, observa, reflete, questiona e, principalmente, compartilha aprendizados e não como uma diretora. Não tinha a intenção de assumir definitivamente um cargo de diretora ou coordenadora de um grupo, mas de conduzir o treinamento enquanto necessário. Daí então a opção pelo termo *atriz-que-conduz*, o que na minha visão, traz a idéia de uma função assumida naquele momento do treinamento mas que, findo este, todos seremos apenas atores. Ainda na perspectiva do Mestrado, havia um outro aspecto, já citado, que levou à opção adotada, a atriz que pesquisa sua prática. Com o termo *atriz-que-conduz* estava envolvendo também a função de pesquisadora, ou melhor da atriz que conduz uma investigação teórico-prática de seu ofício, resultando numa tríplice função.

Contudo, o termo a ser utilizado para designar meu lugar na pesquisa não foi o único aspecto problemático. Como disse anteriormente, o ponto de vista de abordagem do treinamento não foi o mesmo desde o começo dos trabalhos; ele sofreu transformações e estas não se deram de um modo imediato. No início do treinamento, busquei caminhos que me permitissem conduzir, sem parar totalmente de treinar. Dava indicações iniciais aos *atores-em-treinamento* e realizava os exercícios com eles, ou então, realizava o exercício e simultaneamente fazia as observações cabíveis. Por um certo tempo insisti nesse posicionamento, entretanto, em função das dificuldades metodológicas que essa prática estava me impingindo, acabei optando apenas pela função de *atriz-que-conduz*. Considerando-se que no processo de pesquisa relatado nesta dissertação, as dificuldades e até mesmo equívocos não podem ser desconsiderados, retomo esse processo inicial para reflexão, visando compreender em que medida é compatível para um ator assumir as duas funções durante um treinamento, ou seja a de *ator-em-treinamento* e de *ator-que-conduz*.

A primeira etapa do treinamento *O Caminho do Buscador*, ou seja, o processo de *Construção de Energia*, era aquela em que a presença do *ator-que-conduz*, fora do treinamento, torna-se premente. Isso se deve ao fato de que a *Construção de Energia* utiliza um processo de exaustão física, por meio do qual o ator alcança um estado corporal em que não haja distância entre o pensamento e a realização das ações. Burnier descreve bem esse processo ao falar sobre o treinamento energético, citando sua própria dissertação de mestrado:

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)

E complementa:

Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre impulso e ação. (BURNIER, 1985, P. 35)

No treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, trata-se do momento em que o ator alcança o máximo de dinamização. Em que não pára para pensar no movimento a ser realizado. Ação e pensamento se dão a um só tempo. Para se alcançar esse estado, é importante que alguém de fora determine o tempo de duração e a intensidade do trabalho, que deverá ir num ritmo crescente, do mais suave ao mais intenso, o que envolve, certamente, um processo de superação de limites. Se estiver participando do treinamento, é difícil para o *ator-que-conduz* superar seus próprios limites, a tendência é que este interrompa o processo de dinamização antes mesmo de alcançar seu máximo de esforço. Nesta etapa do treinamento ele deve cumprir, principalmente, o papel de incentivador para que o *ator-em-treinamento* não desista e consiga superar seus limites:

A gente chega num limite e acha que está no nosso limite, mas nada! A gente sabe que pode ir mais. Mas se não tem esse, “Vamos, 200%, está pouco, vamos lá, vamos lá”, a gente não vai, fica só nisso aí. Eu acho que o olhar de fora, pra quem está dentro e essas indicações de quem está fora são muito boas. (Entrevista com Ulisses Ramos)

Ao descrever o processo de *Construção de Energia* procurei enfatizar o fato de que este é essencial para a realização de qualquer outro trabalho no treinamento e por isso é realizado nos primeiros momentos. Sendo indispensável para o desenvolvimento posterior das outras atividades e tornando necessária a presença de alguém que a conduza, seria então incoerente que o *ator-que-conduz* permanecesse de fora durante essa fase inicial e depois passasse a integrar o treinamento, realizando na prática as outras atividades. Por outro lado, era realmente uma dificuldade conduzir a *Construção de Energia* e ao mesmo tempo passar por ela. Surgiu então uma questão importante: como um treinamento de ator, que visa, entre outras coisas, a autonomia desse profissional na realização do seu trabalho, pode ser

organizado no sentido de eliminar toda e qualquer dependência em relação a uma outra pessoa?

Na tentativa de superar essa dificuldade foi utilizada uma estratégia que, se não resultou numa opção totalmente satisfatória, ao menos possibilitou aos *atores-em-treinamento* vislumbrarem um meio de fortalecimento de sua autonomia. Vivenciar o processo de *Construção de Energia* no dia-a-dia do treinamento vai, gradativamente, registrando no corpo do ator, por meio de sua memória corporal, as sensações, os procedimentos, o ritmo, as tensões musculares, a respiração, ou seja, os elementos que mapeiam para o ator o caminho através o qual pode alcançar o estado corporal dilatado pretendido por esse processo. A crescente conscientização desse trajeto é o que permite ao ator ter um maior domínio de si mesmo, para alcançar este estado corporal quando desejar. É certo que, quanto mais tempo de treinamento o ator tiver vivenciado, maior será o seu domínio sobre esse processo, mas mesmo em treinamentos de curta duração, como *O Caminho do Ator Buscador*, é possível perceber esse caminho no próprio corpo. Sendo assim, depois dos *atores-em-treinamento* já terem vivenciado o processo de *Construção de Energia* em vários encontros, é que se criou alguma estratégia para que experimentassem esse mesmo processo de forma mais independente e mais rápida também.

Cientes do estado corporal pretendido, foi determinado para os *atores-em-treinamento* um tempo de quinze minutos para alcançá-lo, o que deveriam fazer sem qualquer condução externa. Inicialmente, a passagem do tempo era indicada a cada dois ou três minutos, de modo que se familiarizassem com esse período de tempo do qual dispunham para a *Construção de Energia*, levando em conta cada uma de suas etapas: despertar, espreguiçar, empurrar e dinamizar. As paradas e a manipulação de energia, introduzidas após o máximo de dinamização, foram excluídas nesse momento. Esse tempo foi pensado para atender a uma necessidade dos *atores-em-treinamento* de alcançar essa prontidão para o trabalho em situações de pouca disponibilidade de tempo, seja antes de um ensaio ou em dias de apresentação. Depois de familiarizados com este tempo, os *atores-em-treinamento* só tomavam conhecimento que já havia passado os quinze minutos na primeira parada, quando já deveriam ter chegado ao ápice da dinamização e a partir daí a condução era retomada.

Tendo experimentado várias vezes esse processo compactado da *Construção de Energia*, os *atores-em-treinamento* habituaram-se a essa dinâmica, dando inclusive depoimentos de utilizá-la em dias de ensaio junto a seus grupos. Havia, no entanto, algumas deficiências no processo, de modo que optou-se por se manter, até o final do treinamento, apenas o processo conduzido sem uma demarcação de tempo, ou seja, o tempo disponível

para a *Construção de Energia* voltava a ser determinado pela *atriz-que-conduz*. A primeira falha percebida na estratégia experimentada referia-se às etapas de despertar e espreguiçar, que acabavam por se restringir a um tempo curto demais, não proporcionando o devido aquecimento articular e alongamento que se previa para essas etapas quando realizadas com um tempo maior. Um segundo aspecto dizia respeito às características pessoais de cada *ator-em-treinamento*, sendo que para alguns o tempo era suficiente e para outros não. Claro que, mesmo o trabalho sendo conduzido, talvez não pudesse atender a todas as particularidades dos *atores-em-treinamento* mas, possivelmente, a observação atenta da *atriz-que-conduz* poderia alcançar um tempo, minimamente, satisfatório para todo o grupo. Por fim, uma outra dificuldade identificada dizia respeito à idéia de superação de limites, pretendida neste trabalho com energia e, nesse sentido, o processo compactado de *Construção de Energia* não proporcionava ao *ator-em-treinamento* esse espaço de superação de limites corporais com a mesma eficiência que o processo normal. Ainda que, ao analisar a estratégia empregada, esta apresente falhas, a possibilidade de utilizar esse processo e sabê-lo disponível quando necessário é para o ator mais um instrumento do qual pode dispor para sua autonomia de trabalho.

Retomando a reflexão acerca do *ator-que-conduz* o treinamento e participa deste ao mesmo tempo, há uma outra etapa do aprendizado na qual, a meu ver, esta situação é viável. Quando se trata de uma das dinâmicas corporais codificadas, *Dança dos Ventos*, *El verde* ou *Samurai*, com movimentos, passos, ritmos pré-estabelecidos e fixados, a presença do *ator-que-conduz* pode e deve se fazer dentro do trabalho e não externamente. A transmissão de tal conhecimento se faz pela imitação; é observando o outro e tentando realizar o movimento com o próprio corpo que o ator poderá aprender essas dinâmicas que lhe são novas. Por outro lado, a realização dessas dinâmicas por parte do *ator-que-conduz* não impede que esse observe os outros *atores-em-treinamento* e, se necessário, dê alguma indicação para correção do exercício.

Outra prática que não apresenta qualquer problema quanto ao *ator-que-conduz* realizar o treinamento é a *Pesquisa com Objetos*, pois trata-se de um momento muito individualizado do trabalho. Acredito que não haja a necessidade de um olhar externo nesse momento, justamente por se tratar do processo de seleção e montagem próprias do ator. Relembrando as fases constituintes desse processo de pesquisa, observa-se que passada a fase de experimentação, na qual o ator tem total liberdade de pesquisar suas ações com o objeto e na qual não caberia qualquer condução externa, o ator passa a estabelecer suas escolhas pessoais sobre como realizar sua montagem e finaliza o processo memorizando suas partituras, etapas

que também referem-se exclusivamente ao seu trabalho. Entendo também que esses espaços de pesquisa que podem resultar em partituras corporais, seja com objetos ou com músicas, são essenciais para o ator trabalhar a consciência de si mesmo, buscando um domínio de como está seu corpo interna e externamente e em relação ao espaço, enquanto realiza a pesquisa. Sem essa consciência o *ator-em-treinamento* não conseguiria alcançar a precisão necessária na fase de memorização das ações selecionadas na pesquisa. Sendo assim, não somente é dispensável o olhar externo, como não caberia qualquer intervenção de alguém que observa.

Se formos estabelecer um saldo final dessas ponderações, parece que o *ator-que-conduz* e treina simultaneamente poderia orientar alguns dos trabalhos realizados no treinamento, exceto por uma das etapas consideradas como essenciais no mesmo, que é a *Construção de Energia*. No treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, foi utilizada a estratégia descrita acima, que pretendia superar essa dependência em relação a um *ator-que-conduz* e, mesmo tendo significado um ganho aos olhos dos *atores-em-treinamento*, não foi uma solução totalmente satisfatória. A questão, então, permaneceu mesmo após a conclusão da pesquisa prática, entretanto, ao elaborar esta dissertação, entendi que o mesmo treinamento já indicava um caminho de como esta questão poderia ser resolvida.

Uma das experiências mais enriquecedoras dos *atores-em-treinamento* foi, além de realizar o treinamento em si, colocar-se fora deste em algum momento, de modo a apenas observá-lo. Cada um dos *atores-em-treinamento* teve, pelo menos, uma oportunidade de apenas observar os outros atores. Nessas circunstâncias, enquanto *atriz-que-conduz*, procurava conduzi-los também na observação, chamando sua atenção para as reações dos *atores-em-treinamento* mediante às indicações dadas, para seu posicionamento no espaço, para as relações que estabeleciam entre si, para os condicionamentos que cada um buscava superar e, ainda, dava um destaque especial para processo de *Construção de Energia*. A observação é um excelente instrumento para que o ator perceba o potencial de desenvolvimento que a vivência do treinamento proporciona aos atores que dele participam. A observação, outrossim, dá ao *ator-em-treinamento* a referência do outro, não para ser copiado, mas para perceber, pelo resultado externo, aquilo que cada ator procura alcançar a partir de seu interior. Observar o outro em treinamento, ajuda a estabelecer uma referência para o seu próprio fazer, ampliando a consciência de si mesmo.

Havia, no entanto, uma outra circunstância que se criava em decorrência dessa proposta de tirar o ator do treinamento e colocá-lo apenas observando os outros. Seria uma primeira situação para que o ator que estava em treinamento exercesse uma das funções do *ator-que-conduz*, ou seja, a de observador. A condução de um treinamento não trata apenas de

dizer aos atores o que fazer: o *ator-que-conduz* deve identificar o momento de dar as indicações, o momento de interromper o trabalho, o que deve e o que não deve ser falado, entre outras coisas. A observação, nesse caso, é um dos primeiros aprendizados para se assumir essa função. Saber observar e saber o quê observar num *ator-em-treinamento* é uma das qualidades que o *ator-que-conduz* precisa desenvolver para poder conduzir o treinamento de forma adequada a cada grupo e também para que se possa dar aos *atores-em-treinamento* algum retorno que enriqueça seu trabalho. Na verdade, essa capacidade de observação não deve se restringir ao *ator-que-conduz*, pois é extremamente necessária ao ator que busca desenvolver uma maior consciência acerca de sua arte. Foi justamente essa simples experiência pela qual passaram os *atores-em-treinamento* em *O Caminho o Ator Buscador* que indicou um possível caminho de solução para que um *ator-que-conduz* não precisasse se privar da possibilidade de treinar: um sistema de rodízio entre atores que já dominem o treinamento, de modo que todos os atores envolvidos se alternassem nas funções de *ator-em-treinamento* e *ator-que-conduz*. Esta, no entanto, não foi uma experiência vivenciada no treinamento *O Caminho o Ator Buscador*, mas fica como sugestão para investigações futuras.

Ao fim deste processo, pude concluir que o termo *atriz-que-conduz* passou a designar não somente um “lugar” ocupado nesta pesquisa, mas o sentido que advinha de assumir para mim esse “lugar”. Por um lado, buscava sintetizar neste termo a tríplice função de atriz que atua, que ensina e que pesquisa. Por outro lado, ao assumir uma condução atenta, não somente do treinamento, mas da pesquisa como um todo, acompanhava os *atores-em-treinamento* trilhando o caminho proposto e, deste modo, ao perceber suas dificuldades, ao vislumbrar suas aspirações, seus “sonhos” de chegada, ao comungar de suas conquistas, pude ver a mim mesma: uma atriz que está nesta “estrada” há mais tempo, mas que não domina, ainda, completamente seus instrumentos de caminhada, suas bússolas, seus mapas e o modo como estes se reorientam com a chegada de novos andarilhos, porque, afinal aquele que conduz também está caminhando e construindo o caminho.

2.6 Os Andarilhos – *Atores-em-treinamento*

O maior interesse da pesquisa relatada nesta dissertação era, sem dúvida, o ator. Se o objeto de estudo foi o treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, isto se deu justamente por percebê-lo como espaço exclusivo e secreto do ator. Entendo, então, ser necessário para complementar a presente dissertação, refletir sobre os potenciais que apresentaram esse

espaço de trabalho que é o treinamento, sob a ótica do ator que o vivenciou. Esta reflexão baseia-se na minha própria experiência em Brasília, na pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, como *atriz-em-treinamento*; na fala dos atores com os quais trabalhei nessa mesma pesquisa e dos *atores-em-treinamento* que participaram de *O Caminho do Ator Buscador* e, outrossim, na minha percepção desse último processo como *atriz-que-conduz*. As considerações a seguir são uma tentativa de verificar as contribuições recorrentes dessas vivências para o ator, bem como as críticas e o que realmente permanece com esse, em seu trajeto profissional.

As entrevistas com os atores da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição* foram realizadas em Brasília, individualmente, no período de 15 a 20 de dezembro de 2005, ou seja, quase dez anos após o início daquela pesquisa. Não tendo a possibilidade de localizar todos seus membros, foram entrevistadas duas das orientadoras, Rita de Almeida Castro e Adriana Mariz e os bolsistas Carla Zaidan Alves, Joana Lopes e Silva, Letícia Nogueira Rodrigues e Guto Viscardi. Em Salvador, as entrevistas com os *atores-em-treinamento* Cláudio Rejane Alves dos Anjos, Flávia Gaudêncio, Gabriela Sanddyego, Genifer Gerhardt Dimpério, Indaiá Oliveira Santos e Ulisses Santos Ramos foram realizadas individualmente nas últimas semanas de treinamento. Foram elaborados dois roteiros de entrevista, estando ambos em anexo. O roteiro da entrevista realizada com os atores de Brasília visava não somente resgatar a memória daquela vivência de treinamento, como também identificar os elementos que acompanharam aqueles profissionais do teatro desde então. Na entrevista realizada com os *atores-em-treinamento*, em Salvador, procurou-se verificar as percepções pessoais do que estava significando aquela vivência no todo e na particularidade de cada dinâmica proposta, além das projeções que poderiam fazer para seus futuros trajetos profissionais e a medida em que o treinamento vivenciado contribuiria para tal. É do material compilado das entrevistas citadas que se estabeleceram as reflexões finais a seguir.

A vivência de um treinamento de ator tem conseqüências ou resultados que, por vezes, podem ir além daqueles previstos por quem o está aplicando. Mesmo que na Antropologia Teatral o treinamento se pretenda um espaço de desenvolvimento dos princípios-que-retornam, base do trabalho em nível pré-expressivo, as situações vividas pelos integrantes do treinamento implicam num aprendizado ainda mais amplo. Os aspectos desse aprendizado comentados a seguir são aqueles mais recorrentes na fala dos atores e que pareceram significativos no processo de formação e preparação destes para a realização de seu ofício.

Um ponto que se destaca nesse caminho é o desenvolvimento de uma disciplina de trabalho bastante rígida, ou talvez fosse melhor dizer auto-disciplina. É possível que haja atores que ainda pensem o teatro como um espaço exclusivamente de ludicidade, de

espontaneidade, de mágica. Não proporia jamais que estes elementos não estivessem presentes no fazer teatral, mas o ator que trabalha diariamente com teatro percebe que a disciplina dá o suporte necessário para que a poesia aconteça. Nem todos os atores que tenham uma tal disciplina terão, necessariamente, participado de um treinamento de ator, mas aqueles que participaram perceberam que a disciplina que adquiriram, ou pelo menos começaram a desenvolver no treinamento, tem sido essencial a sua trajetória seja como profissionais ou como aprendizes:

[...] era tão prazeroso esse treinamento todo, o encontro com as pessoas, que eu lembro que eu comecei a buscar me disciplinar, eu comecei a buscar a desenvolver essa disciplina e foi bom porque eu não desisti, eu persisti. (Entrevista com Letícia Nogueira Rodrigues)

Uma base, para mim, forte, consistente, de uma disciplina, de um treinamento rigoroso, de um treinamento contínuo, com todas as dificuldades que tem a vivência cotidiana coletiva, com a singularidade de cada um [...] (Entrevista com Rita de Castro)

Em relação à disciplina pode-se citar a questão do horário, não só por uma rigidez em função da qual aquele que não está presente na hora prevista não participa, mas, principalmente, porque a partir do momento em que o ator está ciente de todo o processo do seu treinamento com suas diversas etapas, percebe que cada momento perdido do trabalho é como um trecho retirado do caminho, impedindo que ele chegue a seu destino. Em termos práticos, como cada encontro se inicia com o processo de *Construção de Energia* e este é considerado essencial para o desenvolvimento de todo o resto do trabalho, não haveria como o ator simplesmente pular essa etapa do caminho. A disciplina em relação a horário torna-se uma necessidade para o ator que realmente se conscientiza disso e deseja aproveitar o processo na íntegra. Alguns atores falam sobre o desenvolvimento de uma responsabilidade profissional, que o compromisso com o trabalho e a disciplina na sua realização lhes proporcionou:

[...] eu vejo mais agora essa questão da dedicação mesmo, de você estar construindo o seu trabalho, se percebendo enquanto um ser de teatro. (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

Além do horário, há outras regras a serem cumpridas no treinamento, como não conversar durante o trabalho; não parar alguma atividade no meio para fazer perguntas ou esclarecer dúvidas e ter sempre à mão os materiais necessários ao trabalho (seja o tecido e o

bastão ou o texto de trabalho já de cor). Essas não são apenas regras que visam a organização imediata do treinamento, mas justificam-se pela perspectiva com que esse treinamento é realizado, ou seja, um equivalente da cena. Mesmo que esteja voltado para o trabalho em nível pré-expressivo, a situação do treinamento é semelhante àquela da cena, na medida em que, além de visar uma presença plena para o ator, deve respeitar suas regras, ou seja, em cena o ator não conversa e não a interrompe para tirar dúvidas ou pegar algum material de cena esquecido na coxia. Esse conjunto de regras que disciplinam a ação do ator, é ele mesmo que se impõe, resultando não numa limitação ou aprisionamento a essas regras, mas num compromisso consigo mesmo:

[...] o quanto você está disposto a investir na sua própria história, no seu próprio sonho, na sua própria vontade, quanto você está a fim de investir nisso, quanto você está comprometido com você mesmo. (Entrevista com Adriana Mariz)

Faz parte também desse universo de regras que compõem a prática teatral, a repetição. E, para essa, o desenvolvimento da disciplina parece essencial. A rotina de um treinamento pré-expressivo implica na repetição diária de exercícios corporais. Dependendo do tempo de duração dos encontros, alguns exercícios poderão ser ininterruptamente repetidos, por períodos de tempo cada vez maiores. A prática de repetir exercícios corporais certamente resultará em um maior condicionamento físico, em apuro de técnicas e em precisão. Esses, no entanto, não são os únicos objetivos desta característica do treinamento de ator. A repetição aqui objetiva não apenas o desenvolvimento físico, mas o sentido que o ator encontra em suas repetições.

Essa relação entre o que se repete e o sentido dado pelo ator pode ser considerada em diferentes níveis: no processo de criação é preciso encontrar o sentido de um determinado gesto transformando-o efetivamente numa ação física e a repetição exaustiva do gesto pode ser uma estratégia na busca desse sentido; por outro lado, depois de concluída a criação, a repetição diária em temporadas de apresentações teatrais requer que esse sentido seja renovado ou até transformado. Por fim, e acredito que esse seja o aspecto mais considerado por Eugenio Barba na prática do treinamento, o principal sentido que o ator encontra em suas repetições diárias é o sentido para o seu próprio fazer teatral. E esse sentido não poderia ser encontrado em outro “lugar” que não no próprio ator. Mais uma vez é o ator impondo-se uma ação disciplinadora, no caso da repetição diária, que visa o seu aprimoramento profissional.

Uma das principais características do treinamento de ator é o conjunto de relações que esse deve desenvolver: a relação consigo mesmo ou o trabalho sobre si mesmo, que se completa na relação com o outro (ator) e na relação com objetos. O trabalho sobre si mesmo passa por romper condicionamentos, superar limites e mesmo por desenvolver repertório. A necessidade de uma auto-consciência física, mental, emocional, ou seja, o desenvolvimento de uma consciência corporal mais plena possível no ator, como necessidade vital para realização de seu trabalho, não é nenhuma novidade. A questão é: em que momento desenvolvê-la? Quando se está ensaiando e a atenção está voltada para decorar o texto e registrar as marcas? Quando se entra no palco e se está diante do espectador? Em ambos os casos, a retomada de um personagem e a repetição das cenas, respectivamente, no processo de assimilação e nas temporadas, contribuem para uma maior consciência do que se faz, e de como o corpo está se colocando em cena. No entanto, a questão da consciência plena necessária ao ator é muito mais ampla do que a situação de uma encenação específica. O momento desse processo deve, certamente, ser anterior à subida ao palco. Assim sendo, é o treinamento o espaço deste aprendizado, dessa auto-consciência corporal, onde o ator aprende a se ouvir, a se perceber e compreender o que percebe em si. É no treinamento cotidiano que o ator tem o tempo que necessita para isso, sem a preocupação, por exemplo, com a construção de um personagem. A vivência do treinamento proporciona ao ator esse espaço totalmente voltado para si mesmo, onde utiliza cada parte do seu corpo, cada membro, cada músculo, com consciência, percebendo seus entraves corporais e trabalhando no sentido de eliminá-los, percebendo seus limites e esforçando-se para superá-los, percebendo seus potenciais e desenvolvendo-os a serviço de sua arte. Bastam alguns meses de treinamento para que cada ator em particular já consiga citar alguns aspectos nos quais percebe seu próprio crescimento, ou porque conseguiu mudar um condicionamento:

O treinamento é uma coisa que você vai descobrindo aos poucos, que você vai tentando alcançar quebrar os limites. Essa que era minha expectativa, quebrar meu limite e poder me observar mais, dentro desse meu trabalho corporal. (Entrevista com Flávia Gaudêncio)

Ou, pelo menos, por ter se tornado consciente do mesmo:

Eu olho pra hoje, de quando eu comecei pra hoje e vejo o quanto que eu ganhei, o quanto que eu descobri das potencialidades, da capacidade que eu tenho. (Entrevista com Cláudio Rejane)

Sendo esse trabalho realizado pelo ator e voltado para ele mesmo, um dos objetivos alcançados na sua prática é uma grande autonomia em relação a diretores e encenadores, sendo que essa autonomia não impede o ator de trabalhar sob a orientação desses profissionais, mas também não o deixa à mercê dos mesmos. Essa autonomia não se refere apenas à aquisição e utilização de técnicas ou caminhos para a realização da cena, mas à segurança que o ator alcança ao desenvolver esse instrumental que dá suporte ao seu fazer cênico, ou seja, ao desenvolver domínio corporal sobre si mesmo e ampliar seu universo imaginário, adquire uma segurança bastante significativa em relação ao seu trabalho:

Era uma coisa engraçada, eu não tenho nenhuma certeza de ter talento, nunca achei que fosse uma questão de talento, então você tem várias dúvidas vários questionamentos. Será que é isso? Será que eu faço isso bem? E eu acho que o treinamento mostrou um caminho e dá uma segurança, de você achar que é uma coisa mais palpável. Que existe um caminho, mas não só este caminho, mas caminhos que podem ser seguidos e que te levam a alguma coisa [...] (Entrevista com Joana Lopes e Silva)

Faz parte do processo de eliminação, ou da via negativa de treinamento, como diria Grotowski, eliminar o medo que impede ou, pelo menos, dificulta o trabalho do ator: o medo de se arriscar, de parecer ridículo, de errar. Essa prática diária fortalece no ator sua generosidade para consigo, dando a si mesmo espaço para o erro, para o ridículo, para o experimento:

[...] tinha coisas que eu não fazia e agora estou fazendo, estou experimentando, eu não estou tendo tanto medo de experimentar quando estou ensaiando. Antes eu tinha medo assim, do olhar do colega, da crítica do colega e da minha própria crítica, eu achava assim, “Ah, que coisa ridícula que eu estou fazendo.” Mas hoje eu acho assim, que eu posso experimentar o ridículo, esse ridículo pode ser transformado, pode ser modificado e pode se tornar uma coisa bela. (Entrevista com Indaiá Santos)

O treinamento proporciona ao ator essa segurança e não se trata apenas de uma segurança em realizar determinada tarefa corretamente, mas de uma certeza, ampliada pelo trabalho diário, de que se é ator ou, pelo menos, se está tornando um. Desse modo, o ator não é ator apenas quando está no palco, talvez duas ou três vezes por semana, ele exerce seu ofício diariamente e há nisso também uma satisfação de trabalho cumprido. Não se quer com isso dizer que ao ator bastaria o treinamento, mesmo porque sua realização plena enquanto ator não ocorre senão mediante a platéia, mas a realização como *ator-em-treinamento* é também significativa para esse profissional de teatro.

Outro aspecto essencial no treinamento são as dinâmicas de relação com o outro, sendo esse outro um *ator-em-treinamento* que, às vezes, apenas compartilha o espaço e outras vezes compartilha situações, energias, ritmos, etc. Quando se diz que ele apenas compartilha o espaço, isso se deve ao fato de que, apesar de todos trabalharem simultaneamente numa mesma sala, boa parte das dinâmicas é individual. Essa situação pode ser considerada oposta à da relação já que, apesar de dividirem o mesmo espaço, os atores não deverão interagir, ao menos não diretamente. O que o ator realmente necessita nesse momento é de desenvolver a capacidade de, ao mesmo tempo, perceber o outro à sua volta e não se deixar influenciar por ele. Não deve ser como se desligar e não percebê-lo, mas, realmente, estar voltado para si, sem ignorar o outro. Na cena o ator percebe toda a movimentação à sua volta, mas não perde o foco de suas próprias ações.

A relação com o outro no treinamento, quando há interação entre dois ou mais atores, é outro ponto importante de conexão com a cena, contribuindo para o aprendizado do ator. Há várias situações em que essa relação ocorre: quando o exercício é necessariamente em dupla, no caso da *Opereta*; quando um exercício é realizado individualmente, mas, conforme sua própria dinâmica, em determinado momento os atores são chamados a trabalhar em duplas – *Dança dos Ventos* e *Samurai* – e, por fim, quando o exercício é de pesquisa individual e os atores procuram mesclar a pesquisa pessoal com a relação, nesse último caso, a *Improvisação em Duplas com Objeto*.

Todas essas dinâmicas trabalham a relação no momento, sempre na surpresa; não se sabe o que vem de lá, então, deve-se estar preparado para tudo. Na *Opereta* essa surpresa se perde na medida em que vai sendo registrada, mesmo porque é um trabalho que resultará numa partitura em dupla, mas no processo de criação a relação se dá na surpresa. Da *Dança dos Ventos* já são conhecidos o passo, o ritmo, os gestos de lançar, recolher e empurrar, mas mesmo dentro dessas regras há uma infinidade de possibilidades de improvisações que se estabelecem na relação. O *Samurai* é o mesmo caso, dentro dos limites estabelecidos pelos três passos básicos a situação da luta entre dois guerreiros é imprevisível. A *Improvisação em duplas com Objeto*, de todas, é a mais livre no sentido de não ter regras de movimentação nem uma postura específica. Suas regras são aquelas já apontadas para a improvisação como espetáculo. Esse conjunto de dinâmicas desenvolve imensamente a prontidão, a atenção, a disponibilidade corporal necessária ao jogo teatral. Na medida em que os exercícios vão sendo cada vez melhor assimilados pelos *atores-em-treinamento*, esse jogo vai se enriquecendo, deixando o ator mais aberto à relação com o outro na cena.

Fechando então o conjunto das relações desenvolvidas pelo ator ao longo do treinamento, deve-se considerar a relação com objetos. As estratégias de aprimoramento dessas relações se dão no *Samurai* e no *El Verde*, de uma forma mais limitada. Nestes casos, a forma de manipulação do bastão e do tecido, respectivamente, é pré-determinada. Já na *Pesquisa com Objetos*, que trata-se de uma pesquisa de movimentação livre com objetos, na qual o estímulo da movimentação corporal é a própria manipulação do objeto com a qual o corpo se relaciona, as possibilidades de desenvolvimento dessa relação ator/objeto são bem mais amplas.

Nessa vivência do treinamento há uma percepção recorrente na maioria dos atores que é importante frisar aqui: o potencial didático desse aprendizado. A concepção do treinamento como espaço do *Aprender a Aprender*, conforme declara Eugenio Barba, já transparece esse potencial. O treinamento possibilita a percepção do que está por trás da técnica, *a técnica das técnicas*, ou seja os princípios que estão na base do fazer teatral. Sendo assim, aquele que realiza esse aprendizado dispõe dos instrumentos para conduzir outros por caminhos de busca. Dos atores que vivenciaram os treinamentos *Ator: Ofício e Tradição* e *O Caminho do Ator Buscador*, alguns chamaram atenção para esse fato:

Era um aprendizado também da didática, do como passar, do como fazer.
(Entrevista com Rita de Cássia)

Alguns já haviam experimentado dar aula partindo dos princípios:

E eu fui percebendo isso, quando eu tive que ter um instrumento para dar para o alunos, eu percebi que era um instrumento muito eficaz. Que é um instrumento didático muito bom. Que é uma linha fácil entre você e o aluno, o aluno te entende muito facilmente e não tem muito mistério, não é uma coisa mística, é uma coisa que é visível, que o aluno percebe com uma facilidade fantástica e eu me surpreendi com o quanto aquilo estava em mim e como eu conseguia trabalhar com isso, com as turmas. (Entrevista com Joana Lopes)

E ainda:

E eu tenho um colega meu que me chamou pra dar umas aulas pra um grupo e eu pensei, vou levar o que? Aí eu comecei a levar algumas coisas do treinamento pra eles e eles acharam o máximo, então eu estou utilizando um pouco dessas coisas do treinamento, tanto nesse grupo como na minha vida teatral. (Entrevista com Indaiá Santos)

Outros perceberam isso como potencial a ser utilizado de imediato:

Hoje em dia, se eu fosse dar uma aula de interpretação, com certeza eu iria usar muita coisa disso. (Entrevista com Letícia Nogueira Rodrigues)

Ou futuramente:

[...] enquanto licencianda do curso de teatro, como professora de teatro, fica muito das técnicas para utilizar com meus alunos. (Entrevista com Genifer Gerhardt)

E, principalmente, como alguém que já experimentou aquele caminho:

Eu estou sendo formado para ser um professor. E como professor nós temos que sentir, saber no nosso corpo como é, para saber passar. Eu, antes de dizer para um aluno assim 'Deite no chão', eu sei bem o que aquilo vai trazer para aquele aluno que está no chão. Aquela sensação é particular, mas pelo menos eu tenho uma idéia do que vai acontecer quando ele se deitar no chão, nessa busca de crescimento da energia, a busca da energia. (Entrevista com Ulisses Ramos)

Em minhas experiências como professora e diretora teatral, depois de já ter vivenciado o treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, sempre percebi as possibilidades de adaptações de exercícios do treinamento para jovens atores amadores com os quais trabalhei, tendo em mente os princípios, mais que os exercícios em si. No caso das montagens com o Grupo de Teatro do Colégio Marista, já citado, o trabalho com partituras corporais foi utilizado na composição da performance *Momentos com Drummond*. Nesta, cada aluno trabalhou uma poesia de Carlos Drummond de Andrade, compondo-a com uma partitura corporal previamente elaborada.

O processo de construção da cena a partir da elaboração de partituras corporais, resultantes de trabalhos desenvolvidos no treinamento em bases pré-expressivas, como no caso do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, é sem dúvida um instrumento de trabalho bastante rico para o ator e um atalho eficiente na sua busca de autonomia. Ainda que o treinamento pré-expressivo de ator esteja voltado ao desenvolvimento de sua presença cênica, o fato de a pré-expressividade e a expressividade não poderem ser efetivamente separadas uma da outra acaba por transformar esse espaço do treinamento num campo extremamente fértil para uma possível coleta de materiais expressivos. Esses materiais são coletados na forma de partituras corporais, com ou sem voz, e poderão ser utilizadas na composição de cenas, seja num trabalho individualizado do ator ou no diálogo com diretores. Nesse segundo caso, tendo esse trabalho pessoal desenvolvido, o ator tem voz ativa:

Isso é que é legal, perceber que, o treinamento, você pode utilizar para fazer trabalhos nos quais, à primeira vista, seria impossível você usar a proposta de partituras corporais e vocais para criar um personagem, que é extremamente naturalista. Para mim, como ator, na minha construção, que não interessa a ninguém do público, tem uma partitura claríssima e que eu executo e se eu não executar o personagem não sai, não sai nem a emoção do personagem. Então para mim, isso me ajudou a conseguir dialogar com o diretor. (Entrevista com Guto Viscardi)

E formas concretas de contribuir com o processo de criação:

Porque o diretor quer muito isso de você, não é? Que você dê instrumentos para ele trabalhar. Ele vai trabalhar com os instrumentos que você der, “Eu só construo a partir daquilo que o ator está me dando.” Então, é mais ou menos isso, é ir percebendo que, é a partir do que eu dou, que vai se modificando. Pode ser bom pode ser ruim, mas eu estou dando alguma coisa. É a partir do que eu dou que se vai trabalhar. [O treinamento] está contribuindo muito para isso. (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

Ainda em relação à busca de autonomia, a etapa do treinamento denominada *Construção de Energia* é um procedimento bastante significativo para o ator, visto que proporciona a este um caminho através do qual pode alcançar um estado de prontidão para a cena, de forma independente. Vivenciar a *Construção de Energia* quase que diariamente vai gradativamente registrando no corpo do ator as sensações, os procedimentos, o ritmo, as tensões musculares, a respiração, ou seja, todos os elementos que o permitam retomar este estado corporal a qualquer momento ou, pelo menos, por caminhos mais curtos. Em processos de ensaios ou em temporadas de espetáculos, os atores podem dispor dessas estratégias em suas preparações para a cena:

Desde o aquecimento, que às vezes é dado pra gente fazer nosso próprio aquecimento [nos ensaios], e eu utilizo muito do que a gente utiliza aqui como *Construção de Energia* [...] (Entrevista com Genifer Gerhardt)

Ou então:

[...] é bem mais fácil lá, porque aqui eu já estou acostumado com esse trabalho de *Construção de Energia*, então eu posso fazer esse trabalho sem ter que passar por todo o processo que antes era necessário, para chegar àquele determinado nível de energia. (Entrevista com Ulisses Ramos)

Nesse processo de trabalhar com qualidades diferentes de energia no treinamento, o ator já consegue estabelecer as conexões com a principal função de seu ofício, estar em cena:

E sentir essas diferenças essas variações da terra e do vento e isso me ajuda em outros processos fora daqui, em que preciso buscar essas energias. (Entrevista com Genifer Gerhardt)

E compor seus personagens:

[...] serviu para trazer uma respiração que a personagem pedia. (Entrevista com Indaiá Santos)

E ainda:

[...] essa diferença entre o pesado e o leve, essa questão do enraizamento e do solto no ar. Está me ajudando muito nas diferenças no palco, de dar ritmos diferentes, sentidos diferentes em cena. (Entrevista com Gabriela Sanddyego)

É interessante perceber que essas conexões não se fazem exclusivamente enquanto se está praticando o treinamento, pois a consciência do próprio potencial que o ator adquire facilita seu caminho na composição de personagens que surjam em sua trajetória profissional, mesmo quando não está mais na prática diária do treinamento:

[...] essa peça que a gente fez “Rosa Negra”, que tem esse viés sertanejo, você tem que fazer vozes populares e aí, como fazer isso sem entrar na caricatura. Então, como o treinamento tem todo um viés musical, que a gente brinca inclusive de inventar canções em idiomas que nem existem, que a gente brinca de cantar em alemão, em japonês, em africano e, além disso, a gente canta músicas na língua nativa de cada cultura isso vai te abrindo, foneticamente, a tua percepção de onde se apóia o som, se na cabeça, se no peito. Então, tudo isso me facilitou horrores para fazer esse trabalho. (Entrevista com Adriana Mariz)

E mais:

[...] mas ele também me dá, me deu e me dá, um recurso que é, não repetir o mesmo personagem em trabalhos diferentes. (Entrevista com Letícia Nogueira Rodrigues)

Além de todos esses aspectos relacionados ao treinamento com um aproveitamento mais imediato em relação ao cotidiano do fazer teatral (a disciplina; as repetições; as relações

consigo mesmo, com os outros, com os objetos; o desenvolvimento de uma crescente autonomia do ator; o potencial didático; o instrumental das partituras corporais; a possibilidade de se fazer sempre presente seja nos espetáculos ou em ensaios; as possíveis transposições de elementos de exercícios para cena e para personagens), há ainda conexões que se podem verificar na fala desses *atores-em-treinamento*, tanto do treinamento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição* quanto de *O Caminho do Ator Buscador*, que vão além dos limites do palco, das salas de ensaio e do próprio treinamento:

Mas, eu não vou falar da minha pesquisa enquanto corpo, vou falar da minha pesquisa enquanto pessoa, enquanto profissional, enquanto o que eu aprendi aqui por vida. Que tem coisas que a gente aprende por vida que viram conceitos nossos e que a gente leva para o resto. (Entrevista com Ulisses Ramos)

Às vezes, voltam o ator para si mesmo:

E a questão também de você não estar voltada só para o seu trabalho, mas de estar voltada mais pra você. A questão de você estar um pouco com você de estar se conhecendo como pessoa também, acho que isso é importante. (Entrevista com Indaiá Santos)

Outras, lançam-no para o mundo:

[...] o treinamento está me trazendo isso, essa coisa de estar interessada em buscar outros tipos de trabalho, outros tipos de conhecimento. (Entrevista com Indaiá Santos)

Mas o auxiliam a estar presentes, no aqui e agora:

O treinamento me trouxe uma disciplina e eu acho que essa disciplina ela te ajuda na vida. No meu caso, na vida, no sentido de se colocar, até mesmo física, de você ter condições de estar. (Entrevista com Rita de Castro)

Ou a enxergar mais além:

Procurei por muito tempo um sentido nisso tudo: Porque fazer o treinamento? Talvez pelo desafio. Para me desafiar. Para compreender e responder questionamentos que sempre tenho e sempre terei. Para meu trabalho enquanto atriz, também. Mas ia além... Ia sempre além... (Entrevista com Genifer Gerhardt)

Provavelmente, seria possível extrair muito mais desses depoimentos que, como disse, superam os limites do profissional. Todavia, acredito que os aspectos destacados no diálogo com esses andarilhos, que vêm trilhando um caminho de buscas constantes, já permite vislumbrar o vasto panorama de contribuições e desafios proporcionados na vivência de um treinamento de ator em bases pré-expressivas, complementando, desse modo, a análise que se pretendeu realizar a partir do treinamento *O Caminho do Ator Buscador*.

3. Conclusão

O treinamento *O Caminho do Ator Buscador*, como seu próprio nome diz, foi um caminho de buscas. Um caminho que não começou nele, da mesma forma que não termina nele. Mesmo que nunca mais se repita nas condições expostas nessa dissertação, cada um dos atores que dele participaram darão continuidade às suas buscas profissionais, que podem durar toda uma vida. A pesquisa foi concluída, o caminho não.

A principal aspiração da pesquisa de mestrado aqui relatada não era somente a vivência desse treinamento, mas o processo simultâneo de construção e vivência do caminho que ia se constituindo. Se naquela primeira experiência de treinamento, na pesquisa *Ator: Ofício e Tradição. Em busca de uma identidade*, a intenção principal era o aprendizado de uma tradição, aqui era, a partir dessa tradição assimilada, permitir-se vôos que fossem mais além, vôos que refletissem as necessidades dos atores. No meu entender isso só seria possível através da prática cotidiana de um treinamento pré-expressivo, por este ser delineado a partir de princípios claros. Tendo em mente estes referidos princípios – equilíbrio de luxo, dança das oposições, incoerência coerente, equivalência, virtude da omissão – é possível tanto transformar, como construir novos caminhos. E todos estes caminhos alicerçam o trabalho de ator. Apesar de saber que a noção de treinamento traz em si a idéia de um trabalho contínuo e prolongado, a experiência de curta duração de *O Caminho do Ator Buscador* funcionou como um ponto de partida, como um germe, do qual cada um poderá, dali em diante, fazer florescer em seu trabalho. De certa forma, essa dissertação reflete o poder de um germe plantado há anos atrás em Brasília.

Conforme disse na Introdução, o teatro tem sido o terreno fértil no qual tenho semeado minha vida e, ainda que se tenha de plantar muitas novas sementes, sinto que *O Caminho do Ator Buscador* já representou um tempo de colheita nesse terreno. Acredito também que, mesmo tratando-se do estudo de um treinamento específico, as reflexões realizadas no

transcurso dessa dissertação possam contribuir para o trabalho de ator, quando este se percebe como um profissional que necessita de constantes renovações e da apropriação de seu caminho de crescimento e realização.

Antes de mais nada, a presente dissertação é um exemplo da importância de se refletir sobre o trajeto profissional que se percorre ao longo de uma vida e entendo que esta poderá contribuir para as discussões acerca da autonomia do ator criador. É nesse ciclo de refletir e criar, pensar e fazer, que se encontra o trabalho de ator e *O Caminho do Ator Buscador* pode ser como a cidade costeira da China que, para Fátima, a fiandeira, foi como um porto seguro e um espaço no qual pode mostrar aquilo de que era capaz.

Bibliografia

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVEDO, Sônia M. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1993.

_____. e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

_____. Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia. *Revista do Lume*, Campinas, n. 01, p. 30-36, out. 1998.

BRAGA, Bya. Raspas e restos me interessam. In: CARREIRA, A; CABRAL, B; RAMOS, L.F; FARIAS, S.C. (Org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRANDÃO, Tânia. Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica. In: CARREIRA, A; CABRAL, B; RAMOS, L.F; FARIAS, S.C. (Org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Arte Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n.5, p. 23-29. 2005.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CARREIRA, A; CABRAL, B; RAMOS, L.F; FARIAS, S.C. (Org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. *The actor's way*. Londres: Routledge, 1993.

CONRADO, Aldomar (org.) *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1969.

CUBAS, Gabriela Pérez. *Os padrões de movimento no treinamento do ator: análise crítica descritiva da padronização do movimento e sua influência no desenvolvimento cinestésico expressivo do ator*. 2002. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FERNANDES, Jr., Hirton de Macêdo. *Antes da cena, o treinamento: o trabalho do ator nos bastidores de si mesmo*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FERNANDES, N. e VARGAS, M.T. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

FERRACINI, Renato. Os Pais-Mestres do Ator Criador. *Revista do Lume*. Campinas, n. 02, p. 62-76, ago. 1999.

_____. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Corpos em criação, Café e Queijo*. 2004. 347f. Tese (Doutorado) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

FERREIRA, Aurélio B.H. *Novo Aurélio séc. XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

GÓIS, Marcus Villa. Mejerchol'd: o naturalismo e os elementos circenses. *Cadernos do GIPE-CIT*, Universidade Federal da Bahia Salvador, n. 12, p. 78-98, jul. 2004

GOMES, Ricardo. A tradição do ator entre Oriente e Ocidente. *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Arte Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n.5, p. 39-46. 2005.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

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

HISTÓRIAS *da tradição sufi*. Rio de Janeiro: Edições Dervish – Instituto Tarika, 1993.

ISTA. *A tradição da ISTA*. Londrina, 1994.

JANUZELLI, Antônio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.

LUBISCO, Nídia M^a. VIEIRA, Sônia C. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. Salvador: EDUFBA, 2002.

MACHADO, M^a Ângela. O Processo de criação do ator: uma perspectiva semiótica. In: CARREIRA, A; CABRAL, B; RAMOS, L.F; FARIAS, S. C. (Org.) *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MARFUZ, Luiz. O Teatro é Oriental? *Cadernos do GIPE-CIT*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 6, p. 08-17, jun. 1999.

MARQUES, Daniel. O exercício das possibilidades: encontros laboratoriais com atores no âmbito de um projeto de pesquisa teatral. In: RABETTI, Beti. (Org.) *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MASCARENHAS, George e TURENKO, Nadja. A Mímica Corporal Dramática: uma apresentação. *Cadernos do GIPE-CIT*, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 7, nov. 1998.

MEICHES, M. e FERNANDES, Sílvia. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NUNES, Sandra Meyer. *O corpo que pensa: o treinamento corporal na formação do ator. (Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba e Antunes Filho)*. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo.

OLIVEIRA, Jacyan C. *Arte do movimento - Uma proposta de abordagem do texto dramaturgico através da Análise de Movimento Laban*. 2000. 244f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO, Rio de Janeiro.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Une canôe à derive? *Théâtre/Public*, Theatre, Science, Imagination v.2, n. 126, p. 18-25, nov./dez. 1995.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

SALA PRETA. São Paulo: Departamento de Arte Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, n.5, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WATSON, Ian. *Towards a third theatre. Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Londres: Routledge, 1993.

ANEXO A – REGISTRO DAS ATIVIDADES DA PESQUISA - *Ator: Ofício e Tradição. Em busca de uma Identidade*

1º Encontro - 09.08.96 (sexta-feira) - orientação Rita de Castro

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') Um dos integrantes do grupo canta (Rejane cantou)

8:30

Dança dos Ventos: Todos realizamos o exercício ao mesmo tempo

Descrição: De pé. Saltando com uma perna de cada vez de forma ritmada. A perna que inicia o movimento, por exemplo a perna direita, dá um salto maior e marca o primeiro tempo no momento em que o pé alcança o chão. Este salto maior é seguido de dois pequenos saltos da perna esquerda e depois direita marcando dois contra-tempos, sempre quando o pé alcança o chão. Cria-se um ritmo semelhante ao de uma valsa. Os braços estão livres. Expirar cada vez que a perna que iniciou o movimento marcar o primeiro tempo, ou seja, cada vez que o pé alcançar o chão marcando o primeiro tempo. Alternar a perna que inicia o movimento.

Lançamentos e Recolhimentos: Todos realizamos o exercício ao mesmo tempo.

Descrição: Realizar movimentos de lançamentos ou de recolhimento de objeto imaginário que resulta numa imagem fixa (foto), na qual se permanece por alguns instantes, o suficiente para registrar a imagem de forma clara.

Realizar o mesmo exercício mas com um objeto real. (o pano)

Registro no diário pessoal: Alguns minutos nos foram dados para registrar em nossos cadernos os movimentos realizados que poderão ser retomados mais adiante.

Círculo das Pedras:

Descrição: Organizar um círculo amplo (dentro do qual será realizada a Dança dos Ventos) onde cada pessoa possui um conjunto de três pedras (uma maior, colocada no chão e duas menores, sendo uma em cada mão), com as quais marca o ritmo (valsas) da Dança dos Ventos. O primeiro toque se dá com as pedras da mão batendo uma contra a outra, o segundo batendo a pedra de umas das mãos contra a pedra do chão e o terceiro batendo a pedra da outra mão contra a pedra do chão. O primeiro toque é o mais forte, os outros dois são mais suaves.

Dança dos Ventos: Realizamos a Dança dos Ventos dentro do círculo das pedras. Metade do grupo sentou-se no círculo das pedras frente ao seu conjunto de pedras para marcar o ritmo da dança, a outra metade foi para o centro do círculo realizar a Dança dos Ventos. Depois de algum tempo os dois grupos trocaram de atividade. Ao realizarmos a Dança dos Ventos dentro do círculo das pedras, deve coincidir a marcação do ritmo das pedras com a expiração e a marcação do ritmo nos pés de quem está dançando

Aquecimento Vocal:

Descrição: Todos de pé, num círculo mais fechado que o anterior. Vibração da língua contra o céu-da-boca para aquecimento das cordas vocais e da musculatura buco-facial.

Enrolar o tronco para baixo, lentamente, até que as mãos alcancem o chão, e então relaxar bastante o tronco com a cabeça bem solta, depois voltar lentamente, vértebra por vértebra, sendo que a cabeça é a última a subir. Com a boca fechada fazer o som de 'M' prolongado (como se estivesse mastigando) realizando assim uma ressonância na cabeça, abrir a boca pronunciando o fonema /a/, voltar a fechar a boca

fazendo o som de 'M' e abrir pronunciando agora o fonema /é/, seguir assim até pronunciar um a um os fonemas : /a/, /é/, /ê/, /i/, /ó/, /ô/ e /u/.

Músicas: Cantamos músicas de nacionalidades diversas, sendo a primeira que aprendemos em espanhol:

Letra da música:

Palomita, Palomita,
Palomita de Barro
Aunque raro te parezca
El canto que canto yo.

2º Encontro - 12.08.96 (segunda-feira) - orientação Ana Cristina Galvão

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Adriana cantou)

8:30

Dança dos Ventos: Realizamos a Dança dos Ventos introduzindo em meio à dança os movimentos de recolhimento e lançamento que resultam na parada, após a qual retomamos a dança.

Descrição complementar: Completando a descrição da Dança dos Ventos feita no primeiro encontro, consideramos algumas imagens importantes para a realização da mesma: a imagem do 'Ar', que dá a leveza necessária para o movimento; nas paradas é importante ter bem claro o foco para o qual se direciona o movimento, seja de lançamento ou recolhimento e a região do plexo solar é a região que centraliza a energia necessária para a manutenção da vitalidade do movimento durante a dança e as paradas.

Lançamentos e Recolhimentos: Espalhados pela sala, cada um realizou sua pesquisa de movimentos de recolhimento e lançamento e as paradas (fotos), conforme já foi explicado no registro do último encontro.

Registro no diário pessoal.

Círculo das pedras: Organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: Metade do grupo dançou e a outra metade marcou o ritmo com as pedras.

Depois os grupos se revezaram. Introduzimos na dança as paradas.

Samurai: Experimentamos o Primeiro Movimento do Samurai inicialmente na mesma direção (para frente) em filas atravessando o comprimento da sala e posteriormente todos espalhados pela sala experimentando varias direções.

Descrição: De pé. Com o tronco alinhado, formar uma base larga abrindo as pernas com os joelhos levemente flexionados. Os braços estendidos à frente como que segurando um bastão. O Primeiro Movimento de locomoção do Samurai inicia-se com uma das pernas, por exemplo a direita, que se aproxima da perna esquerda fechando a base e depois se eleva descrevendo um arco à frente do corpo e volta ao chão com a base novamente aberta dando assim um passo à frente. O movimento se dá de modo firme e preciso como os movimentos de um guerreiro. O corpo deve se manter sempre na mesma altura e para isso os joelhos se mantêm sempre flexionados. Como na Dança dos Ventos a energia do plexo solar é importante para a manutenção da vitalidade do movimento. A perna que inicia o movimento varia a cada passo.

Aquecimento Vocal: conforme descrito no primeiro encontro

Músicas: Aprendemos mais uma música (japonesa) e depois repetimos algumas vezes as duas músicas aprendidas.

Letra da nova música:

Teru, teru, bozu, teru bozu
Ashita tenki ni shite okure

3º Encontro - 14.08.96 (quarta-feira) - orientação Adriana Mariz

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Isabela cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: Realizamos a Dança dos Ventos, todos juntos, introduzindo novos fatores à mesma.

Descrição complementar: Em meio à Dança dos Ventos realizar contrações (aberturas) e expansões (fechamentos) com o corpo, em momentos que vão sendo estabelecidos pela própria pessoa que dança, de modo que o tronco não fica apenas alinhado para cima, mas contrai-se e expande-se de diversas formas.

Mantendo o passo básico da dança, metade do grupo forma um círculo menor dentro do círculo das pedras enquanto a outra metade marca o ritmo com as pedras. No círculo pequeno as pessoas jogam entre si uma bola imaginária. Cada pessoa que pega a bola tem a possibilidade de transformá-la aumentando ou diminuindo o tamanho e peso da mesma. A pessoa que recebe deve pegá-la considerando o tamanho e peso com que foi mandada e só depois transformá-la novamente e lança-la para outro. Enquanto realizam este jogo não se deve interromper a dança e deve-se manter dentro da roda.

O mesmo jogo continua a ser jogado só que a pessoa que recebe a bola não tem mais o tempo de transformá-la deve apenas lança-la imediatamente para outro.

Lançamentos e Recolhimentos (paradas): Demos continuidade à pesquisa com objeto imaginário e posteriormente com objeto real.

Registro no diário pessoal.

Dança dos Ventos: Todos na roda, introduzindo as contrações, expansões e paradas.

Exercício na base do Samurai: Em dupla

Descrição: Colocamos um dos braços, por exemplo o braço direito, em contato com o braço esquerdo da outra pessoa e, exercendo pressão, uma tenta tirar a outra do eixo. Esse exercício contribui na busca da postura do Samurai que é mais se adequada a cada um, ou seja, mantendo a postura básica do Samurai cada um deve buscar a flexão de joelho e o grau de abertura das pernas e pés que lhe dêem uma base mais firme.

Samurai: Exercitamos novamente o Primeiro Movimento do Samurai atravessando, em fila, o comprimento da sala. Aprendemos o Segundo Movimento do Samurai e atravessamos o comprimento da sala diversas vezes realizando o mesmo.

Descrição complementar: Assumindo a postura do Samurai, dirigir o foco de atenção, através do olhar, para um dos lados. Se o foco está à direita é para onde se vai deslocar. O pé esquerdo irá, arrastando pelo chão, na direção do outro pé fechando assim a base e encostando no outro pé e sem parar o movimento continua na mesma direção até a base se abrir novamente. Ao mesmo tempo o corpo realiza um giro de

180° mudando a direção, ou seja, ao final do movimento o corpo estará voltado para o lado oposto ao que estava quando do início do movimento. Os olhos se mantêm fixos no foco inicial e a cada passo a pessoa vai atingindo o ponto determinado pelo foco.

Aquecimento Vocal: Conforme já descrito.

Descrição complementar: Acrescenta-se ao aquecimento já descrito a respiração abdominal soltando o ar em 'S' e 'Z'.

Músicas: Aprendemos nova música (latim) e cantamos a série das três músicas aprendidas.

Letra da nova música:

Amor Fame Meritum
De Florat
Amastempus Perditum
No Plorat
Sede Misere
De Fluere
Sudveneret Laborat

4º Encontro - 16.08.96 (sexta-feira) - orientação Rita de Castro

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Mônica cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: Realizamos a Dança dos Ventos, todos juntos, introduzindo lançamentos e recolhimentos, paradas, abertura e fechamentos. Metade do grupo fica na roda e a outra metade marca o ritmo nas pedras, a metade que dança introduz mais um elemento à Dança dos Ventos. Depois os grupos trocam de atividade. E por fim as pedras param e todos vão dançar.

Descrição complementar: Realizar a Dança dos Ventos utilizando o pano. Mantendo o passo da dança realizar movimentos (ações) com o pano estabelecendo com este uma relação. O que se faz com o pano é totalmente livre mas não se pode parar a dança.

Pesquisa de ações com o pano: Realizamos a pesquisa inicialmente parados no mesmo local e depois nos deslocando pela sala.

Descrição complementar: Realizar movimentos com o pano em ritmo lento, experimentando diversas ações. Sempre lenta e de forma fluida trabalhando com o pano tendo em mente que se está envolto por água, experimentando assim a densidade dos movimentos e do pano como se estivesse dentro da água. Dentre as ações realizadas escolher 3 e repeti-las, atentos a cada parte desse movimento.

Registro no diário pessoal.

Samurai: Realizamos o Primeiro e o Segundo Movimentos do Samurai no comprimento da sala, em fileiras. No Segundo movimento, estabelecer em duplas um contato através do olhar. Aprendemos o Terceiro Movimento, experimentamos no comprimento da sala e depois nos espalhamos pela sala nos locomovendo com os três movimentos.

Descrição complementar: Do mesmo modo que o Segundo, o Terceiro Movimento se dá de forma lateral. Fixado o olhar na direção em que se quer deslocar, se for por exemplo para a esquerda, o pé direito vem de encontro ao outro fechando rapidamente a base e abrindo-a imediatamente realizando o deslocamento, no entanto ao invés do

pé se arrastar pelo chão ele se eleva na direção pretendida dando ao mesmo tempo impulso para o giro do corpo.

Aquecimento Vocal: Conforme descrição do último encontro.

Música: Aprendemos uma nova música (afro-brasileira). Cantamos todas as músicas, sempre na ordem em que foram aprendidas.

Letra da nova música:

Obe mio
o nie o noazebèe be be be be mio.
Lesin orixa
Orun o be mio
noazebè

5º Encontro - 19.08.96 (segunda-feira) - orientação Ana Cristina Galvão

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Cristiane cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: Realizamos a Dança dos Ventos, todos juntos, introduzindo, lançamentos e recolhimentos, paradas, aberturas e fechamentos. Em determinados momentos pediu-se que atingíssemos o máximo de intensidade, o ápice da dança e depois reduzir a intensidade até parar.

Descrição complementar: Característica importante da Dança dos Ventos é buscar na terra a força que impulsiona o corpo para cima. Outro aspecto importante é aproveitar as oportunidades de relação, de interação com outras pessoas que estão dentro do círculo das pedras.

Dança dos Ventos: introduzimos na Dança dos Ventos o tecido. Grupos de três pessoas realizam a dança e depois trocam com mais três.

Descrição complementar: Para “chamar” alguém que está marcando o ritmo nas pedras para entrar na roda e dançar a pessoa deve se manter na dança e ficando em frente à pessoa que está sentada deve “chamá-la” através dos movimentos. Pode se estabelecer uma relação entre as duas pessoas por um pequeno período até que a pessoa que vai dançar estiver totalmente inserida dentro do círculo dando continuidade a sua dança. Aquela que estava dançando e vai se sentar vai até suas pedras reduzindo lentamente a intensidade da dança até parar então se senta e assume o papel de bater com as pedras.

Pesquisa de ações com o pano:

Registro no diário pessoal.

Samurai: De olhos fechados encontrar a posição inicial do Samurai. Deslocamo-nos pelo espaço experimentando os três movimentos do Samurai. Acrescentamos paradas, saltos, movimentos passíveis de serem realizados pelo Samurai. Estabelecemos relação com os outros.

Aquecimento Vocal: conforme já descrito

Roda de Sons: imagens propostas: os sons da chuva, som do inverno intenso com a neve, som de festa infantil, som do amor.

Descrição: numa roda bem fechada, os ombros se encostando, as pessoas de olhos fechados experimentam emitir sons conforme a orientação que recebem, na forma de

imagens: os sons da chuva, som do inverno intenso com neve, som de festa infantil, som do amor.

Músicas: Recordamos as músicas aprendidas e aprendemos uma nova música

Letra da música:

Ti fi a o
 Ti fi a Diabla
 Sonnin te Konnin
 Pat Palé Ak Fisa
 Rin Fin Fin
 Deye Li grogro
 Sone Langeliso Sine te Konen
 Pat Palé Afisa

6º Encontro - 21.08.96 (quarta-feira) - orientação Adriana Mariz

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Leticia cantou)

8:30

Samurai: Deslocamo-nos pelo espaço experimentando os três movimentos do Samurai. Acrescentamos paradas, saltos, movimentos passíveis de serem realizados pelo Samurai. Estabelecemos relação com os outros.

Exercício na base de Samurai:

Descrição: Em duplas, posição de Samurai. Uma pessoa fica parada com a mão estendida ao lado, o outro Samurai deve bater com o pé na mão da outra pessoa, mantendo sempre a postura e movimentos do Samurai. Revezam-se

Círculo das Pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: Todos na roda dançando, introduzimos o tecido e metade do grupo se sentou no círculo das pedras enquanto a outra metade dançava. Os grupos se revezaram.

Registro no diário da pessoal.

El Verde: realizamos o exercício em duplas, deslocando-nos pelo comprimento da sala.

Descrição: Em duplas, uma pessoa na frente e outra atrás. A de trás exerce resistência à caminhada daquela que vai à frente, colocando um tecido em torno da parte do corpo onde quer exercer a resistência (ombros, quadris, joelhos, cabeça, etc.) e segurando o pano com firmeza. A pessoa da frente deverá manter sua caminhada constante sendo que o impulso para a caminhada parte da região do corpo que está sofrendo a resistência. Ambas devem manter a marcha constante, sem quebras do movimento. A dupla varia a posição entre si e a região do corpo onde se aplica a resistência.

O mesmo exercício só que desta vez o tecido é imaginário, mas o movimento é o mesmo. O local onde será exercida a resistência deve ser previamente mostrado pela pessoa que vai atrás.

Aquecimento vocal.

Roda de sons: Imagens propostas: deserto ao final da tarde, ondas quebrando nas pedras

Descrição complementar: Os sons não precisam ser necessariamente realistas, ou seja, se a imagem proposta é a de "chuva ao cair da tarde", pode-se experimentar sons que se relacionem e não necessariamente tentem imitar o som da chuva.

Músicas: cantamos as músicas já aprendidas.

7º Encontro - 23.08.96 (sexta-feira) - orientação Rita de Castro

8:10

Alongamento (5')

8:15

Corrida(10')

8:25

Alongamento (5') (Joana cantou)

8:30

Círculo das Pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: dançamos todos juntos. Introduzimos o pano e nos dividimos em dois grupos, um dançando e o outro no círculo das pedras

El Verde: cada pessoa trabalhou duas vezes em cada posição (à frente guiando a caminhada e atrás exercendo a resistência) sendo que a região onde se aplica a resistência foi alterada a cada vez. Posteriormente realizamos o exercício sem o pano.

Samurai: realizamos o exercício por toda a sala com o bastão. Experimentamos as paradas e outros movimentos pertinentes ao Samurai. Estabelecemos relação com outra pessoa.

Registro no diário pessoal: anotamos movimentos que se destacaram e podem ser repetidos

Aquecimento vocal.

Roda de sons: Imagens propostas: a primeira chuva após a seca de Brasília, o deserto do Saara no por do sol e festa infantil de São João.

Músicas: cantamos as canções já aprendidas e aprendemos uma nova canção:

Letra da música:

Oh! Anaracua Oh! (2X)

Aié, Aié, Gagá Bonié

Bonié, Candela quiero ver Bonié (4X)

Virgen de alta gracie ié

Ié,Ié

Obs: canção dominicana para a Virgem de Alta Gracia

8º Encontro - 26.08.96 (segunda-feira) - orientação Adriana Mariz

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Carla cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: todos juntos. Posteriormente introduzimos o pano e, em duplas, dançamos e trocamos com outras duplas até que todos dançaram. Voltamos a dançar todos juntos novamente.

El Verde: com o pano e sem o pano

Pesquisa de ações com o pano: destacamos uma seqüência de três ações

Aquecimento vocal.

Roda de sons: Imagens flor desabrochando no interior da Floresta Amazônica, o pássaro que vai em busca do pólen da flor que acaba de desabrochar.

Pesquisa de ressonância: Buscamos a ressonância do som na voz de peito e de cabeça.

Descrição: Buscar a ressonância do som nas diversas partes do corpo. A princípio destacam-se a voz de peito, de cabeça, de nariz, da nuca, do estômago. Essa busca pode ser feita através da voz falada e cantada.

Trabalho com o texto: Repetir o texto ininterruptamente. Repeti-lo com voz de peito e depois de cabeça.

Descrição: cada pessoa deve escolher um texto de tamanho médio e que saiba de cor, o suficiente para não ter que se preocupar com ele.

Obs: Serão feitos diversos trabalhos com o texto que deverão ser descritos ao longo de cada encontro.

Músicas: cantamos as músicas já aprendidas.

9º Encontro - 28.08.96 (quarta-feira) - orientação Ana Cristina Galvão

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Guto cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: todos juntos. Fomos até o máximo de intensidade da dança e lentamente fomos diminuindo até parar, todos no centro do círculo.

Pesquisa de ações com o pano e Dança dos Ventos: espalhados pela roda cada qual com seu pano repetindo a seqüência de 3 ações com o pano. Ao sinal da orientadora reiniciamos a dança dos ventos agora com o pano. Metade do grupo saiu. A outra metade ficou realizando a Dança dos Ventos com o pano e ao sinal da orientadora foram diminuindo o ritmo até parar com o pano e num ritmo bem lento foram realizando a seqüência das três ações ao finaliza-la, cada um a seu tempo, reiniciou a Dança dos Ventos e “chamou” alguém que estava nas pedras para dentro da roda e foi se unir aos outros no círculo das pedras. O novo grupo que ia entrando na roda fez as mesmas coisas, mas ao finalizarem chamaram os outros para a roda e ficaram dançando também. Depois de algum tempo todos foram diminuindo o ritmo e pararam.

Aquecimento vocal

Pesquisa de ressonância com o texto: trabalhamos a voz de cabeça, de peito e de nariz, andando pela sala aleatoriamente cada um com seu texto. Primeiramente falamos o texto de forma neutra, normal; depois voz de peito e voz de cabeça e por fim voz de nariz.

Músicas: cantamos as já aprendidas e aprendemos uma nova música

Letra da música:

Glória, Glória
En las alturas
y en la tierra
paz a los hombres (3X)
de buena voluntad

Obs: canção argentina da missa crioula

10º Encontro - 30.08.96 (sexta-feira) - orientação Adriana/Ana Cristina

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (Leticia cantou)

8:30

Trabalhamos por apenas uma hora um pouco de cada exercício.

Reunimo-nos para conversar sobre o processo do treinamento que realizamos até então e para ouvir uma fita K7 em que a atriz Ibem Nagel Rasmussen, criadora do treinamento que trabalhamos, dá algumas explicações sobre seu trabalho. Houve uma grande dificuldade em compreender as colocações de Ibem devido à má qualidade da gravação, no entanto um dos aspectos que se destacou foi o fato de que o treinamento deve ser considerado apenas como a base, o início de um trabalho que ao longo dos anos deverá ser superado e individualizado, da mesma forma que se deu com os atores do *Odin Teatret*, que após dez anos de treinamento sob orientação de Eugenio Barba, criaram seus próprios treinamentos.

Obs: Este é o último dia de treinamento antes das férias, nossas atividades se interromperão até o final de setembro quando retomaremos as atividades práticas, ou seja, o treinamento, e introduziremos as discussões teóricas.

11º Encontro - 30.09.96 (segunda-feira) - orientação Rita

8:10

Alongamento (5')

8:15

Corrida(10')

8:25

Alongamento (10') (Patrícia cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: todos realizamos a Dança dos Ventos

Pesquisa de ações com o pano

Dança dos Ventos: introduzimos o pano na dança. Metade realizou a dança enquanto a outra metade marcou o ritmo no círculo das pedras.

Samurai: relembramos os três passos básicos do Samurai, experimentando-os livremente pela sala.

Aquecimento vocal

Músicas: relembramos as músicas já aprendidas

Discussão teórica:

Demos início às discussões teóricas com o livro de Jerzy Grotowski "Em busca de um Teatro Pobre". O grupo discutiu o livro de seu início até a página 51 conforme divisão proposta pela orientadora, Rita de Castro.

Neste primeiro trecho do livro pudemos observar as questões básicas da proposição teatral de Grotowski, que pode ser considerada uma das origens do chamado Teatro Antropológico, que constam da resenha realizada por todos os bolsistas.

Esta primeira discussão foi dirigida pela orientadora e ficou decidido que a cada encontro uma pessoa se responsabilizará pelo encaminhamento das discussões de cada trecho do livro.

12º Encontro - 02.10.96 (quarta-feira) - orientação Rita

Durante a primeira hora de treinamento tivemos a participação do Professor Luiz Mendonça, da área de corpo, do Departamento de Artes Cênicas que nos prestou um grande serviço com orientações sobre os procedimentos de aquecimento antes e após a corrida com exercícios de alongamento e sobre a corrida em si. As orientações foram no sentido de nos atermos a aquecer mais cuidadosamente determinadas regiões do corpo que realizam maior esforço ou recebem maior sobrecarga durante a corrida; e também no que se refere aos alongamentos posteriores à corrida que devem ser feitos no sentido de aliviar as tensões geradas pela corrida. O professor nos chamou atenção também quanto a alguns cuidados a serem tomados

durante a corrida. Sua contribuição foi essencial para o melhor aproveitamento e resultados da fase inicial do treinamento.

Durante as explicações realizamos o aquecimento inicial para a corrida

9:00

Corrida(10')

9:10

Alongamento (5') (? cantou)

9:15

Samurai: retomamos os exercícios de Samurai realizando por todo o espaço da sala os três movimentos básicos do Samurai introduzindo paradas e outros movimentos. Dos movimentos pesquisados foi pedido que escolhêssemos três para serem repetidos, buscando cada vez uma maior precisão na sua realização. Inicialmente trabalhamos sem o bastão que foi posteriormente introduzido.

Aquecimento Vocal

Músicas: cantamos as já aprendidas.

Discussão teórica:

A discussão se deu sob orientação da bolsista Rejane Florinda.

Dividimo-nos em dois grupos onde cada grupo procurou anotar os pontos em destaque do trecho da página 52 a 106.

Da página 52 a 91 Grotowski nos fala de alguns dos espetáculos montados no Teatro Laboratório. Chamou-nos a atenção alguns aspectos de seus espetáculos como: a utilização da máscara facial elaborada apenas através dos músculos (propusemo-nos a realizar exercícios neste sentido durante o treinamento); a coerência de seus espetáculos com suas proposições teóricas e práticas de treinamento e por fim o aspecto sonoro, apesar de estarmos apenas lendo o livro, percebemos pelas descrições de Grotowski que todos os sons do espetáculo são emitidos pelos próprios atores, inclusive as músicas, cada som é aproveitado e é significativo. Uma das orientadoras que teve a oportunidade de assistir um vídeo de um dos espetáculos de Grotowski comentou como é significativa a sonoplastia do espetáculo, como por exemplo os sons resultantes do atrito dos sapatos no chão. Não existe em seus trabalhos qualquer som, ruído ou música que não seja produzido pelos próprios atores e ao vivo.

Iniciamos ainda a discussão sobre o capítulo seguinte em que Grotowski fala sobre Artaud; resolvemos no entanto deixá-lo para o encontro seguinte já que sentimos a necessidade de um aprofundamento a respeito de Artaud antes de verificar as opiniões de Grotowski a respeito dele.

13º Encontro - 07.10.96 (segunda-feira)

Discussão teórica:

A discussão foi orientada pela Professora Ana Cristina Galvão.

Dividimo-nos em 3 grupos:

O primeiro propôs pontos de destaque no capítulo referente à Artaud (pág. 92 a 100)

O segundo grupo referente a “Investigação Metódica”(pág. 101 a 106)

O terceiro propôs os pontos importantes do capítulo “O Treinamento do Ator” (pág. 107 a 144)

14º Encontro - 09.10.96 (quarta-feira)

Aula Inaugural do Instituto de Artes. Não houve treinamento

Discussão Teórica:

Continuamos a discutir o texto referente ao capítulo “O Treinamento do Ator (1959-1962)”

15º Encontro - 11.10.96 (sexta-feira) - orientação Rita

8:10

Alongamento (5')

8:15

Corrida(10')

8:25

Alongamento (10') (? cantou)

8:30

Aquecimento Vocal

Música: cantamos as músicas já aprendidas e aprendemos uma nova

Letra da música:

Campanas del sol
 Que rompen cantando el silencio
 Amor puente de voz
 Que me transporta a el misterio
 en tu resplandor
 Estoy protegido del viento
 del olvido que borró
 Todos los pasos ajenos
 Presencia que se reposa intacta
 Amor para ti no hicieron
 Tiempo de lejanía y murallas

Discussão teórica:

Foram levantadas 4 questões referentes ao capítulo “O treinamento do Ator (1966)” para serem pensadas individualmente e posteriormente em grupo.

Porque a necessidade do silêncio no desenvolvimento no trabalho do ator?

Porque o texto num trabalho de improviso deve estar decorado?

Como se estabelece a relação de corpo e voz no treinamento?

Porque a necessidade de estabelecer associações no desenvolvimento dos exercícios?

16º Encontro - 14.10.96 (segunda-feira) - orientação Rejane Florinda

8:05

Alongamento (5')

8:15

Corrida(10')

8:25

Alongamento (10') (Joana cantou)

8:30

Dança dos Ventos: todos ao mesmo tempo utilizando todo o espaço da sala

Samurai: dividimo-nos em dois grupos definindo temas para trabalhar o Samurai. (Letícia, Carla e Simone/ Mônica, Cristiane e Patrícia) Cada pessoa trabalhou individualmente seu tema, estabelecido pelo grupo, depois dentro do grupo de mesmo tema nos relacionamos. Por fim estabelecemos relação em duplas: uma pessoa de um grupo e uma pessoa do outro, cada um mantendo para si o seu tema. Depois os dois grupos relacionaram-se ao mesmo tempo com todos.

Aquecimento Vocal

Músicas: Cantamos as já aprendidas.

Discussão Teórica:

Devido a ausência das orientadoras que estão participando do Evento organizado pelo Centro de Pesquisas Teatrais do Sesc em colaboração com o Centro per la Sperimentazione e Ricerca Teatrale de Pontedera, onde está sendo debatido o atual trabalho de Jerzy Grotowski no “Workcenter de Jerzy Grotowski e Thomas Richards”, conseqüentemente de essencial importância para o engrandecimento de nossa pesquisa, o grupo assistiu ao vídeo de demonstração de trabalho da atriz Júlia Varley, integrante do grupo *Odin Teatret* e parte do vídeo de Roberta Carrieri, também integrante do *Odin*.

17º Encontro - 16.10.96 (quarta-feira) - orientação Leticia

8:15

Alongamento (5')

8:20

Corrida(10')

8:30

Alongamento (5') (Cristiane cantou)

8:35

Dança dos Ventos: dançamos livremente por toda a sala durante 10 minutos, calculados por nós mesmos que estávamos dançando, tentando parar todos juntos.

El Verde: com e sem o pano

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dividimo-nos em dois grupos, cada grupo decidiu um tema a ser trabalhado (Leticia, Mônica e Guto/ Rejane, Carla e Simone) Cada grupo fez sua improvisação dentro do círculo das pedras enquanto o outro grupo marcava o ritmo nas pedras.

Registro no diário pessoal: registramos a improvisação

Aquecimento vocal: Além dos exercícios de sempre fizemos um novo exercício.

Descrição complementar: sentados com as mãos apoiadas no chão atrás das costas e as pernas flexionadas, tronco levemente inclinado para trás. Respiração abdominal. Cantamos uma das músicas do treinamento na posição descrita atentos à respiração abdominal.

Músicas: cantamos as já aprendidas

Sessão de vídeo:

Demos continuidade aos vídeos assistindo o vídeo com a demonstração de trabalho da atriz Roberta Carrieri do *Odin Teatret*.

18º Encontro - 18.10.96 (sexta-feira) - orientação Carla

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (Mônica cantou)

8:30

Dança dos Ventos: Dançamos na sala toda, individualmente. Introduzimos o pano

Samurai: com ou sem o bastão

* As passagens, da Dança dos Ventos sem e depois com o pano e desta para o Samurai , se deram sem que houvesse alguém para marcar o tempo. Todos souberam quando parar um e começar o outro, atentos ao tempo do grupo.

Refizemos as improvisações com tema, tanto da Dança dos Ventos como do Samurai, que desenvolvemos nos dois últimos encontros.

Sessão de Vídeo:

Assistimos ao vídeo do treinamento orientado pela atriz Ibem Nagel Rasmussen em Londrina, grupo do qual a co-orientadora Ana Cristina Galvão participou, e também o espetáculo resultante deste treinamento.

19º Encontro - 18.10.96 (segunda-feira) - orientação Leticia

8:00

Alongamento (5')

8:05

Corrida(15')

8:20

Alongamento (10') (? cantou)

8:30

* Suspendemos as discussões teóricas para assistirmos à demonstração de trabalho da atriz Ibem Nagel Rasmussen, "Blanca como el Jasmin", do *Odin Teatret*, no Centro Cultural da 508 Sul.

20º Encontro - 23.10.96 (quarta-feira) - orientação conjunta das três orientadoras

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (Rejane cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: todos juntos. Metade do grupo com o tecido e a outra metade nas pedras.

Os grupos invertem as posições. Todos juntos novamente.

El Verde : com e sem o pano

Samurai: com o bastão

Aquecimento Vocal.

Músicas cantamos todas as músicas já conhecidas e incluímos uma brasileira

Letra da Música:

Boi, boi, boi

Boi da cara preta

Pega essa menina

Que tem medo de careta

Comentários de Ibem Nagel Rasmussen: Iniciou suas colocações falando sobre a satisfação de ver o trabalho sendo continuado e posteriormente fez comentários no sentido de corrigirmos algumas falhas.

Dança dos Ventos: Não se pode perder o ritmo e ele deve ser igual para todo o grupo.

É importante manter o centro do corpo.

É preferível que o pano não fique sendo arrastado no chão.

O aspecto essencial é a leveza a relação com o ar, com o vento.

Samurai: Não está atacando, mas sempre pronto para defesa.

No ataque a energia se esvai e o importante é a concentração de energia pronta para tudo.

O bastão é como o centro de concentração da energia, uma fonte dessa energia.

Manter o centro do corpo.

El Verde: Manter o eixo do corpo no lugar sem cair para frente.

A fluência é essencial.

Todo o corpo emana energia.

Pesquisa de Ações com o Pano: Buscar ações concretas e não abstratas.

Criar imagens com o pano.

* Todos os exercícios devem ser fluidos, contínuos, sem cortes, sem quebras. A expressão facial é neutra em todos os exercícios.

Assistimos à demonstração de trabalho do ator Torger Wethal, ator do *Odin Teatret*, na Centro Cultural da 508 Sul.

21º Encontro - 18.10.96 (sexta-feira) - orientação Rita de Castro

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (? cantou)

8:30

Discussão Teórica: Esta parte do encontro destinou-se basicamente a comentários sobre todo esse período em que as orientadoras estiveram ausentes, como se deu o trabalho do grupo e comentários gerais sobre as demonstrações. Concordamos que seria mais enriquecedor conversarmos sobre o Seminário de Grotowski após a transcrição das fitas gravadas pelas orientadoras. E quanto às demonstrações os comentários poderão ser aprofundados à medida que começemos as discussões do livro “Além das Ilhas Flutuantes”.

Posteriormente conversamos sobre como ficaria o cronograma da pesquisa daqui para frente já que ocorreram alterações após essas duas últimas semanas. Foi um momento importante também no sentido de deixar claro o envolvimento de cada membro do grupo, o compromisso que cada um tem com a pesquisa e uma revisão nas regras de convivência e quanto às faltas no treinamento.

22º Encontro - 30.10.96 (quarta-feira) - orientação Ana Cristina Galvão

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (Mônica cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: Dançamos todos juntos. Metade com o pano e metade nas pedras. Trocamos os grupos sem parar as pedras, ou seja as pessoas iam trocando aos poucos de lugar com os que estavam tocando de modo a que as pedras não parassem.

Samurai: demonstramos os trabalhos de grupos com temas elaborados durante o período da ausência das orientadoras. Foram feitos comentários posteriores, principalmente no sentido de termos o cuidado de não perder a postura do Samurai no desenrolar das improvisações.

Discussão Teórica:

Concluimos as discussões sobre o capítulo “A Técnica de Ator”

23º Encontro - 01.11.96 (sexta-feira)

Não foi realizado o registro

24º Encontro - 04.11.96 (segunda-feira) - orientação Adriana Mariz

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(15')

8:25

Alongamento (5') (Mônica cantou)

8:30

Exercício na base do Samurai:

Descrição: Na posição de Samurai, com base firme, em duplas uma tenta tirar a outra do eixo tendo por contato apenas o antebraço direito de um com o esquerdo do outro.

Exercício de Kempô: O grupo foi separado em dois para realização do exercício.

Descrição: As pessoas formam um círculo em torno de uma pessoa que fica no centro. Aquelas que estão em volta tentam atingir a do meio com pequenos toques em qualquer parte do corpo e a do meio deve defender-se, mantendo a base firme e tentando perceber de onde virão os toques e onde será atingida, buscando fixar o olhar num ponto e perceber, mesmo de costas onde será atingida.

Samurai: experimentamos a movimentação do Samurai individualmente e depois interagindo em duplas e por fim a cada quatro pessoas.

Máscara Facial: Após a execução do exercício, nós apresentamos para o grupo, primeiro uma metade do grupo e depois a outra a transformação nas máscaras.

Descrição: Uma pessoa de frente para outra, as duas vão transformando suas faces na máscara da tragédia, depois até um ponto neutro e posteriormente na máscara da comédia. A transformação se dá de forma lenta e constante e deve ocorrer em todo o rosto.

Aquecimento Vocal

Músicas: cantamos as músicas já aprendidas.

Discussão teórica: decidimos iniciar as discussões do livro “Além das Ilhas Flutuantes” de Eugênio Barba na próxima semana, já que a orientadora Rita de Castro e a co-orientadora Ana Cristina Galvão estarão ausentes por ocasião da prova específica do vestibular. Assistimos parte dos vídeos do Seminário de Lluís Masgrau, assistente de direção de Eugênio Barba na montagem do espetáculo *Kaosmos* realizada pelo *Odin Teatret*.

25º Encontro - 06.11.96 (quarta-feira) - orientação Rita de Castro

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(15')

8:25

Alongamento (5') (? cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras e começamos com todos tocando.

Dança dos Ventos: A primeira metade iniciou a dança com o pano. Assim que o primeiro grupo iniciou com as pedras o segundo começou com a Dança dos Ventos, com o pano. Todos sentaram no círculo exceto a co-orientadora Adriana que estava “congelada” na posição final da dança. Por um tempo, não muito grande ela dançou sozinha na roda até que “chamou” alguém para dentro da roda e se sentou, essa segunda pessoa passou a dançar até trocar com alguém e assim por diante até que todos tivessem um tempo sozinho na roda, dançando. Enquanto isso algumas pessoas pararam de marcar o tempo nas pedras para cantar,

conforme indicava a orientadora. Ao final todos tocávamos as pedras reduzindo a intensidade das batidas até parar totalmente.

Registro no diário pessoal:

Máscara Facial: realizamos o exercício algumas vezes.

Aquecimento Vocal.

Trabalho com o texto: Todos falamos o texto juntos e depois individualmente, de forma limpa, ou seja sem intenções, neutra e contínua, sem pausas ou interpretações, repetindo o texto assim que acabava.

Música: cantamos as já aprendidas.

Discussão teórica:

Demos continuidade aos vídeos do seminário de Lluís Masgrau

26º Encontro - 8.11.96 (sexta-feira) - orientação Ana Cristina

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (? cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras. Todos tocando com as pedras juntos. Sem um comando prévio, alguém iniciou a Dança dos Ventos e depois entraram os outros, até completar a metade do grupo. Dançaram sem o pano. Trocaram os grupos. Depois a metade que havia dançado primeiro juntou-se à outra metade para dançarem todos juntos.

Máscara Facial.

Exercício do Kempô: uma grande roda com todos.

Samurai: movimentando-se individualmente com o bastão.

Aquecimento Vocal.

Músicas: aprendemos uma música nova e cantamos as já aprendidas.

Letra da música:

Emi Alado Oiú Euolé
Emi Afaiado Oiú Euolé
Titolá Ié
Aromba Cozó
Emi Alado Oiú Euolé
Emi Afaia Oiú Euolé
Titolá Ié

Obs: Canção afro-cubana de abertura de uma festa de Xangô

Discussão Teórica: continuação dos vídeos de Lluís Masgrau

27º Encontro - 11.11.96 (segunda-feira) - orientação Ana Cristina

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (? cantou)

8:30

Exercício na base do Samurai:

Descrição: Em duplas. Uma pessoa, na posição básica do Samurai, imagina que tem raízes prendendo seus pés ao solo. A outra pessoa tenta tira-la do chão.

Exercício de Kempô:

Samurai: todos experimentando os 3 passos no espaço da sala e depois fora da sala, ao ar livre.

Aquecimento Vocal.

Músicas: cantamos as músicas já conhecidas.

Discussão teórica:

Falamos sobre o capítulo “O Encontro Americano” e “Declaração dos Princípios” finalizando assim o livro de Grotowski. Dois aspectos se destacaram na discussão: um esclarecimento sobre a imagem do “companheiro seguro” e no último capítulo os aspectos terapêuticos do teatro e a questão do dom e do talento.

28º Encontro - 13.11.96 (quarta-feira) - orientação Ana Cristina

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (Ana Cristina cantou)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras. Todos sentados tocando as pedras juntos.

Dança dos Ventos: sem uma indicação prévia, a primeira pessoa que sentiu a necessidade de iniciar a dança começa, uma outra pessoa juntou-se a primeira e interagiram na dança, a primeira, após um tempo de interação sentou-se e veio uma outra, e assim por diante, tendo todos a oportunidade de dançar um pouco em dupla.

Samurai: experimentamos os passos do Samurai por toda a sala. Fomos para fora da sala e, ao ar livre, trabalhamos o Samurai buscando uma história, uma sequência de movimentos que tivessem por trás uma narrativa. Por fim interagimos com os outros em duplas e trios.

Aquecimento Vocal.

Música: Aprendemos uma nova música e cantamos apenas essa.

Discussão teórica:

Havíamos nos proposto a falar sobre o texto de Peter Brook e a entrevista de Grotowski que estavam no programa do seminário, no entanto poucas pessoas o haviam lido e metade do grupo praticamente não participou. Foi lido também pela co-orientadora Adriana Mariz trecho da entrevista que Grotowski deu à Folha de São Paulo. Esta seria apenas uma discussão inicial sobre o atual trabalho de Grotowski, já que a transcrição das fitas ainda está em curso.

29º Encontro - 18.11.96 (segunda-feira) - orientação Ana Cristina

8:00

Alongamento (5')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (Ana Cristina cantou)

8:30

Samurai ao ar livre, com o bastão

Aquecimento vocal.

Música: cantamos apenas as duas últimas músicas que aprendemos

Oficina de confecção de máscaras:

Confeccionamos os moldes de gaze gessada

- Procedimento: cobrir o rosto com vaselina, protegendo os cabelos com plástico e os olhos com um pequeno pedaço de papel molhado. Cobrir o rosto com pequenos pedaços de gaze gessada molhada, esperar alguns minutos até secar.

Confeccionamos o molde de gesso.

- Procedimento: Encher o molde de gaze gessada com o gesso misturado com água e deixar secando.

30º Encontro - 20.11.96 (quarta-feira) - orientação Carlos Simioni (convidado)

8:20

Alongamento (5')

8:25

Corrida(15)

8:40

Alongamento (10') (Ana Cristina cantou)

9:00

Dança dos Ventos: todos juntos formamos uma roda e iniciamos o passo da dança até que todos tivessem realmente juntos na dança. Daí então começamos a dançar saindo do círculo mas não nos distanciando do grupo, interagindo com os outros e depois nos espalhamos mais pelo espaço. Voltamos para o círculo e sem parar a dança experimentamos as paradas, os lançamentos e recolhimentos, o empurrar (introduzido por Simioni) e também as paradas com saída em câmera lenta. Experimentamos depois misturar todos os elementos variando de um para o outro aleatoriamente. Nos espalhamos novamente pela sala dançando e experimentando esses movimentos individualmente.

Fizemos novamente o círculo grande e cada um dançou individualmente dentro do círculo. Voltamos a dançar espalhados. Formamos novamente um círculo e cantamos a música da Dança dos Ventos (introduzida por Simioni). Nos espalhamos cantando a música e dançando com todos os movimentos.

Círculo das Pedras: Fizemos o círculo das pedras para Simioni dançar de modo a nos certificar que o ritmo das mesmas estava correto. Experimentamos diferentes ritmos com as pedras.

10:00

Retomamos após intervalo

Formamos um círculo pequeno onde começamos a buscar a vibração do som no corpo.

Cantamos as músicas de sempre e mais duas novas músicas.

31º Encontro - 22.11.96 (sexta-feira) - orientação Carlos Simioni

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10')

8:30

Dança dos Ventos: Todos dançamos ao mesmo tempo formando inicialmente um círculo central em que sentimos a energia do grupo apenas com o passo da dança. Fomos introduzindo de modo reduzido os elementos da dança: lançamentos, recolhimentos, empurrar e paradas. Depois fomos nos espalhando pela sala dançando a Dança dos Ventos livremente. Mantendo o passo, deixamos os movimentos próprio da dança e realizamos outros

movimentos aleatoriamente. Retomamos os movimentos da dança. Voltamos para o círculo reduzindo a dança ao passo e depois reduzindo até manter o movimento da dança apenas internamente. Cantamos a música da dança dos ventos e ainda cantando experimentamos de forma reduzida os movimentos da dança, até parar a música e os movimentos.

Samurai: Fizemos os três passos em fila de um lado para o outro da sala. (Haviam algumas diferenças entre os movimentos de Simioni e os que fazíamos. O exercício está correto, apenas alguns elementos foram alterados).

Descrição: No segundo passo do Samurai os braços elevam o bastão acima da cabeça. No terceiro passo, o bastão encontra-se inclinado diagonalmente, acima do ombro que está no sentido apostado ao qual nós nos movemos e ao finalizar o passo nós deslocamos o bastão como que este fosse ser cravado no chão.

Experimentamos livremente os passos na sala

Dividimo-nos em dois grupos, cada grupo sentado enfileirado em uma extremidade da sala e uma dupla por vez (um de um grupo e outro do outro) duelou como Samurai (um ataca e o outro reage). Durante o duelo o Samurai locomove-se apenas pelos 3 passos ou pequenas variações do mesmo.

Procurar 3 ou 4 formas de saltar, trocar de direção (girar), ir ao chão, sempre como Samurai

El verde: fazer o el verde individualmente, sempre sentindo a resistência. Cada hora numa parte do corpo (cintura, quadril, cabeça, peito, perna, entre joelhos e pé)

Gueixa: Experimentamos o exercício após ter visto a demonstração de Simioni.

Descrição: Em oposição ao Samurai que se utiliza da energia do masculino, a gueixa é essencialmente um exercício para se trabalhar o feminino. A gueixa não possui um passo pré-determinado como o Samurai e a Dança dos Ventos, é apenas a qualidade de energia do feminino. São movimentos lentos, contidos e suaves. A imagem é justamente de uma gueixa, cujos movimentos em momento algum se tornam bruscos. Seu olhar, seu caminhar são contidos, contínuos e delicados.

Gueixa decupada:

Descrição: O mesmo exercício anterior só que os movimentos perdem a continuidade. Cada movimento é realizados separadamente. Um movimento só começa quando o outro acaba.

Desequilíbrio: Experimentamos o exercício, conforme a descrição de forma ampla e depois de modo disfarçado, como se todo esse movimento ocorresse apenas dentro de nós.

Descrição: De pé, ficar nas pontas dos pés com o corpo em desequilíbrio deixando que ele vá caindo para frente no último momento da queda colocar uma perna à frente e segurar o corpo pelo abdômen, essa força, essa energia criada pelo abdômen para segurar o corpo é revertida no sentido contrário jogando o corpo para trás.

Aquecimento vocal

Música: Cantamos algumas das já conhecidas e as aprendidas no último encontro com Simioni.

32º Encontro - 27.11.96 (quarta-feira)

Interrompemos nossas atividades do treinamento para dar continuidade à confecção das máscaras, já que de acordo com a orientadora da oficina necessitaríamos das 4 horas destinadas aos nossos encontro

Oficina de confecção de máscaras:

Procedimentos:

- Separamos o molde de gaze do molde feito com gesso, com o qual trabalhamos
- Cobrimos a superfície do molde com vaselina para que a máscara não grude no molde

- Com a argila modelamos as alterações ou deformações, ou melhor, as feições da máscara. É importante manter alguns pontos iguais ao nosso rosto sem alterá-los de modo que a máscara tenha um bom encaixe e fixe bem para o trabalho posterior de improvisação.
- A argila foi coberta com vaselina
- Colocamos uma primeira camada de papel alumínio, para que a máscara confeccionada com papel não grude no molde. São cortados pedaços de papel de alumínio de aproximadamente 5 cm de cada lado. Fizemos talhos no papel com a tesoura para facilitar sua acomodação sobre o molde que está agora com várias curvas e reentrâncias das máscaras modeladas com argila. Cada pedacinho de papel alumínio é mergulhado em cola diluída com água na proporção de 2 partes de cola para 1 parte de água. E assim vão sendo colocados sobre o molde de modo a cobrir toda sua superfície.
- Após a primeira camada que foi de alumínio, passamos a colocar camadas de papel jornal dentro do mesmo procedimento, sendo que o jornal foi cortado em pedaços ainda menores. Conforme orientação da professora Brígida forramos o molde com 4 a 5 camadas de papel para a máscara com mais reentrâncias e de 3 a 4 para aquelas com menos reentrâncias.
- Alguns de nós chegou a colocar a última camada de papel e outros apenas iniciaram o processo, conforme o grau de complexidade de cada máscara.
- Deixamos as máscaras secando até o próximo encontro.

33º Encontro - 29.11.96 (sexta-feira)

Oficina de Confeção de máscaras:

- Verificamos que o número de camadas sugerido pela professora não foram suficientes e passamos então a colocar um número maior de camadas, entre 8 e 10 camadas de papel jornal.
- Passamos então toda a manhã completando as camadas e depois colocamos as máscaras para secar até o próximo encontro.

34º Encontro - 02.12.96 (segunda-feira)

Oficina de Confeção de máscaras:

- Retiramos as máscaras já secas dos moldes de gesso.
- Retiramos, da partes interna da máscara o papel alumínio, e a argila
- Abrimos os orifícios da máscara: olhos, boca, nariz, conforme a necessidade da máscara de cada um.
- Aparamos as beiradas das máscaras. Cobrimos com pedaços de jornal todas as beiras que foram cortadas para dar um melhor acabamento. Cobrimos as máscaras com massa corrida e deixamos secando até o próximo encontro.

35º Encontro - 04.12.96 (quarta-feira)

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10') (Joana cantou)

8:30

Todo o trabalho de hoje foi fotografado para registro

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras

Dança dos Ventos: todos juntos buscando a energia do grupo dentro da roda, dançamos a Dança dos Ventos completa

Círculo das Pedras: todos tocamos juntos por um tempo.

Dança dos Ventos: alguns iniciaram a dança, conforme indicação da orientadora, introduzindo o pano. Dançaram livremente interagindo e depois de algum tempo fizeram uma parada conjunta na qual permaneceram, até que voltaram aos lugares no círculo e passaram a tocar com o grupo. Aqueles que estavam tocando as pedras inicialmente foram dançar e os outros ficaram tocando

Círculo de Pedras: todos tocando intensamente. Fomos gradativamente diminuindo a intensidade do toque até que não eram mais ouvidas, tudo sem perder o ritmo.

El verde: realizamos o El verde em duplas com o pano e depois sem.

Samurai: fizemos o Samurai do lado de fora da sala, cada um individualmente. Fizemos cada passo do Samurai isoladamente para serem fotografados.

Aquecimento vocal : reduzimos um pouco o aquecimento habitual.

Músicas: cantamos algumas das já conhecidas.

36º Encontro -06.12.96 (sexta-feira)

Oficina de confecção de máscaras

- Demos continuidade aos acabamentos da máscara
- Lixamos as máscaras com lixa fina para obter uma superfície mais lisa
- Furamos a lateral da máscara para colocar o elástico
- Passamos uma camada de tinta branca.

Discussão teórica:

Apresentamos pela primeira vez uma prévia da 1º Apresentação Oral do PIBIC. Foram feitos os comentários por parte das orientadoras.

37º Encontro - 09.12.96 (segunda-feira)

Não foi realizado o registro do treinamento

Discussão teórica: Concluimos as discussões do livro de Grotowski

38º Encontro -11.12.96 (quarta-feira)

Conversamos sobre os relatórios para apresentação oral fazendo também um ensaio onde as coordenadoras fizeram os últimos comentários. Organizamos o material para apresentação: slides e vídeo.

39º Encontro - 13.12.96 (sexta-feira)

Nos encontramos às 10:00 horas para comentar sobre a Apresentação Oral do dia anterior.

40º Encontro - 16.12.96 (segunda-feira)

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10')

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras. Todos sentados tocando as pedras juntos

Dança dos Ventos: sem uma indicação prévia, a primeira pessoa que sentiu a necessidade de iniciar a dança começa, uma outra pessoa juntou-se a primeira e interagiram na dança, a primeira, após um tempo de interação sentou-se e veio uma outra, e assim por diante, tendo todos a oportunidade de dançar um pouco em dupla.

Samurai: experimentamos os passos do Samurai por toda a sala. Fomos para fora da sala e, ao ar livre, trabalhamos o Samurai buscando uma história, uma seqüência de movimentos que tivessem por trás uma narrativa.

Aquecimento Vocal.

Música: Cantamos as músicas já conhecidas

Discussão teórica:

Demos início às discussões do livro de Eugenio Barba “Além das Ilhas Flutuantes”

41º Encontro - 18.12.96 (quarta-feira)

8:00

Alongamento (10’)

8:10

Corrida(10’)

8:20

Alongamento (10’)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: dançamos todos juntos. Dividimo-nos em dois grupos para dançar, inicialmente sem o pano e depois com o pano.

Trabalho com o pano: Retomamos o trabalho com os panos para que cada um relembresse sua seqüência de ações.

Aquecimento Vocal.

Música: Cantamos as já conhecidas.

42º Encontro - 20.12.96 (sexta-feira)

8:00

Alongamento (10’)

8:10

Corrida(10’)

8:20

Alongamento (10’)

8:30

Apresentamos para o grupo as seqüências com o pano e alguns apresentaram seqüências do Samurai.

Fizemos uma avaliação do treinamento e as discussões teóricas até o presente momento.

43º Encontro - 08.01.97 (quarta-feira)

8:00

Alongamento (10’)

8:10

Corrida(10’)

8:20

Alongamento (10’)

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: dançamos todos juntos. Dividimo-nos em dois grupos para dançar, inicialmente sem o pano e depois com o pano.

Trabalho com o pano: Retomamos o trabalho. Cada um repetindo inúmeras vezes sua seqüência com o pano.

Aquecimento Vocal.

Música: Cantamos as já conhecidas.
 Discussão teórica:
 Discutimos o livro de Eugenio Barba

44° Encontro - 10.01.97 (sexta-feira)

Não foi realizado o registro do encontro

45° Encontro - 13.01.97 (segunda-feira)

Não foi realizado o registro do encontro

46° Encontro - 15.01.97 (quarta-feira)

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10')

8:30

Círculo das pedras: organizamos o círculo das pedras.

Dança dos Ventos: dançamos todos juntos. Dividimo-nos em dois grupos para dançar.

Trabalho com o pano: Retomamos o trabalho. Cada um repetindo inúmeras vezes sua seqüência com o pano.

Opereta: realizamos o exercício pela primeira vez.

Descrição: Em duplas. Estabelecer como que um diálogo. A fala de cada um é um trecho do texto que utilizamos sempre para trabalhar. Para cada fala há um gesto e uma voz.

Aquecimento Vocal.

Música: Cantamos as já conhecidas.

Discussão teórica:

Discutimos o livro de Eugenio Barba

47° Encontro - 17.01.97 (sexta-feira)

Não registrei

48° Encontro - 20.01.97 (segunda-feira)

Não registrei o treinamento

Discussão teórica: Apresentei pela primeira vez meu relatório

49° Encontro - 22.01.97 (quarta-feira)

8:00

Alongamento (10')

8:10

Corrida(10')

8:20

Alongamento (10')

8:30

Trabalho com o pano: Retomamos o trabalho. Cada um repetindo inúmeras vezes sua seqüência com o pano.

Opereta: realizamos o exercício

Aquecimento Vocal.

Música: Cantamos as já conhecidas.

Discussão teórica:

Os bolsistas reuniram-se, sem as orientadoras para discutir os conteúdos pertinentes ao relatório.

50º Encontro - 24.01.97 (sexta-feira)

Não registrei o treinamento

Discussão teórica:

Os bolsistas reuniram-se, sem as orientadoras para discutir os conteúdos pertinentes ao relatório.

Obs: Encontro extra à tarde, com o professor Nelson Maravalhas, para conclusão da máscara.

51º Encontro - 27.01.97 (segunda-feira)

Não foi realizado o registro do encontro

52º Encontro - 29.01.97 (quarta-feira)

Não foi realizado o registro do encontro

Discussão teórica:

Apresentação do relatório da bolsista Carla Zaidan.

Discussão sobre os temas dos novos bolsistas.

ANEXO B - RELATÓRIO DA OFICINA “A VOZ DO ATOR” por CARLOS SIMIONI

A participação na Oficina “A Voz do Ator”, ministrada pelo ator Carlos Simioni do grupo de teatro Lume, foi de grande importância para o desenvolvimento da pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, especialmente por que propõe um caminho bem definido para o aprimoramento da voz. Busquei no presente relatório ser o mais fiel possível às atividades realizadas durante a oficina, visto que cada passo dado foi essencial para o aprendizado da técnica proposta.

1º Dia - 18.11.1996

O ator Carlos Simioni neste primeiro momento nos falou sobre o processo de trabalho do LUME, dando um histórico do trabalho do grupo, sua formação e fases. Posteriormente, todos tivemos a oportunidade de expor os interesses que nos levaram a fazer uma oficina de voz. Por fim, Simioni falou um pouco sobre como se dá o processo da oficina e de suas regras de trabalho. E assim começamos os exercícios propriamente ditos.

Descrição:

* Deitar e relaxar o corpo procurando se esvaziar das preocupações diárias, ficando atento apenas a si próprio.

* Espreguiçar, começando pelas extremidades até estar espreguiçando todo o corpo, cada parte. Procurar espreguiçar as partes que normalmente não são mexidas. Depois que começa não para mais.

* Do espreguiçar deitado, passar para o nível médio (com apoios diversos) e depois de pé.

* Dinamizar o espreguiçar, ou seja, dar maior velocidade e ampliar os movimentos de espreguiçar no espaço. Como se houvesse uma bolha de borracha que deve estar sempre esticada envolvendo todo o corpo

* Manter o mesmo movimento, só que agora incluindo pequenos saltos.

- Foi feita a seguinte pergunta por Simioni: O que segura o corpo quando o salto chega ao fim e atingimos o chão? (Procuramos observar em nós mesmos)

* Dando os saltos, segurar o corpo pelo abdômen (pela musculatura abdominal)

* Andar, saltar, segurar no abdômen, congelar, soltar o abdômen/ voltar a andar, saltar...e assim por diante

* Salta uma vez, segura o abdômen(congela), solta o abdômen/ repetir o exercício buscando o controle desta musculatura abdominal.

- Neste momento recebemos a instrução de não mais soltar o abdômen por completo, para que a energia encontrada não se libere totalmente, ou seja, devemos conseguir regular a soltura do abdômen, regulando assim a liberação da energia e dessa forma ela não se esvai, não se acaba.

* Segurando a energia no abdômen caminhar pela sala e depois soltar/ volta a segurar a energia, caminhar e soltar.

- Simioni ressalta o fato de que qualquer que seja o momento em que interrompa o exercício para dar uma nova instrução, esse trabalho de fazer o corpo alerta, de despertar a energia, não para, não relaxa totalmente. Este estado é o que ele chama de “estar em trabalho”.

* Raízes: Num círculo, mantendo o abdômen (Koshi) preso o tempo todo, nós passamos o peso de uma perna para outra. O contato do pé no chão inicia nos dedos até o calcanhar e a imagem é de que o pé cria raízes no chão que ficam no solo. Se o peso está no pé direito, o pé

esquerdo está para cima, até que o peso seja transferido para a perna esquerda no mesmo procedimento. Alternar o peso diversas vezes.

* Movimentar o corpo para frente e para trás, para um lado e para o outro, para cima e para baixo sendo que o movimento parte sempre da tensão, da energia gerada no abdômen.

* Mantendo o abdômen preso, procurar perceber a caixa de ressonância do abdômen, com voz num tom grave, vibrar como se tivesse engolindo a vibração que deve descer para o abdômen

*Retendo a energia internamente, ir parando o movimento até que o corpo pare por completo mas a energia se mantenha dentro.

2º Dia - 19.11.96

Descrição:

* Deitar e relaxar o corpo procurando se esvaziar das preocupações diárias, ficando atento apenas a si próprio.

* Espreguiçar, começando pelas extremidades até estar espreguiçando todo o corpo, cada parte. Procurar espreguiçar as partes que normalmente não são mexidas. Depois que começa não para mais.

* Do espreguiçar deitado, passar para o nível médio (com apoio diversos) e depois de pé.

* Dinamizar o espreguiçar, ou seja, dar maior velocidade e ampliar os movimentos de espreguiçar no espaço. Como se houvesse uma bolha de borracha que deve estar sempre esticada envolvendo todo o corpo.

* Acelerar ao máximo os movimentos.

* Manter a velocidade dos movimentos tornando-os pequenos.

* Parar de se locomover mantendo o movimento dentro. Não é possível ver o corpo se movendo externamente, mas os impulsos que levam o corpo a se mover estão internalizados, passíveis de serem despertados a qualquer momento. Controlar a respiração ofegante.

* Com estes movimentos internalizados, fazer agora movimentos amplos e lentos sem perder esse “borbulhar” interno, a energia interna viva.

* Com esta contradição entre o movimento interno (rápido e pequeno) e o externo lento e amplo, realizar outras oposições: ir para frente quando o corpo quer ir para trás e vice-versa; ir para um lado quando o corpo quer ir para o outro, ir para cima quando o corpo quer ir para baixo e vice-versa e outros movimentos que tenham em si essa contradição com cada parte do corpo.

* Movimentos de lançamento. Manter o “borbulhar” interno. Saltar com o lançamento e reter no abdômen, a foto final criada quando se alcança o chão deve ser precisa/ saltar diversas vezes segurando no abdômen.

* Movimentar o corpo partindo sempre do abdômen para frente, para trás, para os lados, para cima, para baixo.

Intervalo

* Raízes: Num círculo, mantendo o abdômen (Koshi) preso o tempo todo, nós passamos o peso de uma perna para outra. O contato do pé no chão inicia nos dedos até o calcanhar e a imagem é de que o pé cria raízes no chão que ficam no solo. Se o peso está no pé direito, o pé esquerdo está para cima, até que o peso seja transferido para a perna esquerda no mesmo procedimento. Alternar o peso diversas vezes.

* Mantendo o abdômen preso, procurar perceber a caixa de ressonância do abdômen, com voz num tom grave, vibrar como se tivesse engolindo a vibração que deve descer para o abdômen.

- * Aumentar a pressão no abdômen subindo a vibração até a cabeça, procurando perceber esta caixa de ressonância.
- * De joelhos, sentados sobre os pés, deitar o tronco sobre as pernas apoiando a cabeça nas mãos e buscar a vibração do topo da cabeça.
- * Elevar o tronco sem parar a vibração, depois ficar de joelhos, mas não sentados e por fim levantar, mantendo todo o tempo a vibração no topo da cabeça.
- * Buscar a vibração em todo o corpo ao mesmo tempo.
- * Buscar num só exercício os movimentos do corpo e a vibração mudando os pontos onde vibra conforme o movimento.
- * Vibrando, abrir apenas um pouco a boca, mantendo-a entreaberta, não permitir que a vibração saia toda pela boca, nem fazer qualquer esforço no sentido de emitir um som.
- * Introduzir o canto: cantamos a música Anaracuzá (esta música faz parte do repertório de músicas da pesquisa).
- * Cantamos normalmente a música para que todos aprendessem.
- * Vibramos com todo o corpo na melodia da música sem a letra e de boca fechada.
- * Vibramos da mesma forma a música só que no abdômen e depois na cabeça.
- * Cantamos novamente a música sem letra e com vibração, só que agora com a boca entreaberta.

3º Dia - 20.11.96

Descrição:

- * Deitar e relaxar o corpo procurando se esvaziar das preocupações diárias, ficando atento apenas a si próprio.
- * Espreguiçar, começando pelas extremidades até estar espreguiçando todo o corpo, cada parte. Procurar espreguiçar as partes que normalmente não são mexidas. Depois que começa não para mais.
- * Do espreguiçar deitado, passar para o nível médio (com apoios diversos) e depois de pé.
- * Dinamizar o espreguiçar, ou seja, dar maior velocidade e ampliar os movimentos de espreguiçar no espaço. Como se houvesse uma bolha de borracha que deve estar sempre esticada envolvendo todo o corpo
- * Manter o movimento tendo em mente a idéia de jogar para fora a energia “ruim”, desnecessária, parasita. Pelos pés, mãos, cabeça, todas as partes do corpo e depois mais enfaticamente pelos pés.
- * Manter o movimento agora trazendo energia mais limpa para dentro.
- * Saltando e pegando a energia que está acima das nossas cabeças, prendendo no abdômen.
- * Como se a energia construída internamente quisesse sair, como que falando através dessa energia, através da musculatura, freneticamente interagindo com o outro, dando e recebendo energia. De tempos em tempos, conforme indicação de Simioni, paramos externamente mantendo a energia internamente. O movimento interno não para nunca, como que borbulha.
- * Com estes movimentos internalizados, fazer agora movimentos amplos e lentos sem perder esse “borbulhar” interno, a energia interna viva.
- * Com esta contradição entre o movimento interno (rápido e pequeno) e o externo lento e amplo, realizar outras oposições: ir para frente quando o corpo quer ir para trás e vice-versa; ir para um lado quando o corpo quer ir para o outro, ir para cima quando o corpo quer ir para baixo e vice-versa e outros movimentos que tenham em si essa contradição com cada parte do corpo.
- * Agora o corpo quer ir para frente e para trás, ao mesmo tempo, mas não sai do lugar, apenas se expande através da energia, dilata-se em todas as direções.

- * Alternar algumas vezes entre o corpo totalmente dilatado e totalmente relaxado, tendo sempre que retomar essa dilatação, só que agora sem ter que passar por todo o processo de construção de energia, conseguimos retomar esse estado alterado de dilatação do corpo a qualquer momento.
- * Com o corpo todo dilatado, caminhar de forma não cotidiana.
- * Com o corpo todo dilatado, caminhar naturalmente.
- * Caminhar com o corpo dilatado começando a vibração da voz no corpo.
- * Entreabrir a boca para deixar sair um pouco a vibração da voz.
- * Formar um círculo, com todos bem juntos, braços entrelaçados mantendo a dilatação do corpo.
- * Nascimento da Voz: dentro dessa roda emitir diferentes sons, conforme orientação de Simioni, que inicia cada diferente som. Vamos variando entre a vibração de cabeça e de estômago
- * Ainda na roda cantamos a música Anaracuzza na voz de cabeça e na voz de estômago.
- * Por um longo período experimentar diferentes sons, introduzidos por Simioni, até que esses sons vão diminuindo até parar.

Intervalo

Ao retornarmos para a roda Simioni comentou um pouco sobre o trabalho que havíamos acabado de fazer

- * Na roda cada pessoa canta uma música à escolha buscando soltar a voz ao máximo que conseguir

4º Dia - 21.11.96

Descrição:

- * Deitar e relaxar o corpo procurando se esvaziar das preocupações diárias, ficando atento apenas a si próprio.
- * Espreguiçar, começando pelas extremidades até estar espreguiçando todo o corpo, cada parte. Procurar espreguiçar as partes que normalmente não são mexidas. Depois que começa não para mais.
- * Do espreguiçar deitado, passar para o nível médio (com apoios diversos) e depois de pé.
- * Dinamizar o espreguiçar, ou seja, dar maior velocidade e ampliar os movimentos de espreguiçar no espaço. Como se houvesse uma bolha de borracha que deve estar sempre esticada envolvendo todo o corpo
- * Manter o movimento tendo em mente a idéia de jogar para fora a energia “ruim”, desnecessária, parasita. Pelos pés, mãos, cabeça, todas as partes do corpo e depois mais enfaticamente pelos pés.
- * Manter o movimento agora trazendo energia mais limpa para dentro.
- * Saltando e pegando a energia que está acima das nossas cabeças, prendendo no abdômen.
- * Com a energia internalizada, fazer agora movimentos amplos e lentos sem perder esse “borbulhar” interno, a energia interna viva.
- * Com esta contradição entre o movimento interno (rápido e pequeno) e o externo lento e amplo, realizar outras oposições: ir para frente quando o corpo quer ir para trás e vice-versa; ir para um lado quando o corpo quer ir para o outro, ir para cima quando o corpo quer ir para baixo e vice-versa e outros movimentos que tenham em si essa contradição com cada parte do corpo.

- * Ainda no mesmo exercício experimentar a voz interna, como se fosse o som que sai de dentro de si, sua música interna.
- * Voz sem voz: Voltar a voz para dentro fazendo o esforço para a voz sair sem deixá-la sair.

Intervalo

5º Dia - 22.11.96

Descrição:

- * Realizar todo o trabalho de aquecimento e construção de energia que levam à dilatação da energia que vem sendo feito a cada dia da oficina, só que agora cada um determina o próprio processo experimentando aquilo que aprendeu, cada um a seu tempo.

Intervalo

- * Falar o texto (cada um devia ter um pequeno texto decorado para trabalhar), todos ao mesmo tempo, sem nenhum trabalho físico, ou seja, sem retomar a dilatação do corpos, apenas falando o texto.
- * Falar o texto, com trabalho físico, ou seja, com o corpo dilatado.
- * Alternar o texto com e sem trabalho físico.
- * Falar o texto com os diversos ressonadores.
- * Experimentar os diversos ressonadores apenas com vibração.
- * Voz de Balão - buscar a vibração com todo o corpo, usando ao mesmo tempo todas as caixas de ressonância e deixar essa vibração se expandir por toda a sala como que em ondas.
- * Experimentar os diversos ressonadores com palavras inventadas.
- * Cantar a música Anaracuzá diversas vezes - mais suave, mais forte, com toda a energia, bem suave, variando assim a intensidade do canto e mantendo a vibração em todo o corpo.

Neste último dia da oficina o ator Carlos Simioni pediu que comentássemos sobre toda nossa experiência ao longo desta semana.

ANEXO C – ROTEIRO DE ENTREVISTAS REALIZADAS EM SALVADOR

- 1) O que fez você querer participar desse treinamento?
- 2) Quais eram suas expectativas em relação a ele?
- 3) O que te levou a permanecer no treinamento até hoje?
- 4) Você tem dificuldade na realização de alguma das atividades do treinamento? Quais são?
- 5) Sente falta de algum tipo de atividade? Qual?
- 6) O que você acha que poderia ser mudado no treinamento? Porque?
- 7) Pelo que você tem ouvido no treinamento, o que você entende das propostas da antropologia teatral? Que aspectos te chamam mais atenção?
- 8) Na sua opinião, trabalhar paralelamente a prática e a teoria contribui ou dificulta seu desenvolvimento no treinamento?
- 9) O que você entende por construção de energia? Como isso ocorre no seu corpo?
- 10) O que você entende pela expressão corpo-em-vida? Corpo-dilatado? Mente-dilatada?
- 11) O que você entende dos princípios-que-retornam, postulados pela Antropologia Teatral?
- 12) Especifique como cada dinâmica utilizada no treinamento (DANÇA DOS VENTOS, SAMURAI, PESQUISA COM TECIDO, OPERETA) pode contribuir no desenvolvimento do trabalho do ator.
- 13) Sua participação (englobando aqui sua assiduidade, dedicação e empenho) nesse treinamento provoca alguma mudança na sua forma de ver teatro?
- 14) Você acredita que este treinamento está contribuindo em sua formação como ator? De que forma?
- 15) Já teve a oportunidade de aplicar algum conceito ou princípio desenvolvido no treinamento em sua atividade artístico-profissional, fora deste espaço do treinamento? Por exemplo ensaios, atuações em peças, aulas, etc.?
- 16) Após a conclusão de nosso trabalho, você acredita que poderá aplicar alguns dos conceitos, princípios ou atividades aqui desenvolvidos em sua vida profissional?

ANEXO D – ROTEIRO DE ENTREVISTAS REALIZADAS EM BRASÍLIA

1. Nome/curso/ano de formatura/atuação profissional atual
2. Fale sobre o treinamento do qual participou na pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*.
3. Você se lembra quanto durou o treinamento?
4. O que te levou a permanecer neste treinamento?
5. Porque o treinamento acabou?
6. Você participou de algum outro treinamento semelhante? Por quanto tempo? Fale um pouco sobre este.
7. Como era feita a orientação do treinamento?
8. Você acha possível fazer o treinamento sem orientação externa?
9. Você já orientou algum treinamento como aquele?
10. Na sua opinião a orientação é destinada aos diretores teatrais?
11. Na sua opinião, trabalhar paralelamente a prática e a teoria contribuiu ou dificultou seu desenvolvimento no treinamento?
12. Você sentia falta de algum tipo de atividade no treinamento? O quê? Algo para eliminar?
13. Sua participação no treinamento provocou alguma mudança na sua forma de ver teatro?
14. Este treinamento contribuiu em sua formação como ator (atriz) ou arte educador(a)? De que forma?
15. Na sua opinião esse treinamento só é válido quando está sendo realizado, ou o que aconteceu naquela época e não continuou, foi o suficiente para a sua trajetória profissional?
16. Já teve a oportunidade de aplicar algum conceito ou prática, desenvolvido no treinamento, em sua atividade artístico profissional?
17. É possível falar, pontualmente, sobre o que ficou do treinamento para a sua vida profissional hoje?