



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

LUIZ FELIPE DA SILVA SALES

MARGEM E RIO: PRECISÃO E ESPONTANEIDADE
COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO DO ATUANTE

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S581m Silva Sales, Luiz Felipe da.
Margem e rio : precisão e espontaneidade como procedimento de criação do atuante / Luiz Felipe da Silva Sales. – 2018.
114 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Walmeri Ribeiro.
1. Precisão. 2. Espontaneidade. 3. Organicidade. 4. Corpo. 5. Atuante. I. Título.

CDD 700

LUIZ FELIPE DA SILVA SALES

**MARGEM E RIO – PRECISÃO E ESPONTANEIDADE
COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO DO ATUANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do pensamento em artes.

Orientadora: Profa. Dra. Walmeri Ribeiro

FORTALEZA

2018

LUIZ FELIPE DA SILVA SALES

MARGEM E RIO – PRECISÃO E ESPONTANEIDADE
COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO DO ATUANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, pela Universidade Federal do Ceará. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do pensamento em artes.

Orientadora: Profa. Dra. Walmeri Ribeiro

APROVADA EM ___/___/___.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Walmeri Ribeiro (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Héctor Briones

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Lídia Olinto

Universidade de Brasília (UNB)

À memória de meus pais, cuja saudade me
soterra, mas cujo amor me faz ser leve como
um passarinho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora Walmeri Ribeiro por se fazer presente em toda a trajetória de minha pesquisa, apesar da orientação à distância. Agradeço muitíssimo pela generosidade ao partilhar seu vasto conhecimento intelectual, e também pela atenção, paciência, entusiasmo e por me encorajar com bastante carinho inspirando em mim um sentimento de capacidade quando eu acreditava não ser capaz. Essas são razões pelas quais eu a tenho como grande mestre e que sou grato pela sorte de tê-la encontrado.

Agradeço à minha irmã Mônica, pelo amor, estímulo e por jamais duvidar do meu sonho de ser artista.

Agradeço aos tios/pais Gizelda e Sales por estenderem a mão, me acolhendo de volta em sua casa, quando a dedicação à pesquisa sem bolsa de estudos se tornou bastante árida.

Agradeço às amigas Germana, Sheila e Terezinha, que mesmo longe sempre demonstram carinho e amor a mim e aos meus projetos.

Agradeço aos amigos do Pentágono (Cícera, Cleudivan, Juliana, Mônica - também Rodolfo e a pequena Gabi, que recentemente chegou ao mundo) por estarem juntos em toda a caminhada do mestrado e trazerem alegrias ao percurso.

Agradeço ao amigo Edivaldo Batista pelo carinho, alegria e pelo exemplo de espírito irrequieto de artista que supera as adversidades e faz acontecer.

Agradeço à amiga Sol Moufer, colega de mestrado, que com bastante humor e chatices mútuas, dividiu o peso de uma jornada difícil, especialmente quando não se tem uma bolsa de estudos, trazendo diversas gargalhadas e transformando as frustrações e desânimos em força para perseverar e vencer.

Agradeço a Toni Bevenuto e Rodolfo Ricardo pela disponibilidade em fazer o registro de imagens que contribuíram para esta pesquisa.

Agradeço à Fabrício Barros, Marques Izítio, Bruno Peixoto e Genário Dunas, pela confiança ao possibilitarem que eu ministrasse oficinas em Arapiraca (AL), Rio Branco (AC), Porangatu (GO) e Macapá (AP), experiências que foram valiosas para a investigação desta pesquisa e que também amortizaram a ausência de bolsa.

Agradeço ao intérprete em Libras, José Cavalcante, pela consultoria para uma execução precisa da Língua Brasileira de Sinais.

Agradeço aos professores avaliadores Hector Briones e Lidia Olinto por uma acurada contribuição de conhecimento científico na qualificação, que me ajudaram a verticalizar meu objeto de pesquisa. Agradeço a ambos mais uma vez por aceitarem o convite para participarem da banca de defesa desta dissertação.

Agradeço ao PPG-ARTES da Universidade Federal do Ceará, seus competentes professores e funcionários, pelo trânsito em via de mão-dupla na produção e partilha de conhecimento em artes.

Agradeço aos colegas de mestrado pela rica troca de experiências e por iluminarem o abundante e plural campo das artes hoje.

Por fim, agradeço à Cacilda e Mussum, meus gatos|filhos|companheiros que sempre quiseram minha companhia, foram testemunhas de noites de lágrimas, mas sempre afugentaram a solidão nos dias e noites que compuseram esta pesquisa, e aos quais peço perdão pelo exílio forçado que em breve terá fim. Eu prometo.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo investigar os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimentos de criação a partir de experimentos criativos e pedagógicos. Revisitando inicialmente os percursos investigativos de Stanislavski e Grotowski, este trabalho está balizado pelos conceitos de esgotamento, organicidade, contato, ação-física e *embodiment*. A materialidade do corpo-afeto, sua relação com o ambiente, e as questões em torno do performar de uma ação, tornou-se o estímulo do experimento em meu próprio corpo através da ação de cavar, que se desdobrou no Projeto Poético *Pasado que no pasa*, apresentado como vídeo-performance homônimo e como videoinstalação intitulada *Saudade – um corpo em estado de esgotamento*. Desdobramentos pedagógicos também compõem esta investigação onde os conceitos de precisão e espontaneidade são avaliados na perspectiva do corpo do outro, participantes de oficinas de atuação e performance realizadas em cidades como Rio Branco (AC) e Macapá (AP) para criação de ações performáticas. *Margem e rio* é uma dissertação sobre precisão e espontaneidade como procedimento de criação para o oceano do ator|performer|atuante nas artes da cena.

Palavras-chave: Precisão, espontaneidade, organicidade, corpo, atuante.

ABSTRACT

The present research aims to investigate the concepts of precision and spontaneity as a creative procedure based on creative and pedagogical experiments. Initially revisiting the research paths of Stanislavski and Grotowski, this work is based on the concepts of exhaustion, organicity, contact, physical action and embodiment. The materiality of the body-affectation, its relation to the environment, and the questions surrounding the performing an action, became the stimulus of the experiment in my own body through the action of digging, which unfolded in the Poetic Project *Pasado que no pasa*, presented as homonymous video-performance and as video installation, titled *Saudade - a body in a state of exhaustion*. Pedagogical unfolding also compose this research where the concepts of precision and spontaneity are evaluated from the perspective of the body of the other, participants of actor and performance workshops held in cities such as Rio Branco (AC) and Macapá (AP) to create performance actions. Margin and River is a dissertation on precision and spontaneity as a procedure of creation for the ocean of the performer acting in the arts of the scene.

Key words: Precision, spontaneity, organicity, body, acting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Praia Beira Mar, Fortaleza/CE	15
Figura 2 — Corpo em estado de esgotamento. Praia da Beira Mar. Fortaleza/CE.	16
Figura 3 — Experimento pedagógico 1. Oficina de Performance Corpo Afeto. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	17
Figura 4 — Experimento pedagógico 2. Oficina de Performance Corpo Afeto. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	17
Figura 5 — Experimento pedagógico. Oficina de Performance Corpo Afeto.	18
Figura 6 — Experimento pedagógico enquanto performance. Oficina de Performance Corpo Afeto. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	19
Figura 7 — Frame de Pasado que no pasa, aparição Língua Brasileira de Sinais – Libras. 21	
Figura 8 — Frame de Pasado que no pasa, aparição do corpo associado a corpos dos refugiados.	21
Figura 9 — Diagrama da dicotomia entre estrutura e espontaneidade.	41
Figura 10 — Diagrama do amálgama conjunctio oppositorum.	42
Figura 11 — Experimentação em performance na disciplina Ateliê de Criação do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Praça da Estação, Fortaleza-CE. Abril/2016.	Erro! Indicador não definido.
Figura 12 — It’s going to get worse and worse and worse, my friend, de Lisbeth Gruwez.	47
Figura 13 — - Performance Inenarrável. Disciplina Arte e Processo de Criação: poéticas contemporâneas. Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Praia Beira Mar – Fortaleza/CE, outubro de 2016.	49
Figura 14 — Performance Inenarrável. Disciplina Arte e Processo de Criação: poéticas contemporâneas. Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Praia Beira Mar – Fortaleza/CE,	50
Figura 15 — Figura 15 - Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.	54
Figura 16 — Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.	56
Figura 17 — Corpo esgotado. Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.	57
Figura 18 — Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.	58
Figura 19 — Ação de cavar. Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.	60

Figura 20 — Exercício de esgotamento físico inspirado da obra Ralé, de Jessé Batista. ...	61
Figura 21 — Arando a terra. Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.	64
Figura 22 — Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.	72
Figura 23 — Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.	73
Figura 24 — Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.	73
Figura 25 — - Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.	74
Figura 26 — Ação performativa de deslocamento. Praça das Armas, Rio Branco/AC, setembro de 2017.	74
Figura 27 — Ação performativa de deslocamento frente a policiais militares, Rio Branco/AC, setembro de 2017.	75
Figura 28 — Ação performativa de deslocamento. Palácio do Governo, Rio Branco/AC, setembro de 2017.	75
Figura 29 — Ação performativa de deslocamento. Assembleia Legislativa de Rio Branco/AC, setembro de 2017.	75
Figura 30 — Oficina Corpo Afeto, Macapá/AP, fevereiro de 2018.	78
Figura 31 — Oficina Corpo Afeto, Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.	78
Figura 32 — Oficina Corpo Afeto, descolamento pelo centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.	79
Figura 33 — Oficina Corpo Afeto. Ambiguidade de códigos. Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.	79
Figura 34 — Oficina Corpo Afeto. Ambiguidade dos códigos. Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.	79
Figura 35 — Oficina Corpo Afeto. Instaurando pluralidade de sentidos. Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.	80
Figura 36 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	83
Figura 37 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	84

Figura 38 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	84
Figura 39 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	85
Figura 40 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	85
Figura 41 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	86
Figura 42 — Oficina Corpo Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	86
Figura 43 — Frame do vídeo-performance Pasado que no pasa.	89
Figura 44 — Praia do Porto das Dunas – Aquiraz/CE. Local das filmagens do vídeo-performance Pasado que no pasa.	94
Figura 45 — Frame do vídeo-performance Pasado que no pasa. Re-aparição do corpo em estado de esgotamento.	103
Figura 46 — Rio Amazonas. Macapá/AP, fevereiro de 2018.	105

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 BREVE CONTEXTO TEÓRICO DA QUESTÃO	24
2.1 Stanislavski, o primeiro pedagogo	24
2.2 Grotowski – precisão, espontaneidade e organicidade.	33
3 ARAR A TERRA	44
3.1 Relatos do diário de bordo	55
3.1.1 Dia 1	55
3.1.2 Dia 2	58
3.1.3 Dia 3	60
3.1.4 Dia 4	61
3.1.5 Dias subsequentes	63
4 DESDOBRAMENTO DA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENQUANTO PERFORMANCE	65
5 LANÇANDO A SEMENTE	89
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107
FILMOGRAFIA	113

1 INTRODUÇÃO

Intitulada como *Margem e rio*, esta pesquisa trata de questões pertinentes ao trabalho do ator|atuante|performer sobre si mesmo e tem como propósito investigar os conceitos de *precisão* e *espontaneidade* como procedimentos de criação. Envolve não só um olhar para o contexto teórico em que o objeto de pesquisa se inscreve, como abre caminho para a investigação individual, por meio de experimentos pedagógicos enquanto performance – perpassados pelo pensamento de *performance como pesquisa (performance as research)* –, abrindo diálogo com a performance que se derrama no projeto poético *Pasado que no pasa*, através do vídeo-performance de título homônimo e da videoinstalação *Saudade – um corpo em estado de esgotamento*. Tal empreitada ganha camadas de sentido na aproximação com a estética da espontaneidade (RIBEIRO, 2014), e com o conceito de aparição na esfera pública (DEUTSCHE, 2009). O corpo do atuante, na perspectiva *embodiment* e afetiva, possibilita o deslize nos territórios das artes da cena.

Precisão e espontaneidade como conceitos-chave implicam um olhar singular às contribuições históricas de Stanislavski e Grotowski para o trabalho do ator sobre si mesmo. Tais conceitos levantam questões acerca da articulação das dimensões físicas e metafísicas do trabalho atoral, bem como o entendimento das linhas performativas artificial e orgânica. Na busca por um entendimento que se dá no corpo, pensa-se tais conceitos em diálogo com interlocutores do mestre russo e do polonês, e com artistas|pesquisadores de poéticas contemporâneas, a exemplo da “estética da espontaneidade”.

A princípio, o interesse pelos conceitos-objeto desta pesquisa era permeado pela ideia de *vagueza* (SALLES, 2008), não sendo claro quais procedimentos tomar para sua concretude. Um olhar mais acurado possibilitou a compreensão de que as próprias experiências artísticas oriundas dos ateliês de criação vinculadas ao Mestrado em Artes davam indícios de caminhos a percorrer, como a necessidade de um ambiente fora da sala convencional para treinamento atoral. As experiências pedagógicas também trouxeram amplitude para a compreensão de precisão e espontaneidade, a partir das especificidades de cada abordagem pedagógica. A vagueza e as incertezas foram, assim, forças incorporadas ao processo investigativo, pois “são rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção de obras”. (Id., 2008, p. 22)

Na imersão das experiências, a pesquisa ganha uma virada à medida que, na troca com os participantes das oficinas que ministrei sobre teatro, performance e performatividade nas cidades de Arapiraca (AL), Rio Branco (AC), Porangatu (GO) e Macapá (AP), os conceitos

precisão e espontaneidade eram abordados no diálogo com as cena performativas, trazendo a esta pesquisa uma configuração junto ao conceito de *performance as a research*, moldando não só as experiências pedagógicas quanto a criação artística em si, que envolve vídeo-performance e vídeoinstalação.

Em seu desenrolar, a pesquisa que ora se introduz consiste em compartilhar as reflexões dessa travessia que tem como leme os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação do atuante. O compartilhamento aponta para o trânsito que permeia a prática artística, a articulação de teóricos e as reflexões que delineiam toda a pesquisa e seus experimentos, trazendo consistência e desdobramentos à *Margem e rio*.

Não poderia, fazendo um recorte investigativo, abordar os conceitos-chave sem antes olhar, ainda que de modo breve, para o contexto teórico em que o objeto desta pesquisa está circunscrito. Desse modo, tendo como base os teóricos da arte atoral que mais me alimentaram na graduação em artes cênicas, passo a pesquisar à luz da trajetória artística de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.

O diretor russo Stanislavski aponta desde o início de suas pesquisas para uma nova perspectiva no trabalho do ator: suas dimensões internas e suas dimensões externas, e o modo como se articulam, a partir da diferenciação entre a arte de representar (pautada em clichês e virtuosismos) e a arte da vivência (pautada na organicidade, na vida). Stanislavski aponta para a importância da articulação das duas dimensões no trabalho atoral:

A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Este equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis. [...] deve-se reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. [...] nenhuma técnica artificial, teatral, pode sequer comparar-se às maravilhas que a natureza produz. (STANISLAVSKI, 2006, p. 44-45)

Neste pensamento já podemos analisar a importância da articulação entre as dimensões no trabalho atoral e uma atenção ao corpo, aparelhagem física e vocal (dimensão externa) otimamente preparada (rigor) a fim de reproduzir com precisão sentimentos quase intangíveis de uma vida delicadíssima (subconsciente/dimensão interna), pois nada se compara às maravilhas da natureza (orgânico/espontaneidade/vida). A atenção sai das emoções e passa para o corpo, como via de acesso ao “quase intangível” da vida, evitando, desse modo, uma atuação calcada nos clichês, superficial, mecânica: “na atuação mecânica não há lugar para um processo vivo, e quando este ocorre, é só por acaso.” (STANISLAVSKI, 2006, p. 52).

Para dar concretude de arte criadora ao ator, Stanislavski cria um sistema que não permite ao ator ficar à mercê do acaso, fundamentado na ação e não nos sentimentos. “Não preciso de seus sentimentos, diga-me como agiu”, dizia a seus atores (TOPORKOV, 2016, p. 124). O mestre russo aponta para ideias como ação, tarefa, partitura e ações que vão estruturar o trabalho do ator, que deve se preocupar com a ação e não com as emoções:

Transferir a atenção do ator da busca da emoção interna para a realização de uma tarefa cênica é uma das grandes descobertas de K. S. Stanislavski¹, que resolve um dos grandes problemas de nossa técnica. Significaria isso que Stanislavski recusava a faceta emocional de nossa arte? Certamente não: ele a confirmava a cada passo, e considerava a criação de um ator verdadeira Arte apenas quando o artista conseguia imbuí-la com paixão autêntica e temperamento vivo. Mas Stanislavski libertou o ator da torturante preocupação com as emoções, excluiu a possibilidade de que o ator se enamorasse de seus próprios sentimentos e mostrou o mais fiel, o único caminho à revelação das emoções humanas autênticas no ator, direcionadas para a realização de uma tarefa cênica que aja diretamente sobre o parceiro. (TOPORKOV, 2016, p. 54).

Já no fim da sua vida, o diretor do Teatro de Arte de Moscou elabora o método das ações físicas, seu grande legado, muitas vezes mal entendido e mal difundido. As ações físicas são ações objetivas que servem como iscas para que sentimentos e estados psíquicos venham à tona. Com as ações físicas, Stanislavski já anunciava a intrínseca relação de precisão e espontaneidade para viabilizar a revelação do espírito humano vivo.

Stanislavski era obcecado pela vida. Quando usava a palavra “arte”, era, frequentemente, como um código para “vida”. Essa fusão é clara, mesmo no título de sua autobiografia, *Minha vida na arte*. Sua prioridade absoluta era que a vida fluísse no palco. Ele odiava efeitos vazios e amava a vitalidade autêntica. Ela abominava os gestos ociosos que fingiam ter vida. Ela buscava a estranha mistura de disciplina e espontaneidade que caracterizava toda boa arte. “É por essa razão, presumivelmente, que ele continua a nos inspirar.” (DONNELLAN in STANISLAVSKI, 2017, p. 11).

Dando continuidade e aprofundamento à contextualização teórica, esta pesquisa também se debruça sobre o pensamento do diretor polonês Jerzy Grotowski, que tem a investigação sobre os conceitos de precisão e espontaneidade perpassada por praticamente toda a sua trajetória. Grotowski “procurava a estreita passagem entre a Precisão, que é a condição do profissionalismo, e a Vida².” Segundo Thomas Richards³, Grotowski retoma as ações físicas a partir do ponto que Stanislavski as interrompe porque morreu. “Não é exatamente o método das ações físicas, mas o que vem depois. É na verdade uma continuação.” (RICHARDS, 2012, p. 107)

¹ Abreviação de Konstantin Serguéievich Stanislavski.

² FLASZEN, 2007, p. 19.

³ Colaborador e co-fundador do WorkCenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

A trajetória de Grotowski se dá através da constante renovação de suas pesquisas sobre o ator. Em suas descobertas, o diretor polonês apresenta conceitos basilares e que dialogam diretamente com os conceitos de precisão e espontaneidade, como impulso, contato, e organicidade. Grotowski é o primeiro a relacionar a precisão e a espontaneidade como conceitos amalgamados, teoricamente opostos, mas que se retroalimentam, denominado de *conjunctio oppositorum*. Suas pesquisas também apontam para o entendimento de dois polos como correntes de atuação: a linha artificial e a linha orgânica.

Tais levantamentos conceituais iniciais, bem como suas práticas históricas, se configuram como estruturantes para pensar minha própria prática artística. Na investigação, fui tomado por questões surgidas e atreladas à dinamicidade da vivência. Com os experimentos, surge a relação com o ambiente onde estava imerso no treinamento atoral (Praia Beira Mar/ Praia do Porto das Dunas)⁴, o qual apresento ao leitor no diário de bordo. Surgem também outros desdobramentos a partir dos experimentos pedagógicos nos estados de Alagoas, Acre, Goiás e Amapá, dos quais compartilho relato de algumas das oficinas ministradas.

Figura 1 — Praia Beira Mar, Fortaleza/CE



Fonte: Toni Bevenuto

O interesse em investigar os conceitos de precisão e espontaneidade permeia toda minha trajetória artística atoral, transbordando inclusive quando desempenhei a função de curador em importantes instituições de cultura do país e em alguns festivais das artes da cena, selecionando projetos. Antes entendidos como meras qualidades atribuídas ao atuante, mas que,

⁴ Em Fortaleza/ Localizada em Aquiraz, litoral cearense próximo a Fortaleza.

com os estudos acadêmicos e a verticalização na pesquisa para a escrita desta dissertação, passam a ser compreendidos como conceitos estruturais ao desempenho na cena.

A necessidade de ter um entendimento que se dá no corpo, me conduz a experienciar outro estado corpóreo, através da exaustão física. Esse pensamento ganha apoio em Grotowski, que via no esgotamento físico um meio que contribui para se chegar ao orgânico: “Às vezes vocês deveriam cansar o ator e até mesmo fazer com que ele faça exercícios que o cansem muito – no sentido físico – até que ele não interfira mais no processo orgânico”. (GROTOWSKI, 2007, p. 141) Nesse sentido, passo a integrar o corpo em estado de esgotamento aos conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação.

Figura 2 — Corpo em estado de esgotamento. Praia da Beira Mar. Fortaleza/CE.



Fonte: Toni Bevenuto

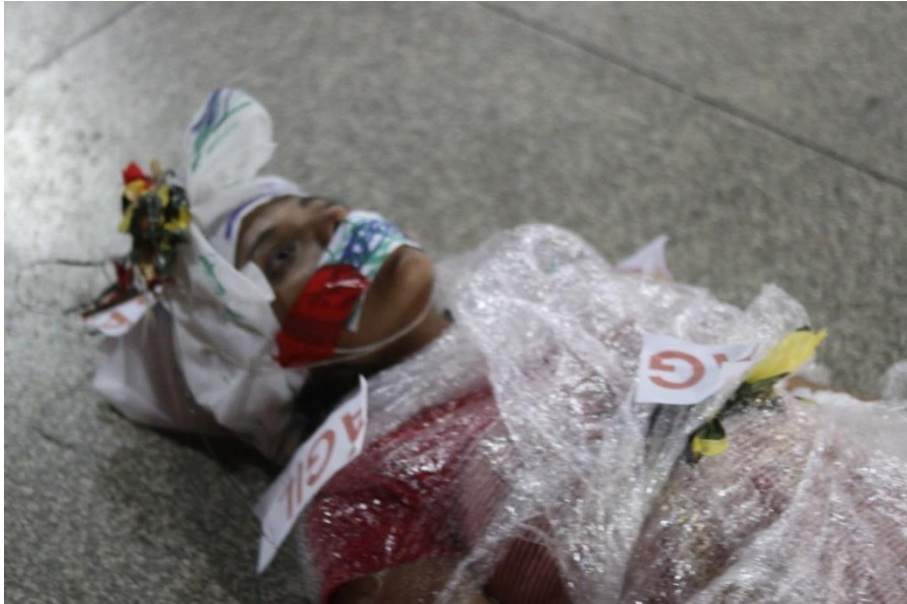
A pesquisa ganha desdobramentos a partir do contexto das experiências pedagógicas enquanto performance, onde pude inserir os participantes na investigação que aqui se introduz para analisar as reverberações em seus corpos, o que passou a integrar a metodologia desta pesquisa, observando as especificidades de cada experimento. Isso só foi possível com o entendimento de corpo a partir do conceito de *embodiment* (FISCHER-LICHTE, 2008), que traz consigo a ideia de presença, de corporificação, o que provoca mudança na concepção de atuação que passa a ser entendida como física e como expressão artística que promove significados por si. Esta mudança é conceituada como *performative turn* (virada performativa) e sua compreensão possibilita ao atuante um trânsito em diversas cenas. Assim amplia-se o conceito de ator para atuante|performer, adotado nesta dissertação.

Figura 3 — Experimento pedagógico 1. Oficina de Performance Corpo|Afeto. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 4 — Experimento pedagógico 2. Oficina de Performance Corpo|Afeto. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 6 — Experimento pedagógico enquanto performance. Oficina de Performance Corpo|Afeto. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

O pensamento de um corpo em estado de esgotamento é também concebê-lo como corpo|afeto que, estando em contato com o outro, seja esse outro um companheiro de cena ou mesmo o ambiente em que se insere, está poroso a afetos. Tal pensamento ganha embasamento a partir das proposições de *atletismo afetivo*, anunciada por Artaud (2006): “é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva, que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. [...] O ator é um atleta do coração.”. (p. 151) Esta metáfora já carrega em si a relação entre a dimensão física e metafísica do trabalho do ator|atuante, que podemos relacionar com os conceitos de precisão e espontaneidade. O artista francês toma isso com tal importância que nos incita a ter a consciência da obsessão física no trabalho atoral: “Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo de respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mas profunda, e de violência incomum”. (2006, p. 158)

A busca por um entendimento corporificado dos conceitos de precisão e espontaneidade, através de um corpo|afeto em estado de esgotamento, permitem-se alavancar um projeto poético tendo os referidos conceitos como procedimento de criação. Partindo da

ação de cavar, a criação envolve vídeo-performance a ser também apresentada como videoinstalação. Nesse sentido, a pesquisa, que nos experimentos pedagógicos já havia se aproximado dos conceitos de performance e performatividade, passa a se configurar como *performance as research* (performance como pesquisa) a medida que também incorpora o entendimento sobre aparição em esfera pública.

Performar na paisagem provoca, assim, uma outra camada de sentido em *Margem e rio*, trazendo à pesquisa o pensamento sobre *aparição na esfera pública* (ARENTE, 1958), uma vez que o corpo|afeto performa na praia. Nesse sentido, faz-se necessário pensar, a partir de Deutsche, as implicações que a aparição desse corpo traz, sob duas vertentes: a aparição da língua brasileira de sinais (LIBRAS), surgida como desdobramento da ação de cavar; e a leitura da imagem do corpo em estado de esgotamento, associada aos corpos dos refugiados mortos da tentativa desesperada de imigrar em outros países, na esperança de uma vida que lhe garanta pelo menos os direitos humanos.

Hannah Arendt conceitua esfera pública a partir da definição da polis grega:

A pólis (...) não é a cidade-estado no seu lugar físico; é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está entre as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam (...) é o espaço da aparição no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço em que eu apareço para os outros à medida que os outros aparecem para mim, em que o homem (...) faz a sua aparição explicitamente. (apud DEUTSCHE, 2009, p. 175)

Com a interlocução de Rosalyn Deutsche⁵, em seu artigo *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*, entendemos a esfera pública como um espaço de aparição que tensiona o que se entende por democracia, justamente ao democratizar o direito à visibilidade de quem é tornado invisível pela sociedade (que na vídeo-performance intitulada *Pasado que no pasa*, pode se pensar nos surdos e sua língua de sinais e nos refugiados).

Por outro lado, a aparição dos invisibilizados propõe uma *imagem crítica*⁶, a qual intrinsecamente promove a mudança de olhar que, para além de enxergá-los, requer um olhar de afeto, de acolhimento, de igualdade, de não indiferença, que designa a habilidade de responder ao outro, pois “ser público é estar exposto à alteridade”. (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

⁵ Rosalyn Deutsche (Universidade de Columbia, Nova York, EUA) é professora adjunta do departamento de história da arte e arqueologia da Universidade de Columbia, Nova York. Reconhecida por traçar conexões entre arte contemporânea e políticas do espaço, Deutsche atua nessa mesma instituição nas áreas de arte moderna e contemporânea; teoria feminista e urbana.

⁶ Explorada na vídeo-performance com o recurso loop, abordado no último capítulo.

Figura 7 — Frame de *Pasado que no pasa*, aparição Língua Brasileira de Sinais – Libras.



Fonte: Rodolfo Ricardo.

Figura 8 — Frame de *Pasado que no pasa*, aparição do corpo associado a corpos dos refugiados.



Fonte: Rodolfo Ricardo.

Dessa maneira, a esfera pública contribui para a tessitura de pensamentos que se articulam para pensar o projeto poético *Pasado que no pasa*. Como vídeo-performance e vídeo-instalação, se exige que esta pesquisa também investigue os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação no audiovisual. Para tal empreitada, abre-se diálogo com a estética da espontaneidade, que será abordada no capítulo 4. O pensamento apontado pela artista|pesquisadora sobre o corpo do atuante que busca uma espontaneidade|organicidade através de uma estrutura|precisão traz reforço a todo o entendimento apresentado em *Margem e rio*, como caminho possível ao oceano do atuante, reafirmando a possibilidade de termos a precisão e espontaneidade como procedimento de criação. Ribeiro enxerga a espontaneidade como algo que carrega em si um frescor e singeleza

ao que acontece no aqui e agora da ação, tornando-se por um lado uma característica estética e por outro um procedimento, o que implica uma necessidade de preparação do atuante e sua inserção no laboratório de criação (p. 27). E mais:

Em busca de um processo criativo que é fundamentado na singularidade do ator, ou seja, onde o ator não interpreta ou representa uma personagem, mas sim cria uma personagem a partir de seu próprio corpo e atua ao colocá-lo em cena, colaborando para a emergência da obra. É a partir desta perspectiva, que apontamos a estética da espontaneidade que valoriza mais a presença do que a representação, busca-se uma ideia de tempo presente, no qual a ação se desenrola no aqui e agora. [...] Assim, nos parece importante tomarmos isso não como uma estética realista ou uma busca pela verdade, mas sim como uma estética que prima pela espontaneidade, pela fluidez no processo criativo, imprimindo-a na obra entregue ao público. (RIBEIRO, 2014, p. 46)

Pensar o corpo|afeto no audiovisual através da vídeo-performance como plataforma, implica também pensar sobre reprodutibilidade do atuante. Desse modo, esta dissertação também abordará algumas reflexões acerca da reprodutibilidade técnica, pensada por Benjamin (1985) na interlocução com Olinto e Bonfitto (2013) no que se refere a intersecção entre reprodutibilidade e espontaneidade, como podemos aferir:

É através da mobilização de seu corpo-mente que se dá a reprodução ou a ‘representificação’ dos elementos físicos e extra físicos que compõem a cena. Desse modo, trata-se de uma reprodutibilidade ‘não-técnica’, essencialmente diferente da atuação para o Cinema, como pertinentemente percebeu Walter Benjamin (1985, p.165-196)⁷, pois na cena é o próprio artista quem reproduz seu desempenho em cada apresentação. No entanto, o modo como se configura essa reprodutibilidade cênica é altamente variável, indo desde a memorização de textos e de movimentos físicos à elaboração de partituras psicofísicas complexas e detalhadas, variando também de um nível mais inconsciente e intuitivo a vários graus de controle consciente por parte do ator/bailarino. (OLINTO e BONFITTO, 2013, p. 120)

Em *Margem e rio*, o corpo do atuante é um espaço de confluência que lhe permite travessia nas artes da cena à medida que compõe sua “dança pessoal” (BURNIER, 2009). É nele e a partir dele que se busca uma compreensão dos conceitos de precisão e espontaneidade como procedimentos de criação. A experiência da descoberta articulada com diversos pensadores e diversas áreas do trabalho atoral, promove de modo profícuo outras camadas de sentido, percebidas apenas quando o entendimento ganha corporificação.

Antes de finalmente mergulharmos no fluxo das águas desta pesquisa, gostaria de explicar sobre o título. Margem e rio surge da metáfora utilizada por Thomas Richards para contribuir com o entendimento do que vem a ser precisão e espontaneidade pensados por Grotowski. Precisão seria as margens do rio, toda a estrutura/partitura/rigor do ator. Já o rio, ou seja, as águas, seria o fluxo da vida, a espontaneidade no trabalho do ator. (RICHARDS *apud*

⁷ A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.

MORAES). Como características de rio, ambos são uma coisa só, sabemos. Mas acredito ser útil tratar margem e rio para proporcionar um entendimento mais didático do que vem a ser precisão e do que vem a ser espontaneidade, e de como esse binômio passa a ser entendido como uno, amalgamado como um rio que corre para o vasto oceano do atuante.

A força da água descendo da montanha [...] em direção ao oceano é enorme. Se a água desce da montanha sem as bordas do rio, ela vai um pouco para um lado, um pouco para o outro. É preciso que haja margens – que devem também ser fortes – para canalizar a água. Assim a força dessa mesma água, canalizada, fica ainda melhor e nós temos um rio. [...] é preciso os dois [a força da água e a força das margens] para que um rio possa aparecer. De certa maneira, na arte é a mesma coisa. (RICHARDS *apud* MOTTA LIMA, 2012, p. 416)

2 BREVE CONTEXTO TEÓRICO DA QUESTÃO

Uma das questões iniciais que impulsionam a escrita da presente dissertação é, como ator|atuante|performer, tentar entender o processo que possibilita emergir a organicidade na atuação, mas também a sua necessidade de “fazer de novo”, e nessa repetição (que nunca é exatamente igual) ter mais uma vez a organicidade re-presentificada, transbordada na criação do atuante.

A mim, parece ser impossível pensar o trabalho do ator sobre si mesmo sem olhar para as contribuições de grandes artistas-pedagogos que dedicaram suas vidas a pesquisar o trabalho do ator sobre ele mesmo, ou seja, através de sua própria corporeidade, singularidade, e subjetividades como materialidade para a criação da vida na cena. Desse modo, busco um olhar sobre a trajetória do diretor russo Constantin Stanislavski e do polonês Jerzy Grotowski, pois ambos pensam o ator imbricado na articulação de suas instâncias físicas e psíquicas como processo de criação orgânico.

Dada imensa amplitude das pesquisas de ambos diretores, faz-se necessário um recorte no que se refere à “precisão” e à “espontaneidade”, conceitos basilares desta dissertação. Tal recorte pode ser o responsável pelo entendimento de “breve” contexto teórico, pois a totalidade das contribuições dos referidos artistas, ambos gigantes, é uma empreitada que o presente estudo não conseguiria abarcar. Assim, olha-se para suas trajetórias buscando a compreensão do pensamento que os mestres tinham sobre os conceitos de precisão e espontaneidade para que, a partir deles, eu possa construir o meu próprio pensamento em tais conceitos como procedimento de criação do atuante hoje.

Buscarei a interlocução de outros artistas-pesquisadores para maior iluminar os conceitos pensados pelos mestres Stanislavski e Grotowski, como se deram suas trajetórias de constante renovação proporcionada por eles mesmos, cada um com sua abordagem e propósitos específicos, mas que buscavam o mesmo: a criação viva, orgânica. Ambos viam no corpo-mente do ator, a via de acesso para o surgimento da organicidade a ser presentificada. Ambos os mestres também se preocupavam com a re-presentificação do manancial orgânico do ator no momento presente da cena e apontavam procedimentos que estruturassem o caminho para um processo vivo.

2.1 Stanislavski, o primeiro pedagogo

“Ao rever os caminhos que percorri em minha vida artística, tenho vontade de me comparar a um garimpeiro

que precisa lavar toneladas de areia e pedras para finalmente encontrar algumas partículas de nobre metal. Como garimpeiro, não pude legar aos meus herdeiros meu trabalho, minha pesquisa, minhas perdas, alegrias e decepções, mas apenas minhas poucas partículas de ouro, as quais precisei de uma vida inteira para encontrar.”

(Constantin Stanislavski)

Stanislavski é, sem dúvida, um dos artistas que mais contribuíram para o entendimento do ofício atoral. Suas pesquisas trouxeram revolução para a atuação na cena, fundando um ator criador, bastante diferente de um mero reproduzidor da literatura dramática, de voz declamada e trejeitos típicos que facilitavam o entendimento do texto ao espectador. Com a leitura de suas pesquisas, amplamente difundida no ocidente, vemos que o ator precisa de um empenho rigoroso para ser criador num processo vivo. No entanto, dada as circunstâncias que o pensamento de Stanislavski foi disseminado, é preciso estar atento que o encenador russo buscava a inter-relação das instâncias físicas e psíquicas do ator, o que exigia um rigoroso preparo físico-corporal, não considerando assim apenas a abordagem psicológica, como muito se é difundido.

Os primeiros livros de Stanislavski que conhecemos no Brasil, intitulados “A preparação do ator” e “A construção da personagem”, vêm da tradução do inglês e não diretamente do russo. O primeiro trata do processo que viabiliza a vida interior da personagem e o segundo trata de aparatos físicos e técnicos do ator. Esses livros foram pensados para serem um único volume, como um sistema integrado, unificado, trazendo a ideia da unidade psicofísica. No entanto, 13 anos separam as publicações da primeira parte para a segunda, 1938 (ano de morte de Stanislavski) e 1953, respectivamente. Essa cisão afastou a ideia de um sistema único, gerando equívocos e possibilitando a crença de que aspectos subjetivos e psicológicos são o centro das ideias para o trabalho do ator.

Outro fato que contribuiu para a disseminação equivocada do que pensa Stanislavski foi como tais ensinamentos chegaram aos EUA. (STANISLAVSKI, 2017) Levado por Stella Adler⁸ à famosa escola de atores Actors’ Studio, de Nova York, após ter tido aulas diretamente com o diretor russo em Paris, o sistema é rejeitado com veemência por Lee Strasberg, um dos fundadores da escola americana, que ao negar o que vem a ser o método das ações físicas, cria seu próprio método baseado na subjetividade e identificação emocional com

⁸ Stella Adler foi uma das principais atrizes do teatro americano do século XX. Começou a lecionar técnica de atuação nos anos 40, fazendo parte do corpo docente do Actors Studio e, em 1949, abandonada definitivamente a atuação para fundar o Studio de Atuação Stella Adler, que existe até hoje em NY. Marlon Brando foi um de seus alunos mais conhecidos, tornando-se um dos atores que revolucionaram o modo de atuação em Hollywood. (ADLER, 2015)

a personagem, que é a versão editada e parcial do livro, que foi lançado nos Estados Unidos (para atender o gosto do leitor americano, que desejava uma espécie de “manual para principiantes”⁹) e, posteriormente, no Brasil. Foi, então, que de modo errôneo o “Sistema Stanislavski” ganhou fama mundial com Hollywood, acontecendo o que Stanislavski mais temia: a possibilidade de ser mal compreendido. Vejamos:

Até mesmo Elizabeth Hapgood, a primeira tradutora de Stanislavski, pensava que se tratava de livros separados e que a Segunda Parte representava uma revisão das ideias contidas na Primeira Parte. Desde o início Stanislavski teve sérias dúvidas sobre a divisão do livro. Ele temia que o primeiro volume, tratando dos aspectos psicológicos da atuação, pudesse ser identificado como o “sistema” completo em si mesmo, como uma forma de “ultranaturalismo”. E seus temores eram justificados. Os diretores têm visto o “sistema” como puramente “psicológico”. Eles não têm consciência da enorme ênfase que Stanislavski dava à técnica física e vocal e à análise detalhada do texto. Por isso, tentei recriar a unidade do conceito de ensino de Stanislavski, recriando a obra num único volume¹⁰, como foi originalmente previsto.[...] Ele vivia atormentado pela possibilidade de ser mal interpretado.” (BENEDETTI in STANISLAVSKI, 2017, p. 18).

O que Benedetti vem nos alertar é que muito do entendimento que se tem sobre as contribuições de Constantin Stanislavski para o trabalho do ator estão incompletas ou deturpadas, sendo somente nos últimos 30 anos que os autênticos ensinamentos do mestre chegam às universidades e escolas de teatro. É preciso entender que no início de sua pesquisa, o mestre russo pensa a ‘Memória Emotiva’ como recurso pelo qual o ator de modo consciente traz sentimentos pessoais análogos aos da personagem, o que foi posteriormente evidenciado como pouco eficaz e, portanto, abandonado como núcleo da atividade atoral. O que passa para Stanislavski (já próximo a seus últimos anos de vida, e tida como segunda fase) a ser central no trabalho do ator é a ação, a realização de uma tarefa dentro das Circunstâncias Dadas¹¹. A sistematização desse processo mostra o pioneirismo que revoluciona o que se entende por atuação até então:

Seu esforço foi pioneiro. Ele tentou definir os processos do ator (mental, físico, intelectual e emocional) de uma forma abrangente, algo que nunca havia sido feito antes. Seu problema era que não havia nenhuma linguagem ou terminologia disponível à qual ele pudesse recorrer. Muitos conceitos atualmente considerados óbvios, como comunicação não verbal ou linguagem corporal, não existiam. Mesmo a noção de treinamento abrangente e sistemático não existia. Ensinar em escolas de teatro consistia basicamente na preparação de cenas pelos alunos, que seriam posteriormente retrabalhadas pelo tutor. [...] Ele não tinha um processo coerente nem

⁹ Anatóli Smeliánski, no posfácio de O trabalho do ator – diário de um aluno. Martins Fontes, 2017. Tradução Jean Benedetti.

¹⁰ Trata-se de O trabalho do ator: diário de um aluno/ Konstantín Stanislavski; Martins Fontes, 2017.

¹¹ Situação dramática criada pelo dramaturgo que o ator tem de aceitar como real. Ele também terá de aceitar as ideias do diretor, o cenário, os figurinos, a iluminação e o som como parte dessa realidade. (Definição retirada do Glossário de Termos-chave: uma comparação de traduções, apêndice do livro O trabalho do ator: diário de um aluno/ Konstantín Stanislavski).

uma “gramática” de sua autoria. Stanislavski procurava desenvolver o ator-criador. (BENNEDETT in STANISLAVSKI, 2017, p. 19)

Verificando a trajetória do ator e diretor russo e como se deu a difusão de suas pesquisas e ensinamentos, podemos ter um olhar mais aguçado e certo desta contribuição dada ao trabalho do ator. Assim, centrada na ação e no treinamento de seu aparato físico como acesso à sua vida interior e seu inconsciente, podemos traçar diálogos com a pesquisa sobre ações físicas com a busca pela organicidade no trabalho atoral através da precisão e espontaneidade, aqui buscada como procedimento de criação. No pensamento de Guinsburg, podemos aferir sobre a legitimação da contribuição de Stanislavski para a construção de uma metodologia do ator:

É ponto pacífico hoje em dia, para quem quer que se ocupe de algum modo com a arte dramática e a contribuição de seus principais promotores, que Konstantin Serguêievitch Alexêiev se encontra na raiz de algumas etapas, processos e realizações basilares no teatro do século XX. Até certo ponto, poder-se-ia dizer que, se cabe pensar a história da cena moderna como um movimento que se define pró ou contra as ideias e práticas stanislavskianas, é absolutamente impossível pensa-las sem a sua presença. (GUINSBURG, 2015, p. 11).

Guinsgurg ainda nos ajuda a perceber que, atualmente, Stanislavski estando em meio a outros importantes nomes que ajudaram a provocar renovos na arte teatral, como Craig, Appia, Meierhold, Artaud, Brecht, Grotowski, desenhou definições éticas e estéticas que foram fundamentais para concepções que surgem a partir de sua pesquisa, sendo de fácil constatação na cena teatral atual. É o que podemos averiguar com a pesquisa *Margem e rio*, quando penso serem válidas as contribuições idealizadas pelo mestre russo para uma maior compreensão sobre precisão e espontaneidade hoje.

O atual momento cênico e as escolas de teatro, para não mencionar o movimento de amadores, grupos paralelos, críticos e estudiosos da arte dramática, continuam mais do que nunca invocando contra e a favor (sob muitas máscaras) a lição stanislavskiana, seja em termos históricos, seja metodológicos, a fim de discutir e encenar o teatro que pretendem ou conseguem concretizar. (GUINSBURG, 2015, p. 13)

Assim, mesmo no teatro contemporâneo (e o ator|performer que nele atua) com infindáveis possibilidades de conexões artísticas e estéticas, de práticas e de fazeres poéticos, aproximo a pesquisa do diretor russo às inquietações de *Margem e Rio*, acreditando num tensionamento que talvez possa contribuir para o exercício atoral na contemporaneidade, a partir da articulação entre as dimensões internas e externas do ator, objetivando ao máximo sua

unidade, como Stanislavski vai propor em suas pesquisas, sobretudo com o método das ações físicas.

Mas é preciso sempre deixar claro que nem o sistema Stanislavski nem o método das ações físicas por ele proposto são verdades absolutas ou metodologias estagnadas, rígidas, dadas como prontas, imutáveis. Não era desejo deste encenador que suas palavras fossem tomadas como bíblia sagrada do ator. “Meu livro não tem pretensão de ser científico”. (STANISLAVSKI, 2017, p. 22). O que temos das pesquisas de Stanislavski são resultados que foram se concretizando através de anos de experimentação e tentativas, inclusive com resultados frustrantes:

Seria ótimo se existisse um processo passo a passo à prova de falhas para atuar bem ou fazer bom teatro, mas isso simplesmente não existe – da mesma forma que nenhuma religião, com um sistema do tipo “primeiro-faça-isso-e-depois-faça-aquilo” consegue garantir a redenção. [...] É claro que há procedimentos que podem ajudar a vida fluir. Mas às vezes não funcionam, e Stanislavski teve o cuidado de apontar isso. Sua frustração muitas vezes transborda. (DONNELLAN in STANISLAVSKI, 2017, p. 16)

Margem e rio, então, é também uma tentativa que se dá através de uma investigação teórico/prático pessoal que lança luz sobre o trabalho do atuante hoje, com enfoque em precisão e espontaneidade como procedimento de criação, pensando um desempenho orgânico deste ator|atuante|performer. Precisão e espontaneidade como procedimentos de criação atreladas a uma investigação atoral pessoal podem trazer orientações ao exercício do atuante cada vez mais desafiador e exigente nos territórios híbridos que a atuação hoje se insere. No entanto, não é intuito desta pesquisa, afirmar que os conceitos de precisão e espontaneidade pensados como procedimento de criação garantem uma “fórmula-de-sucesso” aplicada a qualquer processo criativo contemporâneo. Mas sim, que pode vir a ser estruturante, desde que o atuante compreenda e se proponha à experimentação da precisão e espontaneidade em seu projeto poético, ancorado na organicidade, ciente de que cada processo traz exigências particulares as quais o ator deve estar atento.

Observando a trajetória do diretor russo, que também foi ator, podemos averiguar que o mesmo pensou um sistema que pudesse dar maior segurança ao desempenho do ator, tanto no momento da criação, mas sobretudo na sua re-presentificação, ou seja, sua reprodutibilidade para a cena. Stanislavski elaborou contribuições importantíssimas, como a ideia de partitura, linha de ações físicas e tarefa para serem incorporadas ao ofício do ator no trabalho sobre si mesmo e na relação das suas instâncias físicas e metafísicas. Sobre essa articulação, o diretor trata de diferenciar a arte teatral que ele propunha, da que estava vigente.

Assim, Stanislavski mantinha-se atento às exigências operantes para o ator de seu tempo e, portanto, investigava novos procedimentos de atuação. Na fase inicial de suas pesquisas, o diretor do TAM¹² já buscava diferenciar a *arte de representar*, na qual a repetição não reatualizava a criação, mas permanecia no virtuosismo, da *arte da vivência*, na qual o ator precisa viver o papel a cada instante que representa e cada vez que é recriado tem de ser vivido de novo e de novo encarnado¹³ (STANISLAVSKI, 2006, p. 47), nos dando uma ideia de experiência, de representificação. No capítulo “Quando atuar é uma arte”, do primeiro livro *A preparação do ator*, vemos claramente a diferença entre os dois tipos de atuação e qual nos é orientado seguir:

Nela [arte de representar] a forma interessa mais que o conteúdo. Atua mais sobre nosso sentido visual e auditivo do que sobre nossa alma e tem, por isso, mais possibilidade de nos encantar do que nos comover. Podemos receber dessa arte impressões poderosas. Mas nunca aquecerão a alma, nem dentro dela penetrarão profundamente. Seu efeito é intenso, mas não duradouro. (STANISLAVSKI: 2006, p. 51)

Quando focado na repetição da virtuosidade, o ator corre o risco de tornar-se mecânico, oferecendo a máscara morta do sentimento inexistente, pois não há, na atuação mecânica, lugar para o processo vivo, conforme explica o mestre russo no mesmo capítulo, no qual também afirma ser repleto de clichês as atuações da arte de representar. “Uma agulha que roça a ferida incessantemente. Era assim que Stanislávski se sentia em relação à maneira com a qual os atores guiavam seus papéis enrijecidos num abecê de formas vulgares e clichês”¹⁴. Já um ator que habita no território da arte da vivência tem [o que lhe é de “primordial importância”] como base orgânica, as leis da natureza, nas quais a arte se alicerça protegendo e impedindo os atores|atuantes de se “enveredarem pelo caminho errado” (STANISLAVSKI, 2006, p. 45).

Só o nosso tipo de arte [arte da vivência], embebido que é nas experiências vivas dos seres humanos, pode reproduzir artisticamente as impalpáveis nuances e profundezas da vida. Só uma arte assim pode absorver inteiramente o espectador, fazendo-o, a um só tempo, entender e experimentar intimamente os acontecimentos do palco, enriquecendo a sua vida interior e deixando impressões que não se desvanecerão com o tempo. (Id., 2006, p.45)

¹² Teatro de Arte de Moscou, TAM, onde junto à Nemirôvitch-Dântchenko, Stanislavski foi diretor artístico por 40 anos.

¹³ “[...] ‘encarnação’ – no sentido de realização cênica, aparece na segunda parte do sistema Stanislaski (*O trabalho do ator sobre si mesmo II*). Na presente edição, esse termo foi traduzido por *encarnação*, *incorporação*, *corporificação* ou ainda *dar corpo*. Não se deve necessariamente ver um sentimento religioso do termo, que designa a capacidade do ator de realizar cenicamente o personagem. (N. do O.)” (Nota de Rodapé, KNEBEL, 2016, p. 127)

¹⁴ Retirado da matéria online do Jornal do Comércio. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-cenicas/noticia/2013/01/17/ha-150-anos-nascia-constantin-stanislavski-70204.php>. Acesso em: fev. 2018.

É importante ressaltar que Stanislavski estava buscando uma atuação com bases orgânicas, viva, em detrimento de uma atuação vazia, repletas de clichês, e desse modo, mecânica¹⁵, que àquela época se convencionou chamar de atuação. Sobre clichês o diretor alertava:

Em vez de nobreza, foi criada uma espécie de ostentação virtuosa, boniteza em vez de beleza, efeito teatral em lugar de expressividade. De todos os fatos o pior é que os clichês preencherão todos os espaços vazios do papel que não estiver solidamente impregnado do sentimento vivo. Mais ainda, os clichês muitas vezes se antepõem ao sentimento e lhe barram a passagem. É por isso que o ator precisa proteger-se com o máximo de consciência contra esses recursos. (STANISLAVSKI, 2006, p. 54)

À época de Stanislavski, a Rússia estava passando por mudanças substanciais em aspectos econômicos e sociais e, portanto, mudanças artísticas também estavam acontecendo¹⁶. Stanislavski acreditava que o teatro e, especialmente o que se refere à atuação, deveria mudar da arte de representar (que estava estabelecida) para a arte da vivência (que se propunha a investigar). Um desses passos foi a consciência e o domínio do aparato corporal do ator numa busca por um desempenho preciso:

Peço-lhes sobretudo que reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter o controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada. Esse equipamento deve estar pronto para reproduzir, instantânea e exatamente, sentimentos delicadíssimos e quase intangíveis, com grande sensibilidade e o mais diretamente possível. É por isso que o ator do nosso tipo [arte da vivência] precisa trabalhar tão mais que os outros, tanto no seu equipamento interior, que cria a vida do papel, como, também, na sua aparelhagem exterior, física, que deve reproduzir com precisão os resultados do trabalho criador das suas emoções. Até mesmo a externalização de um papel é muito influenciada pela subconsciente. Com efeito, nenhuma técnica artificial, teatral, pode comparar-se às maravilhas que a natureza produz. (STANISLAVSKI, 2006, p. 44 e 45)

A referida passagem é bastante oportuna para observarmos como o mestre russo evidencia a estreita relação do corpo com o inconsciente¹⁷, bem como o controle da aparelhagem física passa a ser um caminho de acesso aos sentimentos “quase intangíveis”, devendo o ator trabalhar arduamente não somente para ter acesso, mas para, com precisão, fazer

¹⁵ Veremos na abordagem sobre Grotowski que mesmo a linha artificial de atuação, que trabalha essencialmente com o virtuosismo, pode ainda assim não ser mecânica.

¹⁶ Conforme documentário “O século de Stanislavski”, disponível em 3 partes na plataforma youtube.com.

¹⁷ Sobre as dimensões internas e externas na trajetória de Stanislavski, Sandra Meyer Nunes esclarece: As ideias de Stanislavski aparentam, a princípio, uma dualidade nas relações entre corpo e espírito, mas um olhar mais acurado revela a sua incansável investigação das conexões entre os fenômenos materiais e imateriais da conduta humana. A conclusão a que ela chega é que, apesar de serem substâncias distintas, há um elo entre copo e alma que é indissolúvel. E que os aspectos materiais e extensos do corpo também dão ignição e legitimam os processos criativos próprios à entidade espiritual. (NUNES, 2009, p. 26)

emergir “as maravilhas que a natureza produz”. Tal pensamento corrobora com o entendimento que trago imbricado nesta pesquisa, não só a articulação entre corpo e mente no trabalho do atuante nas artes da cena, como a própria noção de unidade corpo-mente como busca indispensável para o processo vivo, que se propõe ao brotar da organicidade no corpo e na obra do artista.

Vimos ainda nas pesquisas de Stanislavski outra mudança no trabalho do ator, que deveria se concentrar em ações e tarefas em cena, e não mais nas emoções. Vassíli Toporkov, um dos principais atores do diretor russo no Teatro de Arte de Moscou, afirma no livro *Stanislavski ensaia – memórias*, que a transferência da atenção do ator pela busca da emoção interna para a realização de uma tarefa cênica é uma de suas grandes descobertas do encenador russo, e que resolve um dos grandes problemas de nossa técnica.

Stanislavski libertou o ator da torturante preocupação para com as emoções, excluindo a possibilidade de que o ator se enamorasse de seus próprios sentimentos e mostrou o mais fiel, o único caminho à revelação das emoções humanas autênticas do ator, direcionadas para a realização de uma tarefa cênica que haja diretamente sobre o parceiro. (TOPORKOV, 2016, p. 54)

Aqui entendemos que, não mais buscando uma emoção como objetivo, mas sim realizando uma tarefa¹⁸ é que se cria a vida interior do personagem numa análise do texto e das circunstâncias dadas onde as ações servem como iscas dos sentimentos que pedem uma exteriorização também física. Fica claro a relação estabelecida e necessária entre exterior-interior-exterior no trabalho do ator, articulação estruturada pela partitura, que segundo Barba (2009) indica uma coerência orgânica e faz com que a ação do ator seja real, se disciplinada pela partitura.

A principal ferramenta da partitura que viabiliza esse trânsito entre as dimensões é a ação física que faz emergir as partículas de ouro arduamente garimpadas por Stanislavski. As ações físicas não devem ser ações simples e vazias, mas carregadas de propósito e realizadas com precisão para se chegar ao orgânico: “Stanislavski estudou certos aspectos concretos do nosso ofício para reencontrar a precisão, e por meio da precisão, um terreno fértil”. (GROTOWSKI, 2007, p. 166)

Os estudos de Stanislavski foram fundamentados na observação da vida humana cotidiana, pois estava inserido no contexto do realismo vigente à época e que desejava

¹⁸ Edições mais recentes tem trazido como tradução a substituição de *Objetivo* e *Superobjetivo* (conhecidos nos livros editados no Brasil a partir das edições norte-americanas) por *Tarefa* e *Supertarefa*, mais fiel à língua russa e ao pensamento de Stanislavski, onde “Tarefa” traz a ideia de processo, enquanto “Objetivo” remete a um resultado que deve ser atingido. (KNEBEL, 2016).

transformar. Assim, ações da vida comum lhe são importantes, mas o modo de sua execução no palco são ainda mais, devendo ser extremamente trabalhadas para fazerem brotar a organicidade própria da vida. Grotowski nos ajuda à compreensão sobre a importância da precisão para o diretor russo:

Frequentemente quando os atores querem se comportar em cena como na vida, aproximam-se somente das ações da vida e logo isso perde a precisão. [...] Stanislavski tinha observado que se vocês estudam algumas ações simples, deveriam estudar toda uma série de ações ainda menores. Deveriam saber como pegar uma caneta, se é pesada ou leve, como se deve segurar, como contrair a mão de modo que não caia, como manuseá-la para escrever, quanta pressão exercer sobre ela. [...] Isso desenvolve a precisão das ações cotidianas. Já não mais uma única ação, escrever com a caneta, é toda uma série: dez, vinte, trinta pequenas ações cujo o resultado é uma ação maior: escrever. [...] Tudo isso para desenvolver a precisão das ações cotidianas. (GROTOWSKI, 2010, p. 165)

Com isso, Grotowski aponta para algo que Stanislavski também chamava atenção quanto à precisão da ação, a tensão muscular indevida, que para o mestre russo impede o pensamento e o processo de vivência, não se fazendo presente enquanto houver tal “distúrbio”. (STANISLAVSKI, 2017).

É preciso, portanto, travar uma batalha constante contra esse distúrbio. Não se pode erradicar o mal por completo, mas é possível lutar contra ele. E você pode fazer isso criando um observador ou monitor dentro de você mesmo. [...] estar incansavelmente alerta para que não surjam excesso de tensão e as constrictões musculares. Esse processo de vigilância¹⁹ de si deve ser levado a ponto de se tornar um reflexo. Porém, mais do que isso, ele deve ser transformado em um hábito diário, uma exigência natural [...]. (Id., 2017, p. 128 e 129)

Esse contínuo estado de ajuste revela o quão fundamental é a função corpórea no trabalho atoral, o que aponta para a pesquisa *Margem e rio* os conceitos de precisão e espontaneidade como estruturantes para o atuante na contemporaneidade, dada a articulação das dimensões internas e externas do ator e a possibilidade de estabelecer pontos de apoio que garantam a reprodutibilidade na cena. Fundamental também é o entendimento sobre a necessidade de desenvolver um minucioso preparo do aparato físico como via de acesso a sentimentos orgânicos, que emergem espontaneamente através da ação psicofísica precisa. Corroboro, assim, com a afirmativa: “[...] o método das ações físicas, um marco epistemológico indiscutível para as teorias do ator contemporâneo.” (SERRANO *apud* NUNES, 2009, p. 25).

Entretanto, faz-se necessário atentar que não se trata de uma cartilha, um manual alquímico de sucesso, ou registros sagrados que não possam ser revistos, debatidos. Pelo

¹⁹ Não se trata de uma desconfiança, como se o corpo fosse um inimigo, mas de estar atento ao tensionamento apenas dos músculos que executam determinada ação, e também estar atento (e poroso) ao aqui e agora da cena fazendo ajustes necessários da reação, interação e contato com o parceiro.

contrário, Stanislavski (2017) afirmava que teria orgulho e ficaria satisfeito em ser causa de debates e pesquisas voltadas para a natureza do trabalho do ator. Afirmava também que a relevância de seus estudos é puramente prática, tornando-se inútil se não houvesse benefício prático. Ele também nos impelia a criar o nosso próprio método, garantindo a liberdade criadora de cada ator na busca de seus próprios procedimentos, o que permite diálogo aberto à experimentação, tentativas, ajustes, combinações e borramentos bem próprios do fazer atoral da contemporaneidade.

Ao revisitar os conceitos stanislavskianos para a composição do pensamento desta dissertação, se fortalece a crença na precisão e espontaneidade enquanto procedimentos de criação como estruturas que vem dar suporte à minha investigação prática, imbuída do desejo de um desempenho orgânico. As pesquisas do encenador russo, revolucionaram profundamente o trabalho do ator, sendo as ações psicofísicas sua maior partícula de ouro, seu “ponto de chegada”. Agora devemos enveredar pela pesquisa que teve as ações psicofísicas como “ponto de partida”²⁰, a pesquisa de Jerzy Grotowski.

2.2 Grotowski – precisão, espontaneidade e organicidade.

O diretor polonês Jerzy Grotowski também investigava um ator criador que tivesse autonomia criadora, livre das amarras que punham o texto como núcleo do acontecimento teatral. É a presença do grotowskiano que instaura a vida no palco, através de sua singularidade corpórea e psíquica, numa experiência que excede os limites físicos do ator|atuante. Nesse sentido, as pesquisas de Grotowski promovem sustentabilidade às investigações de *Margem e rio*, pois o atuante ao se desnudar numa entrega plena ao processo, propicia através de seu corpo uma espécie de experiência alquímica, que na conjunção de instâncias opostas (materiais e imateriais) faz emergir a organicidade, a vida.

Os conceitos de precisão e espontaneidade foram se transformando nas pesquisas de Grotowski. A princípio, quando o trabalho atoral não era o centro de suas pesquisas²¹, havia um entendimento de precisão mais próximo de uma atuação matemática, quando o ator devia ter habilidades corpóreas e vocais extremamente desenvolvidas para a produção de efeitos e

²⁰ O termo ação física foi cunhado por Stanislavski e é assumidamente o ponto de chegada das pesquisas desenvolvidas por ele ao longo de toda sua vida artística. O mesmo termo é declaradamente o ponto de partida do trabalho realizado na fase teatral, entre 1959 e 1969, de Grotowski. Objeto de estudo de vários pesquisadores, a ação física continua sendo uma das ferramentas essenciais para grande parte das pessoas de teatro hoje. (COIMBRA, 2011, p. 12)

²¹ Segundo Motta Lima, Grotowski “não iniciou suas pesquisas preocupado nos processos do ator, pelo menos no que se refere a interioridade do ator, chegando a esse interesse ao longo de sua investigação”. (MOTTA LIMA, 2012, p. XXVIII).

signos no espectador. Com o desenvolvimento de suas pesquisas e experiências marcantes, como a realização do espetáculo *O Príncipe constante*, em especial o trabalho realizado com o protagonista Cieslak²², o trabalho de ator se configura na centralidade das pesquisas do encenador polonês, tendo a precisão como estrutura que se funde à interioridade do ator, sendo fundamental para um desempenho que leve à organicidade.

No início de suas pesquisas teatrais, Grotowski busca a construção de uma teatralidade que promove uma ritualidade coletiva. O diretor trabalha seus atores para que possam adquirir habilidades corporais e vocais com o propósito de impactar o espectador gerando signos no inconsciente coletivo através de arquétipos, que seria definido como “uma forma simbólica de conhecimento do homem sobre si mesmo”. (GROTOWSKI, 2007, p. 51) O entendimento do encenador quanto ao inconsciente coletivo seria uma metáfora operacional utilizada na possibilidade de influir no campo do inconsciente da vida humana em escala coletiva. Assim, trabalhava-se inicialmente, por um ator que fosse uma espécie de feiticeiro que provoca um “curto-circuito” no inconsciente coletivo do espectador, que seria partícipe da representação, como acontecia na pré-história do teatro. (Id., 2007, p. 50)

Neste período inicial as pesquisas do criador polonês estão focadas na artificialidade e na proximidade com o ritual e, portanto, para a re(criação) desta ritualidade é necessário a composição de uma artificialidade através da partitura corporal e vocal. No texto *Brincamos de Shiva* (1960), Grotowski traz essa ideia ao falar em “a dança da forma, o pulsar da forma” nas mais variadas convenções teatrais e tradições de atuação, exemplificando com os antigos teatros indiano, japonês e helênico, que eram um ritual que identificava em si a dança, a pantomima e a atuação, onde “o espetáculo não era ‘representação’ da realidade (construção da ilusão), mas ‘dançar’ a realidade (uma construção artificial, algo como uma ‘visão rítmica’ voltada à realidade”. (in FLASZEN, 2007, p. 38).

Grotowski foi ele mesmo muito crítico do seu próprio trabalho. É o que podemos notar com o texto *A possibilidade do teatro* (1962), que aponta para uma transformação no trabalho do ator a partir de uma observação oriunda de suas experiências práticas:

A prática me convenceu de que na escola da “revivescência” [escola stanislavskiana] há um pouco de razão. O efeito do ator, no teatro de que estou falando, é artificial, mas para que esse efeito seja executado de modo dinâmico e sugestivo é necessária uma espécie de empenho interior. Não há efeito, ou há unicamente um efeito de tronco de madeira, se na ação do ator não há uma intenção consciente (durante a realização,

²² Ryszard Cieslak (1937-1990) é reconhecido como o principal ator do Teatro-Laboratório de Grotowski. Seu primeiro espetáculo na companhia foi *Kordian*, e ele permaneceu no teatro até seu fechamento em 1984. (Nota de rodapé 27 em MOTTA LIMA, 2012, p. XXIX).

não só durante a composição), se a ação é “sustentada” pelas próprias associações íntimas, pelas próprias “pilhinhas” psíquicas, pelas próprias baterias interiores. Evidentemente não estou falando da “revivescência” como imaginada, por exemplo, Stanislavski. Estou falando antes do “transe” do ator. (GROTOWSKI, 2007, p. 72)

Tal citação revela que o modo que até então era desenvolvido o trabalho do ator não satisfazia mais as inquietações diretor polonês, que se volta para o legado do diretor russo e passa a enxergar aproximações e contribuições que o ajudam a desenvolver seu próprio percurso, mesmo que de modos diferentes. Em 1968, já na escrita de *Teatro e Ritual*, Grotowski volta a avaliar o trabalho realizado no espetáculo *Sakuntala* e a apontar outro diálogo com Stanislavski²³ ao se referir como “estereótipos” e “clichês” possíveis os ideogramas construídos de modo expressivo que se enquadram na definição de Stanislavski para clichê: “na verdade não era ‘eu amo’ com a mão no coração, mas se reduzia em suma a algo semelhante. Tornou-se claro que não era esse o caminho.”. (GROTOWSKI, 2007, p. 130). Essa mudança de paradigma a partir de processos criativos do corpo do ator, desencadeia novas abordagens sobre dimensões internas do trabalho atoral ao mesmo tempo que possibilita, segundo Motta Lima, uma leitura como o início de uma reflexão que gerou, mesmo com muitas modificações, o binômio estrutura/espontaneidade. (MOTTA LIMA, 2012).

A percepção de uma importância à interioridade do ator, promove o surgimento de vários conceitos apresentados por Grotowski na continuidade de suas investigações, alguns deles que foram revistos e até abandonados a posteriori. A ideia de “transe” é um bom exemplo. Trata-se de um estado alcançado através da realização de uma partitura executada precisamente, e com o auxílio de processos psíquicos do próprio ator por meio de uma autopenetração, conceito entendido como um desvendar dos impulsos psíquicos, onde estes corriam o risco do caos amorfo. A disciplina [execução da partitura de modo preciso] seria mesmo tempo a articulação que canalizava e potencializava o processo psíquico, evitando o caos²⁴.

Ludwik Flaszen, em *A arte do ator* (2007), traz um entendimento maior sobre autopenetração num comparativo com o modo de trabalho de ator do Stanislavski. Vejamos:

O processo de autopenetração do ator deve assumir frequentemente o caráter de excesso. [...] A “revivência” [Stanislavski] refere-se principalmente aos sentimentos comuns, aos comportamentos cotidianos, acessíveis – segundo as circunstâncias – a cada homem. Ao contrário, o processo de autopenetração – de desnudamento espiritual – culmina em um ato excepcional, intensificado, no limite, solene, extático.

²³ “Até 1962, os conceitos de partitura e forma não se relacionavam com o conceito de espontaneidade.

Grotowski, ao retornar e reforçar seus laços com a pesquisa de Stanislavski, gradualmente, inicia a inverter o eixo de seu trabalho, do que ele denominaria, posteriormente, de polo artificial, deslocando-se para o polo orgânico. Grotowski volta-se mais uma vez na direção de Stanislavski e sua concepção de partitura busca uma ligação com associações internas do ator.” (MORAES, 2008, p. 73)

²⁴ Motta Lima, 2012.

O transe do ator que faz isso [...] – é um transe verdadeiro; um doar-se público, real, com todo o *background* na intimidade. E, portanto, torna-se o ato do cume psíquico. (FLASZEN, 2007, p. 89)

Podemos, então, observar que fica claro para Grotowski a inter-relação entre as dimensões interna e externa do ator. Espetáculos subsequentes vão intensificar as investigações da interioridade do ator, numa tentativa constante de nomeação daquilo que ia se encontrando a partir das experiências práticas realizadas, como *Dr. Fausto* (1963). Não havia como negar o fluxo de vida interno, a organicidade das vivências íntimas de cada ator.

Foi então, com a montagem de *O Príncipe Constante* (1965), e em particular com o intensivo trabalho realizado com o ator Ryszard Cieslak, onde se alcançou o máximo das investigações da dimensão interna do ator, tanto no período de três anos de processo de criação de espetáculo, como também durante todo o tempo que esteve em cartaz²⁵. A experiência foi tão marcante que trouxe revoluções que mudaram o modo de trabalho de todos os envolvidos no Teatro Laboratório, a exemplo das funções de ator, diretor e espectador, o que acabou provocando o abandono das produções teatrais (que viria a ser a fase denominada *Parateatro*). O rigoroso empenho de Cieslak, o Admirável (BANU, 2015, p. 95) como protagonista da peça, fará dele um ator reconhecido mundialmente.

A questão da precisão cênica foi bastante discutida por Grotowski num encontro em 1990, na França, em homenagem à Cieslak pelo seu falecimento.²⁶ Na ocasião, fica evidenciado o modo operante de trabalho com memória pessoal: “podemos chamar de ações físicas, no sentido de Stanislaski. [...] Tudo estava relacionado a essa experiência. [...] Era um retorno aos mais sutis impulsos de experiência vivida, não simplesmente para recriá-la, mas para alçar-se em direção a essa prece impossível. Mas sim, todos os pequenos impulsos e tudo aquilo que Stanislavski chamaria de ações físicas”. (Id.,2015, p. 23)

Havia, segundo o próprio Grotowski, uma série de equívocos quando falavam ou escreviam sobre o *Príncipe Constante*, que se tratava de uma grande improvisação quando era estruturado e ao mesmo tempo totalmente conectado com as fontes de vida. Outra interpretação também errônea é a de que se tratava de uma espécie de balé, dada a estruturação corpórea dos atores. “Isso é completamente falso. Nunca houve nesse trabalho coisa alguma que se pudesse comparar a uma coreografia. A partitura era precisa, mas porque a partitura estava ligada a uma vivência precisa, a uma experiência real”, conclui. (Id.,2015, p. 25).

²⁵ “...trabalhamos por anos e anos. Começamos os trabalhos em 1963. A estreia oficial aconteceu dois anos depois. Mas, na verdade, trabalhamos muito após a estreia oficial” (GROTOWSKI, 1992, p. 20).

²⁶ BANU: 2015, p. 19.

Ao olhar para essa qualidade impressa nas atuações de *O Príncipe Constante*, especialmente no desempenho de Cieslak, e a partir disso a evidência da precisão psicofísica no trabalho de Grotowski a partir de então, podemos fazer algumas perguntas que nos ajudarão a focar ainda mais na precisão-espontaneidade: como Cieslak conseguiu tal grau de precisão? Como se conectava com o fluxo da vida? Como a partitura rigorosamente elaborada exprimia uma experiência pessoal (diferente da experiência do personagem) de forma precisa e viva? É possível saber do próprio Cieslak a importância da partitura no trabalho do ator, assegurando um desempenho vivo e orgânico, como uma chama que pode tremular, mas que nunca se apaga:

A partitura é como um vaso de vidro dentro do qual uma vela queima. O vidro é sólido, está ali, podemos confiar nele. Retém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é meu processo interno de todas as noites. A chama é que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama no vidro, a partitura se move, palpita, cresce, diminui, está quase por apagar-se e, imprevistamente, readquire esplendor, responde a cada hálito de vento, assim a minha vida interna varia a cada noite, de momento a momento. (CIESLAK in BARBA, 2009, p. 206-207)

O mestre polonês relatava que o seu principal ator já havia entrado numa estrutura que lhe assegurava, através do rigor, uma segurança. Seu domínio artístico foi comparado ao de van Gogh porque Cieslak encontrou a conexão entre dom e rigor: “Quando tinha uma partitura definida, ele podia mantê-la nos mínimos detalhes. Isso é rigor. Mas havia algo de misterioso por trás desse rigor que sempre se apresentava em conexão com a confiança. Era o dom, dom de si²⁷, nesse sentido, o dom.” (BANU, 2015, p. 22).

A experiência do trabalho de *O Príncipe Constante* confirma um alargamento de fronteiras teatrais no Teatro Laboratório e um aprofundamento na interioridade orgânica do ator, fundando novos conceitos operacionais do trabalho atoral, como *ato total*, *contato* e a própria noção de *organicidade*. Grotowski, que denominava o desempenho de Cieslak como um *ato total*, declara no texto *A técnica do ator*, ser difícil a definição o referido conceito:

É algo muito difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho – o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu [...] o ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual consciência e instinto estejam unidos. (GROTOWSKI, 1992, p. 180).

Observemos que na citação, a visão do diretor polonês já traz a ideia de unidade entre o físico e o metafísico, mente e espírito, corpo e instinto do ator. As dimensões antes distintas são convertidas num todo, numa relação não dicotômica, pois “no momento da

²⁷ Segundo Motta Lima “dom de si” era sinônimo de “transe” e estava relacionado a noção de “confissão”. (2012, p. 113)

realização do ato total, era impossível separar instinto e consciência. Eles estavam integrados, unidos, não seriam mais duas parcelas de uma soma. O tudo se converte em um todo”, esclarece Motta Lima.²⁸ Para Grotowski (1982), o teatro é encontro tanto com o outro quanto consigo mesmo, envolvendo todo o ser, desde instinto ao estado mais lúdico. Seria o teatro um ato engendrado por reações e por impulsos humanos, por contatos entre as pessoas. É, ao mesmo tempo, um ato biológico e espiritual.

No que se refere ao conceito de *contato*, fundamental para a articulação da precisão e espontaneidade, podemos averiguar em *O Discurso de Skara* (1966), que Grotowski propunha uma relação o ator pudesse ser afetado pelo outro (que também poderia ser o espaço), onde ao olhar para o parceiro pudesse verdadeiramente enxergá-lo, percebê-lo e reagir ao parceiro, num constante ajustamento de ações mediante a presença e ação do outro. O contato evita uma introspecção narcísica por parte do ator, mantendo-o no permanente ajustamento do aqui-agora da experiência.

No que se refere a organicidade, seu entendimento ganha profunda verticalização e importância a partir da nova abordagem metodológica do trabalho do ator que se desenvolve com Cieslak e Grotowski, onde o ator realiza uma ação com toda a sua totalidade e plenitude. Lembremos que no início das pesquisas do encenador polonês, havia o entendimento de corpo e mente como instâncias dicotômicas, onde a mente controlaria o corpo, operando numa linha performativa artificial. Já na experiência com Cieslak em *O Príncipe Constante*, a consciência orgânica estabelece um entendimento de mente e corpo como um todo, como unidade, operando assim na linha performativa orgânica.

Grotowski aborda as questões que envolvem as linhas performativas em um seminário que profere no Collège de France, em 1997, onde lecionava. Averiguemos:

Eu acho que existem certos tipos de artes performativas, que foram criadas para serem olhadas, mas, existem outros tipos de artes performativas, outras abordagens, em que um processo se forma, se articula, é um tipo de batalha de um ser humano consigo mesmo, para se tornar lúcido, transparente, limpo, ligado às raízes de uma experiência direta da vida e que encontra depois, podemos dizer, na montagem, nos elementos de composição, a capacidade, a possibilidade, de ser compreendido por alguma outra pessoa que olha. (GROTOWSKI, 1997 in SODRÉ, 2014, p. 23)

Temos acima o apontamento de uma primeira diferenciação entre as linhas performativas. Uma criada para ser olhada, portanto, ligada diretamente ao virtuosismo (linha artificial) e outra performatividade processual, que se articula com a experiência de vida do

²⁸ MOTTA LIMA, 2012, p. 185.

performer e que na composição para a expressão pode ser compreendida por quem olha (linha orgânica).

Para um entendimento mais didático, o encenador traz o exemplo da Ópera de Pequim, como representante da linha artificial que tem como características os movimentos, posições e ações que nascem da periferia do corpo, como mãos, rosto, pernas que são executados em staccato. Como podemos aferir:

Nas muito grandes formas das artes performativas, que não são orgânicas, por princípio, como por exemplo a Ópera de Pequim, vemos a predominância dos pequenos signos que aparecem de uma maneira rápida/stop, parada. É como se cortássemos um processo do jogo em pequenos pedaços, um tipo de fatia e isto é tão rápido que é quase impossível de notar. Mas, de qualquer maneira, por exemplo, se trabalhamos com as pessoas deste tipo de tradição, ou se filmamos, em câmera lenta nós vemos que não é contínuo, mas é, de uma maneira extremamente sutil, staccato [...] o ponto de nascimento de um elemento cênico está na periferia, no rosto, nas mãos, nas pernas, e, também, nas posições, e não nas transições. As transições são típicas para a abordagem orgânica, para a abordagem não-orgânica são as posições. (Id., 2014, p. 26-27)

Grotowski alerta seus alunos que não se trata de modo depreciativo quando fala de artificial, mas no sentido nobre do termo, pela ligação etimológica que a palavra arte tem com a palavra artificial. Como exemplo da linhagem²⁹ orgânica, cita Stanislavski:

Agora, quando eu digo artificial eu não digo nada de negativo. Eu digo artificial, no sentido... como vocês sabem a arte tem uma relação etimológica com artificial. Agora, quando eu digo ‘as abordagens artificiais’, são as abordagens que começam pela composição, pelos pequenos signos, pela periferia do corpo, muito mais do que pelos impulsos, que começam pela estrutura e não pelo processo. E, as abordagens orgânicas começam pelos impulsos, pela continuidade, por um fluxo contínuo, por um não-staccato. Mas, ela chega também a uma composição, a uma estrutura. Na verdade, a diferença entre as técnicas orgânicas, como as de Stanislavski, e as técnicas artificiais como as da antiga Ópera de Pequim, é a diferença somente das fases. Nas técnicas artificiais se começa pela estrutura e depois se chega ao processo. [...] Na abordagem orgânica tudo começa por, podemos dizer, esta passagem de energia livre, mas não é claro neste caso, é preciso, muito mais, passar pelos impulsos que se prolongam em pequenas ações, por um tipo de continuidade, por um tipo de fluidez. Mas, se isso deve chegar a um ato artístico, finalmente, isto deve encontrar sua própria maneira de ser estruturado, então, finalmente, a forma deve aparecer, então, finalmente, o aspecto artificial deve aparecer também, porque cada montagem é já uma artificialidade, no sentido nobre da palavra. (Id., Ibid., p. 27)

A ideia de processo relacionada à organicidade do ator é válida para voltarmos à compreensão de como foi se dando consciência orgânica para Grotowski no trabalho atoral e

²⁹ Celina Sodré, ao traduzir e transcrever as aulas de Grotowski no Collège de France, apresenta um esclarecimento da terminologia “linhagem” que Grotowski usa para se referir ao orgânico. Acredito que tal esclarecimento amplia nosso entendimento sobre organicidade: “o termo linhagem, tanto em português quanto em francês, está ligado à ideia de ancestralidade, de herança, e isso parece querer dizer alguma coisa, ou seja, que na linhagem orgânica existe algum nível de investimento de memória, de algo que vem transportado de outros tempo”s. (SODRÉ, 2014, p. 5)

que ganhou o seu ápice com Cieslak como protagonista de *O Príncipe Constante*. A articulação com vivências íntimas do ator foi de fundamental importância para a delimitação de um procedimento atoral que funde a dimensão corporal e metafísica. A ideia de amálgama é fundamental, portanto, para a noção de organicidade.

Contribuindo para o entendimento da referida noção, Motta Lima, em *Palavras Praticadas*, reúne alguns *sintomas de organicidade* apresentados por Grotowski em seus textos que abordam a consciência orgânica. A autora afirma que conhecendo os sintomas, ele sabia o que buscar em suas investigações (MOTTA LIMA, 2012), o que nos leva a crer que somente a consciência da organicidade não basta, não garante sua manifestação, e não estando dada exige uma busca contínua. Os sintomas de organicidade reunidos e apresentados pela autora são³⁰:

- a) O corpo funciona/responde a partir do centro e não das extremidades;
- b) O corpo funciona em “fluxo” e não em “bits” (pequenos cortes);
- c) O corpo aparece como um “fluxo de impulsos vivos”;
- d) O organismo está em contato com o ambiente, em encontro com o outro [...];
- e) O corpo está totalmente envolvido em sua ação;
- f) A coluna vertebral está ativa, viva [...];
- g) O início da “reação autêntica”, reação orgânica, está na cruz, no cóccix. [...];
- h) As associações contribuem para, ou revelam um, fazer orgânico. [...];
- i) A natureza cíclica da vida aparece nas contrações e distensões do corpo [...];
- j) O corpo está em constante “ajuste”, em “adaptação”, em “compensação vital”;
- k) “As palavras nascem das reações do corpo. Das reações do corpo nasce a voz, da voz, a palavra”.

Olhar para esses sintomas é olhar para boa parte da pesquisa de Grotowski sobre o trabalho do ator, que se deu de modo gradual, repleto de autocrítica, através de uma escavação por um terreno desconhecido e mediante a uma constante observação da trajetória do corpo do ator na busca pela corporificação do seu fluxo de vida. Entretanto, nem mesmo toda essa nova abordagem ao trabalho atoral que rendeu reconhecimento internacional às suas pesquisas, não impediu que se instalasse uma verdadeira crise no próprio Grotowski, emergida como consequência arrebatadora que consciência orgânica imprimiu ao seu pensamento e trabalho artístico, levando-o a abandonar as produções de espetáculos no auge de seu prestígio internacional enquanto pesquisador e encenador de espetáculos amplamente aclamados por público e crítica. Assim, o diretor polonês insere o Teatro Laboratório no que viria a ser a fase

³⁰ Como dito, a autora reúne os sintomas de diversos textos de Grotowski. Deixo aqui a referência do livro *Palavras Praticadas*: MOTTA LIMA, 2012, p. 277-2778.

Parateatral (1970), onde não se objetivava a produção de espetáculos, mas um pensamento e experiência voltada para o trabalho do ator sobre si mesmo e sua consciência orgânica.

Nesse período, Grotowski inscreve a denominação *conjunctio oppositorum*³¹, que também fundamenta a pesquisa *Margem e rio*, onde há um tensionamento da precisão e espontaneidade a partir de sua intersecção. Como vimos na trajetória de Grotowski, aspectos de dimensões distintas do ator eram entendidas e processadas como conjuntos separados. Com a noção da organicidade e sua expansão na fase *Parateatral*, emerge a proposição de uma articulação da precisão-espontaneidade como amálgama.

A seguir, apresento dois diagramas propostos por Olinto³² onde temos uma síntese da práxis do ator grotowskiano, nos contextos anterior e posterior à noção de organicidade.

Figura 9 — Diagrama da dicotomia entre estrutura e espontaneidade.



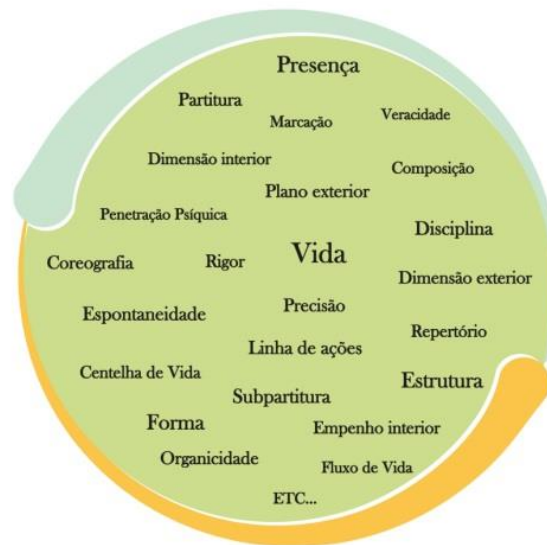
Fonte: OLINTO: 2016, p. 26.

Em seguida, a pesquisadora demonstra o diagrama onde os conceitos opostos em teoria são apresentados como “elementos complementares pertencentes a um mesmo conjunto, um ‘Conjunctio Oppositorum’ (conjunção dos opostos) como pertinentemente denominou Grotowski” (OLINTO: 2016, p. 26).

³¹ “Dizer que se trata de um *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras, entre espontaneidade e precisão, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso.” (GROTOWSKI, 2007, p.174)

³² Lidia Olinto desde 2000, atua profissionalmente na área de Artes Cênicas, exercendo funções variadas: atriz/performer, assessora teórica (pesquisa de linguagem e dramaturgica), assistente de direção, produtora e dramaturgista em processos colaborativos. Fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Matteo Bonfitto e co-orientação da Prof.ª Dr.ª Tatiana Motta Lima (UNIRIO).

Figura 10 — Diagrama do amálgama conjunctio oppositorum.



Fonte: OLINTO: 2016, p. 27³³

Os diagramas propostos nos auxiliam numa visualização mais clarificada do *conjunctio oppositorum* precisão-espontaneidade. Não se tem por objetivo afirmar que com esse entendimento didático conquistamos algo na prática, muito pelo contrário. Grotowski afirmava que não alcançamos nada, apenas “liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o “rio” de nossa vida. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo.”. (2007, p. 174)

Tenho apreço por essa fala do encenador polonês por trazer para o ofício atoral a ideia de cultivo, de um trabalho que é desenvolvido, preparado para que germine algo. Como na natureza, até certo ponto pode ir o trabalho do homem em arar a terra, mas depois de lançada a semente ao solo, há uma espera (e confiança) no agir da própria natureza. Conforme podemos aferir:

Tanto Grotowski quanto alguns de seus colaboradores gostam de falar de seu trabalho como “gardening” – jardinagem – em oposição a “engineering” – engenharia -, mostrando, com essa escolha lexical, o tanto de espaço deixado à própria natureza. [...] O teatro não acontece porque você conhece bem as regras, mas o teatro tem uma vida em si, precisa de pequenos e imperceptíveis ajustes, não responde à regras matemáticas, vive de sua própria força, que vai além da vontade do ator, do diretor,

³³ A autora ressalta: “muitos vocábulos mencionados – como partitura, marcação coreografia, etc., de um lado, ou improvisação, presença, etc., de outro – dependendo de como são concebidos conceitualmente, e principalmente como são pragmaticamente trabalhados dentro de cada experiência cênica, não deveriam ser alocados em apenas uma de suas dimensões, mas sim em ambas, na intersecção entre os dois conjuntos, justamente por serem aplicados em um contexto não dualista, em que a complementariedade entre as instâncias seria mais conscientemente explorada pelos artistas, e não apenas um aspecto implícito, porém inerente e inevitável. Além disso, muitos artistas no exercício de teorização sobre seu fazer cênico abordaram esta problemática específica da atuação cênica, muitas vezes cunhando termos e expressões que elucidam importantes facetas desse complexo paradoxo.”. (OLINTO, 2016, p. 27)

do espectador. O teatro é como um jardim, tem uma vida própria com as suas estações: a germinação, a maturação e a decadência. Como um jardim, precisa de tempos longos. Há uma estreita relação entre teatro e ecologia. (KAHN *apud* MOTTA LIMA, 2012, p. 256).

A metáfora do teatro como o jardim, refresca-me à mente todo o recorte que fizemos do vasto percurso feito Grotowski na investigação prática do trabalho do ator. Todo o longo processo de arar a terra, desenvolvendo diversos procedimentos possíveis para diversos tipos de semente possíveis. Houve longa espera. Houve falências. Houve germinação e preciosos frutos que possibilitaram outras sementes. Grotowski viu a aventura artística de Stanislavski e fez a sua própria aventura (MOTTA LIMA, 2012). Sem a pretensão de genialidade como a dos dois artistas, eu os vejo e ousa me aventurar pelo território atoral com a presente pesquisa *Margem e rio*, investigando as forças opostas da precisão-espontaneidade que se retroalimentam e que precisam existir como amálgama para que o fluxo da vida do rio não vire pântano, mas corra forte para o mar.

Portanto, à luz das pesquisas de Stanislavski e Grotowski, precisão e espontaneidade configura-se para mim como um caminho possível para a criação real e orgânica, a partir de um corpo-vida que desperta toda sua natureza revelada a partir de uma corrente de impulsos vivos internos, mas concretizados na execução de ações precisas. A substância alquímica da organicidade, antes intangível, torna-se palpável quando corporificada no aqui e agora, exigindo do atuante desarmamento, entrega, desnudamento, plenitude. Precisão e espontaneidade são forças opostas, mas que se retroalimentam, e são fundamentais para catalisar a potencialidade do ator, ao mesmo tempo que assegura o re-acionamento e a re-presentificação do atuante nas artes da cena. Tendo pensamento possibilitará o engajamento necessário às experiências que fundam *Margem e rio*.

3 ARAR A TERRA

Investigar em *Margem e Rio* sobre precisão e espontaneidade como procedimento possível de criação do atuante, colocou-me num estado de observação constante em relação à minha própria atuação, provocando consequentemente o desejo por um processo artístico alavancada pelas questões que a presente dissertação busca tensionar.

Frente ao contexto apresentado no capítulo anterior, num diálogo com interlocutores que possibilitam uma amplitude não só do entendimento, mas da problematização do tema, abriram-se alguns questionamentos: como perceber no corpo o amálgama precisão-espontaneidade? Qual ação pode ser executada que colabore com a investigação? Como ter tal procedimento como um procedimento de criação?

Houve um período que eu havia me afastado da criação artística, passando a exercer somente a função de produtor e curador de artes da cena. Regressar ao território da poética após quase 10 anos de hiato me trouxe resistência e incertezas sobre quais caminhos seguir. Cecília Almeida Salles³⁴ vê forças nesse “universo de vagueza” de início de percurso:

São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção de obras. O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linha de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. (SALLES, 2008, p. 22)

Era preciso não resistir e caminhar com as incertezas, tendo estas como forças motoras de um processo investigativo que se coloca a um entendimento corpóreo, à descobertas que vão emergir na travessia e a estar poroso ao que surge do desconhecido, estando sob o jugo do risco. Nessa reflexão, ponho-me em campo relacional com meu próprio corpo, numa constante atenção à experiência de um processo de criação.

A pesquisa *Margem e rio* me incitou na busca por experimentações e ações que investigassem o amálgama precisão-espontaneidade como procedimento de criação para o atuante. O passo inicial foi encontrar um local de outra ordem que não o espaço convencional o qual eu outrora estava habituado a trabalhar, como uma sala de ensaio ou um teatro. Senti a necessidade de um outro espaço, que exigisse do meu corpo uma nova postura frente às inquietações que me povoavam. Era necessário se pôr em ação mesmo com incertezas, mesmo sem ter um “ponto de partida”. Conforme Salles (2008), as interações dos procedimentos de

³⁴ Autora dos livros *Gesto Inacabado* (1998) e *Redes de Criação* (2008).

criação são norteadas por tendências indefinidas, onde o artista, no desejo de vencer o desafio, sai em busca da concretização desse desejo que o leva à ação. Desse modo, observo que o “primeiro passo”, na verdade, já havia sido dado como experimentos dos ateliês de criação do próprio mestrado ao qual estou vinculado, por apresentar indícios que são estruturais à minha investigação.

Tais indícios de procedimentos e ações emergem das experiências do meu corpo, calcadas no pensamento de Brian Massumi (2002) que pensa a experiência sendo a dimensão incorpórea do corpo, onde experiência é intensidade. Do mesmo modo, em *Margem e Rio*, meu corpo é atravessado por diversas experiências/intensidades que vão dos ateliês de criação do mestrado em artes às ensolaradas praias de Fortaleza - que apresento neste capítulo -, das experiências pedagógicas em algumas cidades brasileiras às margens do caudaloso Rio Amazonas, em Macapá (AP) – que apresento nos capítulos 3 e 4, consecutivamente.

O pensamento imbricado nesse corpo|afeto que levo à experiência, ganha inspiração no corpo colérico que Artaud (2006) propõe como atleta afetivo, onde a materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator³⁵ [atuante]. Paixões e musculatura estão indissociáveis para o atuante que, através do esforço físico, de “uma musculatura que se esfolia”³⁶, é que se obtém uma “amplitude surda”, de onde emerge o orgânico, conforme podemos aferir:

Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como num jogo de respirações, a desencadear a afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mas profunda, e de uma violência incomum. E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico. (ARTAUD, 2006, p. 158)

Tal pensamento ganha corporeidade nas proposições que me coloco enquanto experiência que ajudarão a compor a tessitura desta pesquisa. Pensar meu corpo como atleta afetivo é também aproximar-se da crueldade artudiana uma vez que, conforme o próprio autor, crueldade significa rigor, decisão implacável, determinação absoluta, “é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade.” (Id., 2006, p. 118) Através das experiências, o corpo em estado de esgotamento torna-se necessário à investigação dos conceitos de precisão e espontaneidade enquanto procedimento de criação, como poderemos observar no decorrer deste capítulo.

Na disciplina de Ateliê de Criação: Performance, do Curso de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará – UFC, ministrada por Walmeri Ribeiro em abril de

³⁵ ARTAUD, 2006, p. 154.

³⁶ Id., 2006, p. 159.

2016, pudemos realizar uma experimentação em espaço público. O local escolhido foi a Praça da Estação, no Centro de Fortaleza/CE. A proposição era um pensamento de que não só intervínhamos no espaço público, mas que também nos deixássemos abertos para a intervenção da praça em nós, bem como tudo o que nela há, como os seus habitantes (compradores, passageiros, motoristas, comerciantes, policiais, moradores de rua, etc.).

Figura 11 — Experimentação em performance na disciplina Ateliê de Criação do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Praça da Estação, Fortaleza-CE. Abril/2016.



Fonte: Ruy César Campos.

A princípio senti a necessidade de colocar o meu corpo num outro estado de presença. Então, corri de forma intensa pela praça durante um tempo até que parava e observava o estado do meu corpo. Fiz isso algumas vezes até que comecei, ao parar para sentir o corpo, provocar umas quedas onde quer que eu estivesse. As pessoas da praça não entendiam. Por vezes iam falar comigo, perguntar se eu estava bem. Eu não estava atuando (nos termos convencionais que entendemos por atuar). Apenas realizando uma experimentação, sem ter as pessoas como plateia. No entanto, não as ignorava, mas era afetado e reagia a elas. De certa forma elas também foram afetadas, mexidas a ponto de irem falar comigo caído ao chão. Em um certo momento, quando foram verificar se eu estava bem, saiu da minha boca a frase em espanhol “Pasado que no pasa”. Houve uma proposição e, então, criou-se uma situação. Eu estava aberto ao que ali acontecia.

A ação performática tornou-se para mim um desafio por não ter tido anteriormente nenhuma experiência em performance. No entanto, sabia que precisava atravessar esse território

desconhecido. Dessa experimentação surgiram indagações: Como proceder? Quais os procedimentos para me sustentar e sustentar a criação? Como me relacionar com o público? Que território é esse onde sou ator e performer? Como obter espontaneidade? Como criar uma partitura precisa que me assegure performar novamente?

A própria experimentação para o ateliê de criação do mestrado me trazia questões a partir desse corpo colocado em outro estado de presença. Qual o potencial desse esgotamento físico? Quais portas esse esgotamento acessa ou libera? Como permitir (ou não interferir) o próprio corpo em estado de exaustão ganhar emancipação quanto à sua própria manifestação? São questões que foram surgindo da observação (mas não da vigilância) desse corpo que se manifesta por si ao ser levado ao seu esgotamento. Isso me fez lembrar de uma ação de curadoria que fiz num festival na Bahia. Mesmo se tratando de um trabalho de dança, acredito que dialoga diretamente com o esgotamento físico que ora trato. Descrevo a seguir a experiência.

Em 2015, tive a oportunidade de acompanhar a programação do Festival Internacional de Artes Cênicas (FIAC), da Bahia. Um dos últimos espetáculos chamava-se *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, performance em dança da bailarina belga Lisbeth Gruwez³⁷. Durante todo o FIAC, já se comentava que se tratava de um excelente trabalho e que era “imperdível”. No dia, o espetáculo teve que ser relocado para um espaço maior, pois a procura pelos ingressos foi muito grande. E ainda houve um atraso de 15 minutos para acomodação total da plateia, visando não atrapalhar a performance da bailarina.

Figura 12 — *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, de Lisbeth Gruwez.

³⁷ Lisbeth Gruwez atuou em trabalhos como *As Long As the World Needs a Warrior's Soul* e *Je suis sang* (1999), *Cry Me a River* e *Foi* (2003), *Quando l'uomo principale è una Donna* (este criado com Jan Fabre exclusivamente para ela) e na instalação *Origine* (2004). Em 2010, criou sua primeira groupperformance *HeroNeroZero* e participou de um curta de Silvia Defranc. Em 2011, criou as performances *L'Origine* e *It's going to get worse and worse and worse, my friend*. Em 2014, criou *AH / HA*, seu primeiro trabalho em grupo e, em 2015, o solo Lisbeth Gruwez dança Bob Dylan.



Fonte: Google.

Um discurso pode ser uma arma poderosa. Ao longo dos séculos, entusiasmou incontáveis massas e galvanizou-as dentro da ação, para melhor ou para pior. O discurso desencadeou revoluções e alimentou guerras. Mas um discurso não se limita a entusiasmar os ouvintes, muitas vezes ele também transpõe o orador em um estado de transe. Em seguida, ele se perde em um fluxo de palavras, de maneira obsessiva. O poder de um discurso muitas vezes depende do transe do orador. (Sinopse do referido trabalho. Fonte: Google.)

A bailarina performa num retângulo no chão delimitado pela luz. Aos poucos vai compondo movimentos repetitivos. Ouvimos ruídos intercalados de silêncio. A repetição dos movimentos vai sendo realizada a uma velocidade cada vez maior, levando a performer à exaustão à medida que os ruídos que ouvimos vão, também num crescente, começando a serem identificados como sílabas, depois palavras, e em seguida frases cortadas. Fica claro uma não-comunicação do discurso verbal e corporal. Todas as repetições são realizadas com rigorosa precisão³⁸. Na plateia, a impressão era que ninguém respirava. Sentia uma suspensão diante da bailarina|performer que parecia eletricidade. A mim, cada movimento preciso era como faíscas que emanavam brilho, organicidade e vida.

It's going to get worse and worse and worse, my friend me impactou muito porque observei de forma pragmática um desempenho ao mesmo tempo preciso e espontâneo através de um corpo levado ao esgotamento, que realizava ações previamente codificadas, mas de fluida

³⁸ Trecho do trabalho pode ser apreciado no link <<https://www.youtube.com/watch?v=pMIQJI067hQ>>. Acesso em: mar. 2018.

transição, emanando organicidade. E assim, traço um paralelo com *Margem e rio*, uma vez que acredito na potência de um corpo em extrema fadiga³⁹.

Às vezes vocês deveriam cansar o ator e até mesmo fazer com que ele faça exercícios que o cansem muito – no sentido físico – até que ele não interfira mais no processo orgânico. Ao mesmo tempo é perigoso: podem provocar complexos, traumas etc. Esse trabalho requer uma grande experiência. Mas há alguns casos nos quais somente com o cansaço o ator pode liberar-se de certos tipos de resistência. (GROTOWSKI, 2007, p. 141)

O pensamento de Grotowski reforça a ideia do esgotamento físico como procedimento que contribui para o trabalho atoral ao eliminar certos bloqueios - a exemplo dos que já tratei acima, a resistência e a interferência da mente sobre o corpo -, que vai operar também no percurso da presente dissertação.

Voltando a tratar de experimentos que surgiram no decorrer da investigação desta pesquisa, trago agora a experimentação realizada para finalização da disciplina *Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas*, ministrada pelo professor Wellington Jr.

Figura 13 — - Performance Inenarrável. Disciplina Arte e Processo de Criação: poéticas contemporâneas. Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Praia Beira Mar – Fortaleza/CE, outubro de 2016.

³⁹ Quando o termo *fadiga* ou *extrema fadiga* surge nesta dissertação será sempre no sentido do corpo em estado de esgotamento, onde dessa maneira, quebra-se resistências, diminui-se a interferência da mente sobre o corpo, e alcança-se após essa fadiga um outro estado de presença. Esse pensamento encontra sua fonte em Grotowski: “Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade” (1992, p. 197); e também na interlocução de Motta Lima: “O que fica claro, logo de início, é que o cansaço extremo teria o potencial de permitir a quebra de bloqueios, de resistências ao processo orgânico/autêntico. O agente podia readquirir um confiança no corpo, aquela confiança que nasce do que Grotowski entendia como a não intervenção, o não controle. Além disso, o cansaço excessivo abriria – paradoxalmente – as portas a uma outra vitalidade. [...] a experiência da fadiga era também uma experiência de permanência, de continuidade no trabalho, na ação. Assim, não se tratava de trabalhar para o cansaço, mas com ou a partir dele, e mesmo, depois dele. (MOTTA LIMA, 2012, p. 268).



Fonte: Mônica Tavares.

O propósito da experimentação era que explorássemos aspectos pessoais como material de criação para performance. Nesse sentido, foi imediata a conexão com a frase que me atravessava “Pasado que no pasa”. Lembrei-me da oportunidade que tive, em agosto de 2015, ao participar do Laboratório Pedagógico promovido pelo grupo peruano Yuyachkani, em Lima. Ao assistir o seu mais recente trabalho àquela época, intitulado *Sin titulo – tecnica mista*, deparei-me com a frase “Pasado que no pasa” (Passado que não passa) durante o espetáculo, que narra um período de guerra entre o Peru e o Chile, e que marcou profundamente o povo peruano. Esta frase tem me atravessado desde então e, assim, o “pasado que no pasa” me assaltou e se faz presente para realização do experimento em performance proposto na disciplina do mestrado, afinal, como afirma Grotowski (1992) nosso dever na arte é nos expressarmos a partir das nossas motivações pessoais. Desse modo trabalhei na criação da performance *Inenarrável*⁴⁰, imbuído do objetivo de não interpretar, apenas de ser e estar presente no aqui e agora da experiência, a partir de memórias que me atravessavam e se manifestam no meu corpo, em diálogo com o pensamento a seguir:

[...] algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. Associações e recordações são sempre reações físicas. Foi nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. (Id., 1992, p. 187)

Figura 14 — Performance *Inenarrável*. Disciplina Arte e Processo de Criação: poéticas contemporâneas. Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará. Praia Beira Mar – Fortaleza/CE,

⁴⁰ Registro em vídeo da performance *Inenarrável*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=csup3qCSn2I>>. Acesso em: jan. 2018.



Fonte: Mônica Tavares

“Pasado que no pasa” foi como um disparador na busca de um esgotamento físico que desencadeasse um processo orgânico para a performance. Qual o passado que não passava? Qual passado permanecia vivo em mim? 2016 foi o ano de aniversário de 20 anos de morte da minha mãe. Eu sentia todo o peso da ausência me soterrando. Também associei esse fato a um sonho que tive, onde eu era enterrado vivo. Desse modo, quis passar pela experiência de soterrar o meu corpo ao máximo de tempo possível. Trouxe também a ideia de não-atuação, mas apenas de um corpo que se coloca em ação, sem a ideia de personagem ou dramaturgia. Havia, no entanto, um roteiro prévio de ações: caminhar com o público até a praia, aguardar que cavassem a minha “cova” onde eu deitaria, aguardar ser enterrado, sentir o peso da terra que me soterrava, permanecer o máximo de tempo possível soterrado. Era preciso sentir o peso da ausência, ir ao esgotamento através dele. Assustados pelo movimento da areia provocado pelos meus pulmões que fortemente buscavam por ar, fui desenterrado pelo público. Ao sair da “cova” senti meu corpo completamente presente àquela experiência, pronto a responder a qualquer estímulo que surgisse. O esgotamento físico, a exaustão, a fadiga extrema do corpo de início ia se estruturando como norteador na busca pela precisão e espontaneidade como procedimento de criação.

Foi desse modo que, em 2017, imbuído de um pensamento de arar a terra para o trabalho atoral, dei início a uma série de experimentações que provocassem meu esgotamento físico para confronto de bloqueios surgidos: a resistência e as incertezas. Lancei-me ao desafio de experimentações corporais que buscavam exercícios específicos para a exaustão como modo de superação de mim mesmo:

Os exercícios corporais são o fundamento para uma espécie de desafio para superar nós mesmos. [...] Se começarmos a fazer coisas difíceis, por meio do “não resistir”, começamos a encontrar a confiança primitiva do nosso corpo, em nós mesmos. Estamos menos divididos. Não estar divididos – é essa a semente. (GROTOWSKI, 2007, p. 176)

Assim, com o auxílio do ator e dançarino Johnatan Pessoa, passei a praticar duas vezes por semana, com três horas de duração cada dia, um treinamento de hatha-yoga⁴¹. A escolha por hatha-yoga se deu não só por ter sido também utilizado por Grotowski, mas por já ter experienciado quando estudante de graduação e saber do empenho físico exigido para a realização das posturas e, principalmente, por ser pautada na relação entre precisão e espontaneidade. Mas não se tratava apenas da reprodução de um treinamento de yoga clássico, e sim voltado especificamente para o trabalho do ator, e por isso mesmo sua feitura se dava diferente, com a atenção voltada para o próprio corpo, para o espaço e para o outro, dando ênfase nas transições entre as posturas (conhecidas como asanas), em detrimento das posições estáticas. (MORAES, 2008)

Estando em treinamento para o trabalho atoral, vale lembrar que me coloco em um campo investigativo. Não estou tentando fundar um método nem mesmo ter o treinamento feito por Grotowski como um dogma a seguir. Quando trago o treinamento através da hatha-yoga, o que faço é experienciar o que o diretor polonês propôs, mas objetivando com minha pesquisa, que ora visa o esgotamento físico como parte do procedimento que tem precisão e espontaneidade como pilares do processo de criação. Há sim a busca, o percurso no desconhecido, o desafio, os riscos, o corpo que se dispõe a experimentação, a atenção ao próprio corpo, e não a busca por “chave miraculosa para a criação”, que Grotowski reprovava, como podemos aferir:

Ele criticava a atitude que fazia com que se procurasse por essas chaves, que fazia com que se acreditasse existir ideias ou práticas fecundas que bastaria aprender com os outros. Ele afirmava que não adianta procurar “chaves miraculosas que nos dispensaria de nós mesmos”. Apresentava seus exercícios como se se tratassem de teses, de desafios ao organismo; como exercícios que ajudaram, certas vezes, a retomar a confiança no próprio organismo, a impor disciplina, a retomar a precisão;

⁴¹ Hatha: Ha significa sol e é representado pelo sol do seu corpo, a sua alma. Tha significa lua, que representa a sua consciência, a sua mente. Então o Hatha Yoga é a busca do equilíbrio entre as forças solar e lunar, respectivamente masculina e feminina. Isto é conseguido através da união da mente com a alma. Uma das características do Hatha Yoga é a plena atenção na ação. Ou seja, se você está fazendo um asana (postura física) deve estar totalmente presente em todas as fases, que são: entrada, permanência e saída. (PERSONARE. Entenda melhor sobre Hatha Yoga. Disponível em: <https://www.personare.com.br/entenda-melhor-sobre-hatha-yoga-m390>. Acesso em: jan.2018.)

portanto, os exercícios eram um campo de investigação, e não um método (MOTTA LIMA⁴², 2012, p. 260)

Com o receio de tomarem suas experiências como legado, Grotowski deixa de ministrar oficinas e workshops, no auge de seu reconhecimento internacional, em 1970, passando a se dedicar às pesquisas parateatrais. Nesse sentido, acredito que *Margem e rio* se aproxime da pesquisa de Grotowski que não visa estabelecer um método, uma receita de sucesso, mas que se propõe a investigar os processos de trabalho do atuante, tendo como proposta nuclear o amálgama da precisão e espontaneidade, o qual tensiono no pensamento de ter o amálgama como procedimento de criação.

Assim, realizei o treinamento sistemático em hatha-yoga por dois meses, período que pude perceber mudanças significativas no corpo. À princípio, mesmo passado semanas desde o início do treinamento junto à Johnata Pessoa, sentia o corpo com resistência, querendo permanecer entregue a letargia, resistindo à dor e às dificuldades de execução das posturas e suas transições, modo dinâmico de realizar o treinamento. No entanto, podia confirmar após cada dia de treinamento a sensação que o meu corpo estava mais dilatado, mais energizado, em estado de prontidão, mais atento ao aqui|agora de onde estava inserido e principalmente tendo o corpo e a mente menos apartados. Desse modo, com o passar do tempo, retomava a confiança no meu próprio corpo a cada desafio vencido.

O treinamento junto à Johnata Pessoa se deu durante os meses de outubro e novembro, quando foram interrompidos pela mudança de John de Fortaleza para São Paulo. No entanto, embora considere um tempo curto, sentia que podia dar continuidade à minha investigação sozinho, pela confiança em mim mesmo que fui adquirindo no decorrer do treinamento com hatha-yoga. E assim, senti a necessidade novamente de sair da sala e ir para um espaço outro, aberto, público, que me afetasse diretamente e com isso colocasse meu corpo em um outro estado.

Dando continuidade ao percurso investigativo sobre precisão e espontaneidade como procedimento de criação, fez-se necessário o registro do processo por meio de diário de bordo para amplitude do acompanhamento do andamento da pesquisa, quando, ainda tensionando a questão do esgotamento físico, volta-se a buscar um espaço que interfira no criador e também no processo. É então que me propus a investigar meu corpo em exaustão na praia.

⁴² A autora ainda reforça: “Os processos orgânicos não se adequavam a modelos, eram incapazes de se organizarem inteiramente em um método, em uma receita, em uma experiência que, descrita por um, pudesse ser utilizada por outros de maneira direta. (Id., 2012, p. 252)

Minha relação com a praia e o mar sempre foi de encantamento, o qual procuro apreciar pela manhã cedo ou no cair da tarde. Dificilmente vou à praia numa relação “turística”, de usufruir ao máximo desse território com banho de mar e de exposição ao sol em excesso. Pelo contrário, procuro ir à praia quando preciso de calma, de reflexão ou mesmo de fuga da opressão que uma cidade como Fortaleza, uma das maiores do país, nos imprime. Apesar de residir perto do mar, paradoxalmente, vou pouco à praia. No entanto, o pouco é muito significativo a cada encontro, pois acredito ser mais proveitoso quando vou apreciar o mar e realmente o vejo, me coloco frente à sua presença, sentindo sua força afetando meu corpo, sendo inundado por sua beleza. Penso ter mais valor perceber o pé na areia, sentir uma textura que massageia a pele, ao contrário da rigidez do asfalto que agride.

Figura 15 — Figura 15 - Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.



Fonte: Arquivo pessoal.

Desse modo, introduzo agora ao leitor o diário de bordo que integra a investigação da pesquisa *Margem e Rio*, entendendo que diário de bordo são documentos do processo como lembranças materializadas que servem como ativadores da memória, são guardiões de lembranças que não podem se perder (SALLES, 2006). Tais memórias vão ajudar a construir o procedimento que busco, além de servirem como sobrevivência artística: “o próprio ato de anotar para não esquecer nos leva a compreender que, em meio ao profundo envolvimento no processo, lembrar significa sobrevivência do artista, na medida que implica a sobrevivência da obra”. (Id., 2006, p. 74)

3.1 Relatos do diário de bordo

Retomada de investigação da pesquisa *Margem e rio: percurso para o oceano do atuante. Precisão e espontaneidade como um caminho possível.*

3.1.1 Dia 1

17h45 – Praia da Avenida Beira Mar, na altura do Jardim Japonês, Fortaleza/CE.

Registro de procedimentos ocorridos:

Chego à praia no final da tarde e procuro um lugar que penso ser o mais apropriado. Há muitas pessoas realizando diversas atividades: jogando vôlei, futevôlei, basquete, alongamento, corrida, caminhadas, conversando, bebendo, tomando banho de mar e até mesmo dormindo na areia. Ao encontrar o local ideal na curta faixa de areia, sento um pouco para apreciar o mar e o pôr-do-sol. Tento me abstrair das distrações que as pessoas na praia provocam e me concentro na força da natureza: o mar, as ondas, a areia.

Após 15 minutos de contemplação, decido iniciar o treinamento através do esgotamento físico. Há uma certa resistência do meu corpo em começar, mas mesmo assim inicio o alongamento corporal. De frente para o mar, olhando para o mar, vendo o mar, sentindo sua presença. Pés na largura do quadril. Sinto os pés na areia. Percebo a textura da areia na sola dos meus pés, entrando pelos dedos, despertando em mim percepções de partes de meu corpo que não daria atenção se não estivesse ali. Respiro de forma ralentada enquanto vejo o mar. Alongo a coluna, braços, mãos, pescoço, ombros. Ativo o quadril com movimentos circulares. Alongo as pernas, os pés, os dedos dos pés. Sento na areia. Sinto mais partes do corpo tocando a areia. Tenho a sensação que realmente era o lugar onde eu deveria estar naquele momento. Alongo mais a coluna. Sinto tensionamento e expansão. Começam a me ocorrer diversas perguntas sobrepostas: *O que me atravessa? O que quero? O que busco? O que encontrar? Onde encontrar? Qual ação pode me ajudar a encontrar? Qual vai me revelar o que quero encontrar?*

Figura 16 — Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.



Fonte: Toni Benvenuti.

Após o alongamento, dou início a um exercício que provoque à exaustão do meu corpo. A princípio não sabia muito bem o que fazer. Não sabia como me levar à exaustão naquele espaço. Tinha certeza que hatha-ioga não era o caminho, até porque não tinha a sequência das posturas memorizadas, e precisava de alguém de fora avaliando se executava do modo correto. Então, fiz o que era possível naquele momento, naquele espaço: correr num curto trecho da praia (cerca de 200 metros), indo e voltando, até o esgotamento físico. As mesmas perguntas vinham me tomavam durante o alongamento. Sabia que o corpo precisava chegar a sua máxima exaustão e também que devia encontrar uma ação. Esse “encontrar” não deveria vir de uma seleção|interferência da mente. Ela deveria surgir do próprio corpo esgotado.

Quando finalmente fui à extrema fadiga, meu corpo foi levado à queda. Joelhos ao chão, mãos ao chão, respiração ofegante, suor escorrendo do rosto, olhos serrados visão embaçada. Por instantes, o corpo permaneceu todo em função da respiração. Foi quando senti os dedos das mãos entrando na areia. Começo a cavar a areia dura com todas as minhas forças. CAVAR. *Cavar com as próprias unhas? Cave!*

O que encontrar?
Onde está?
Que difícil.
Mãos doem.
Respirar arde.
CAVAR.
CAVAR.
CAVAR.

Cavar até encontrar a água. Cavar até encontrar a fonte de vida. Cavar até encontrar a vida.

Exaurido. Sem forças. Caí no buraco cavado que mal me cabia. Meu corpo pressionava a areia. A areia das bordas do buraco formado, vez por outra, se ajustava ao meu corpo. Desmoronava sobre o meu corpo. Desmoronado, lá permaneci. *O que busco está dentro de mim*, pensei. *Tenho que cavar dentro de mim*, pensei.

Sozinho.

Figura 17 — Corpo esgotado. Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.



Fonte: Toni Benvenuti.

O som do mar, grave e potente. Onda a onda ameaçavam vir sobre mim. Recuavam. Talvez percebessem que eu já havia encontrado a água. Meu corpo não queria mais nada, senão estar ali, presente, entregue. Minhas mãos ficaram dormentes de dor, do esforço de cavar a areia. Permaneci no buraco que cavei por 20 ou 25 minutos. Depois levantei, olhei para o mar, vi sua imensidão e mergulhei nela. Senti a areia que estava no meu corpo se perdendo na água. Boiei de bruços, cabeça dentro da água, sentindo reverberações do corpo esgotado, repleto de impulsos. Um corpo que cava para encontrar algo. Talvez a si próprio.

De súbito, senti a necessidade de repetir todo o procedimento (exceto o alongamento). Então, saí da água, corri de um lado para o outro e não cheguei a 10 minutos e já estava fadigado. Cavei, cavei, cavei, cavei, cavei, cavei. Fiz um outro buraco (mais raso) ao lado do primeiro, mas logo se tornaram um só buraco. Exaurido, caí no buraco. Dessa vez, uma parte maior do meu corpo cabia nele. Percebia meu corpo exausto de tanto cavar. Percebia a

água encontrada no fundo do buraco moldar o meu corpo. Sentia meu corpo como parte daquele buraco na areia.

Ouvia o mar.

Sozinho. Nas unhas, a terra cavada.

Figura 18 — Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.



Fonte: Toni Benvenuti.

Retorno para casa com o corpo energizado, mas não cansado, como apontava Grotowski (2007), ao afirmar que mesmo após um longo e extenuante trabalho estamos menos cansados do que antes de iniciarmos. Não podia deixar de notar que a sensação de presença plena, de estar imerso no aqui agora, desde o exercício na praia até o percurso praia-casa, já tomado por outros questionamentos como: o exercício que fiz para chegar à exaustão foi a melhor opção? Haveria outro que pudesse contribuir com uma melhor fadiga? Como entender com o corpo esgotado o amálgama precisão-espontaneidade? Teria eu me aproximado de uma unidade mente-corpo?

3.1.2 Dia 2

17h50 – Corpo dolorido: pés, mãos, movimentos e articulações sentem a ressaca de um corpo que tinha ido ao seu limite. Era preciso repetir. A repetição entendida não como um mero refazer do mesmo, mas como uma possibilidade de uma nova experiência, uma experiência a mais. Apesar da dor, me ponho a ir para mais um dia de investigação por um entendimento que se dá no corpo.

A praia estava mais movimentada que o dia anterior. A maré também estava mais cheia, deixando apenas uma estreita faixa de areia. Fiquei intimidado com a quantidade de pessoas na praia. Sentei, então, para ver o mar. Era preciso ver o mar, saber da sua presença, ser afetado por ela. Vi o movimento das ondas, seu incessante avançar e recuar. Essa constância me lembraram as inquietações de *Margem e rio* que sempre me tomaram como sucessivas ondas. Desejei que a praia estivesse mais vazia. Quis desistir. O corpo ressaqueado também. Mas não podia permanecer raso. É necessário cavar mais.

Após apreciação do mar, comecei o alongamento do corpo ainda sentado. Depois me ergui e fiz mais 10 minutos de alongamento, quando então dei início à corrida de um lado para o outro a fim de chegar à exaustão. Chegando à fadiga, iniciei a ação de cavar. Cavava até o limite das forças, quando parava para respirar e observava o buraco que se formava. No ato de cavar, alternava cavadas frenéticas com mais ralentadas, pontuais e precisas. Rápidas ou lentas, percebi que apenas os músculos necessários à ação de cavar eram acionados. Assim, passei a “brincar” um pouco com a alternância de cavar rápido e lento. O acionamento dos músculos exatos para a ação, que se deu a partir do esgotamento do corpo, trouxe a liberdade para a própria execução, que se dava de modo absolutamente espontâneo. Grotowski advertia que não se devia buscar a espontaneidade sem uma partitura, dando atenção aos detalhes e neles encontraremos variantes que nos darão uma “improvisação autêntica” (1992, p. 193). E assim, permaneci um bom tempo no “brincar” da ação, no detalhe da execução dos músculos exclusivos ao ato de cavar, e pude experimentar a ação espontânea. “Brinquei” até meus dedos começarem a arder do atrito contínuo com a areia. De exausto, ao buraco. Lá fiquei sentindo o pulsar do corpo na terra. Não conseguia pensar, só sentir. Sentia como se eu fosse o próprio buraco, a própria areia, a própria terra. Mesmo com as mãos dormentes, lentamente passei a me enterrar. O eu-buraco havia se formado. Não havia forças (nem desejo) para me apartar dali. Permaneci naquela corporeidade expandida com a terra. Não sei quanto tempo se passou, até que levantei e fui ao mar. Lutava para não teorizar e permanecer na percepção desse corpo exaurido. Saí da água, olhei para o buraco e fui embora. Deixei o buraco feito na areia como memória, como ferida aberta.

Figura 19 — Ação de cavar. Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.



Fonte: Toni Benvenuti.

Já em casa refletindo sobre a experimentação realizada há pouco, pensei na liberdade que senti na execução da ação e de como o esgotamento contribui para precisão e espontaneidade enquanto procedimento de criação, quando, estando meu corpo em estado de esgotamento, a mente não interfere no processo, e o corpo consegue agir e reagir à ação de cavar imerso no território da praia. O esgotamento elimina os obstáculos que me prendem e impedem de ter um organismo pleno, “completamente livre e poderoso” viabilizando um entendimento que se dá no corpo onde nada está além das minhas capacidades. (GROTOWSKI, 1992, p. 103.)

3.1.3 Dia 3

18h – O terceiro dia foi marcado pela sensação de frustração. Realizei o mesmo procedimento de chegar à praia, perceber e ser afetado pelo mar, perceber e sentir a areia, alongar o corpo, ir ao esgotamento físico e começar a cavar. Após uma pausa requerida pelas mãos machucadas do ato, senti que não estava avançando. Outra ação derivada do cavar deveria surgir. Nada estava acontecendo. *O que a ação de cavar me diz? Qual seria a outra ação? Quando surgiria?* Voltei para casa frustrado por não avançar. Mas lembrei que o teatro precisa de tempos longos da mesma forma que um jardim, e como este, é preciso respeitar suas estações⁴³.

⁴³ Conforma se discutiu sobre a ideia de ‘jardinagem’ na página 43.

3.1.4 Dia 4

17h e 19h50 – Um pensamento de Grotowski me ajuda a renovar as forças para continuidade da investigação: “Quem procura a própria totalidade é semelhante ao aventureiro. Penetra em um terreno inexplorado onde é difícil descobrir, reconhecer, distinguir aquilo que é ilusório daquilo que ilusório não é. Mas em tal caso é necessário sentir sob os pés a terra que nos leva”.⁴⁴ O diretor polonês fala ainda que a exploração se dá através “loucura lúcida”, sendo essa espécie de loucura que nos dá a plenitude. Isso ocorre através daquilo que é tangível: o campo de nossa vida, no âmbito do corpo. Acredito ser valioso incorporar tal pensamento ao procedimento de criação através da precisão e espontaneidade, que também busca a consciência orgânica como parte do processo. Assim, decido ir para mais um dia de arar a terra, certo que preparando a terra e lançando a semente, algo surgirá.

Decido ir mais cedo à praia, lugar onde venho realizando a investigação. Mesmo podendo estar mais movimentada de usuários, acreditava que a maré não estivesse alta e assim, teria espaço de trabalho. No entanto, estava equivocado pois a maré encontrava-se ainda mais alta, o que me obrigou a prorrogar os procedimentos para horas mais tarde. Retorno, então, às 19h50. Nesse horário a maré já havia recuado no suficiente para minha prática e havia poucas pessoas usufruindo do local. Logo me pus a alongar o corpo, território de exploração. Fiz um alongamento sem pressa, cauteloso, enfatizando a coluna.

Figura 20 — Exercício de esgotamento físico inspirado da obra *Ralé*, de Jessé



Fonte: Toni Benvenuti.

⁴⁴ GROTOWSKI, 2007, p. 205.

Antes de levar o corpo à exaustão, refleti que ao correr chegava à fadiga, mas também ficava sem ar, demasiadamente sem fôlego. Então lembrei do espetáculo de dança urbana “Ralé”, do alagoano Jessé Batista. Na dança, o B-boy se coloca ao centro da sala onde iria performar e começa a levantar os calcanhares como quem corre (mas sem a mimese de correr). Fez isso gradativamente até chegar à exaustão. Decidi, então, fazer o mesmo. Não havia pressa. Não havia necessidade de provocar um aceleração para logo chegar à fadiga corporal extrema. Cerca de 45 minutos depois, o corpo foi sinalizando seu esgotamento: dor aguda nos pés e panturrilhas, respiração audível, corpo encharcado de suor. No entanto, segui. Quando as pernas começaram a cambalear, percebi que a ação de cavar já havia sido iniciada do atrito dos pés com a areia. *Já está sendo feita sob meus pés a minha própria cova.* Exausto caí por terra, mas imediatamente já me pus a cavar. Quase não havia pensamento, mas apenas a ação de cavar. Aos poucos fui sendo tomado por um sentimento de raiva, que crescia a cada cavada. Também não quis interferir, interrompendo com a razão, o sentimento que estava surgindo. Nesse momento já havia encontrado água ao fundo do buraco cavado e os braços ficavam cobertos dessa lama arenosa. Cavei até o limite das minhas forças, tomado pelo sentimento de raiva, até que a mão “enlameada” se fechou no meio do peito fazendo um movimento circular. Exaurido, caí no buraco. Mesmo sem forças, o movimento circular da mão no peito continuava. Quando me dei conta que o movimento se tratava do sinal referente à “saúde” na Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), eu já estava inundado de lágrimas. Assim como a raiva, as lágrimas simplesmente vinham. Não havia desespero. Havia a ação e algo que emergia da ação. Não havia descontrole. Havia um corpo em estado de esgotamento completamente entregue ao acontecimento presente, entregue ao *hic et nunc* da realização.⁴⁵

Nesse instante, também foram gerados em mim diversas metáforas como, ao olhar para o céu noturno sentia meu peito como o próprio buraco-negro mas que, ao invés de vazio, nele havia saúde. E é nesse buraco-negro que devo cada vez mais adentrar na aventura de desbravar o universo orgânico, tendo como procedimento a precisão e espontaneidade. Quando a ação se dissipou perdendo sua força, levantei-me e fui ao mar. Sentia meu corpo inteiro. Fui embora deixando o buraco-memória na areia, pois não é possível ignorá-lo, pelo contrário, é preciso cavar e adentrar no buraco do peito, como quem põe o dedo na ferida.

⁴⁵ GROTOWSKI, 2007, p. 179.

3.1.5 Dias subsequentes

Durante os próximos 15 dias dou continuidade à investigação da precisão e espontaneidade como procedimento de criação, tendo o esgotamento físico como parte do processo. Houve um intervalo de 5 dias, período das festas de fim de ano, os quais eu pude me debruçar em reflexão. Após este breve intervalo, me coloquei a realizar o procedimento numa praia mais distante de Fortaleza, localizada no Porto das Dunas. Diferente da praia da Beira Mar, a praia do Porto das Dunas é menos movimentada, com pouquíssimas pessoas transitando nela, especialmente no horário que trabalhei, por volta das 6 da manhã. Acredito que, com a ausência significativa das pessoas, ganhei mais confiança e abertura na investigação que estive a todo momento intimamente ligada à presença do mar e da areia da praia, influenciando e afetando diretamente meu corpo, e conseqüentemente o processo, portanto, sendo mais que um espaço, um agente com o qual entro em contato permanente.

A investigação do procedimento de criação aqui experienciada trouxe um entendimento a partir do corpo, que através do esgotamento, foi se aproximando da unidade corpórea, se afastando de um registro do corpo comandado pela mente, mas que reage através de impulsos vivos oriundos do fluxo orgânico, emergido quando buscado à exaustão o amálgama precisão e espontaneidade. O esgotamento físico foi um caminho que a mim se consolidou como necessário ao que Grotowski chama de “convidar o corpo ao impossível” (2007, p. 238), desafiando-o a ultrapassar os seus limites, se afastando da obediência da mente soberana e se aproximando de um corpo selvagem, onde este:

Torna-se um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“a espontaneidade”). O corpo então não se sente como um animal domado ou domesticado, mas antes como um animal selvagem e digno. (GROTOWSKI, 2007, p. 238).

Da minha investigação, pude aferir que um corpo esgotado tem a possibilidade de fazer coisas desafiadoras ao próprio corpo, resgatando sua confiança primitiva, onde o corpo não está dividido. Portanto, não estar dividido é a semente⁴⁶. O esgotamento contribui para o arar da terra que vai receber a semente, que deverá ser nutrida pelo ‘rio de nossa vida’, onde a espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo é decisiva⁴⁷ para a germinação orgânica.

⁴⁶ GROTOWSKI, 2007, p. 176.

⁴⁷ Id., 2007, p. 174.

Figura 21 — Arando a terra. Exercício de esgotamento físico. Praia da Beira Mar, Fortaleza/CE.



Fonte: Toni Benvenuti.

4 DESDOBRAMENTO DA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENQUANTO PERFORMANCE

A performance como metodologia foi importante para a investigação desta pesquisa, que ganha desdobramentos com experiências pedagógicas enquanto performance. A prática pedagógica se configura como prática investigativa ancorada no pensamento que Haseman (2006) traz à performance como metodologia, onde afirma ser a performance não só capaz de expressar a pesquisa, como também nessa expressão se torna a pesquisa em si, estabelecendo a prática como principal atividade de pesquisa, como uma pré-condição necessária de engajamento de quem pesquisa através da pesquisa performativa⁴⁸ e que, ainda segundo o autor, há tanto uma iniciação quanto um empreendimento através da prática, utilizando-se de processos metodológicos praticantes, ao mesmo tempo que também são utilizadas estratégias de tradição da pesquisa qualitativa, como prática reflexiva, observação participante, etnografia performativa, etnodrama, investigação biográfica/autobiográfica/narrativa, e o ciclo de investigação da pesquisa-ação⁴⁹.

Margem e rio toma a performance as research como sua abordagem metodológica na medida em que se põe à experiência através do corpo (meu e dos participantes das oficinas), e na medida em que, das experiências, emergem resultados possíveis à pesquisa. Tal abordagem não é novidade, como aponta Ribeiro (2015) onde a prática como metodologia de “pesquisa|criação”, bem como a criação artística passam a ser conhecimento e “resultado” de pesquisa. A autora também traz a reflexão para a compreensão e questionamento do “o quê” e “como” do corpo imerso na experiência pode emergir questões para a pesquisa.

Desse modo, entendendo o corpo|afeto como principal materialidade de investigação é que se dão os experimentos pedagógicos enquanto performance, onde passo a dialogar com conceitos como performatividade e *embodiment* que ajudam a pensar ator|atuante das artes da cena, onde também busco desenvolver os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação, tendo como ferramenta integrante deste procedimento o esgotamento físico.

Assim, durante o ano de 2017 e início de 2018 tive a oportunidade de ministrar oficinas em diversas regiões do Brasil voltadas para o ator, performer e também para arte educadores com habilitação para o ensino de teatro em escolas públicas e ONGS. Foram oportunidades de muita reflexão da pesquisa *Margem e rio*, e de possibilidades de experienciar

⁴⁸ HASEMAN, 2006 *apud* FIGUEIREDO, 2018, p. 44.

⁴⁹ Id., 2018, p. 45.

o que investigo através da tentativa de transmissão aos participantes das oficinas, com o intuito que eles também percebessem em seus corpos o amálgama precisão e espontaneidade, tendo o esgotamento físico como parte do processo, mesmo não sendo este intuito o objetivo principal das oficinas. Explico: eu não conseguia me apartar das minhas investigações, dos percursos que percorria, que acabavam por transbordar nas oficinas e conseqüentemente nos participantes. Isso foi possível primeiro por ter o corpo como principal material de investigação nas oficinas, e segundo por uma visão que pensa o corpo do atuante inserido nos modos contemporâneos de expressão, que também se inscreve em *Margem e rio*.

Corroboro com a ideia de um corpo que não está mais a serviço de criar códigos a serem lidos pelo espectador, anulando sua individualidade para dar lugar ao corpo da personagem. Esse pensamento do corpo hábil em produzir códigos a partir de um texto em prol da personagem ganha modificações ao longo do tempo, como podemos aferir:

Essa noção foi modificada ao longo dos séculos. Os encenadores modernos contribuíram para a percepção de que a presença e os movimentos do corpo do ator provocam processos de afecção no espectador. A ideia de signos a serem decodificados, de representação de códigos expostos no texto literário vai aos poucos sendo substituída pela ideia do corpo como gerador por si mesmo de sentidos. A individualidade dos corpos dos atores é então retomada, numa visão integral de corpo e mente. (BELÉM, 2011, p. 68)

Tal pensamento, tem me orientado nesta dissertação a nominar o ator com termos atuante|performer, justamente pela visão de corpo que, por um lado se distancia do interpretar|representar (noções bastante ligadas ao entendimento clássico de ator), e por outro se aproxima mais da ideia de presença e corporificação não apartada da sua individualidade. Corporificação entendida aqui a partir da redefinição do conceito de *embodiment* feita por Fischer-Litche, que pensa o corpo do atuante como uma materialidade a ser explorada em sua capacidade de afetar o outro pela presença. (Id., 2011, p. 76).

O conceito de *embodiment* também possibilitou as experimentações pedagógicas em 2017 e 2018 atreladas aos experimentos performáticos que fluem em *Margem e rio*. As experimentações nas oficinas foram mais como provocativas aos participantes que os conduzissem ao entendimento do atuante e procedimento de criação que tenho investigado, e menos uma tentativa de sistematização ou método a ser utilizado como manual, ou fórmulas “cartas na manga”.

Nas cidades onde ministrei oficinas, Arapiraca (AL), Rio Branco (AC), Porangatu (GO) e Macapá (AP), os participantes relataram uma visão de teatro textocentrista, com a ideia clássica de ator e personagem, oriunda de um teatro que foi vivenciado durante a infância e

adolescência na escola e/ou igreja. Sabendo disso, levei-os à compreensão que há formas teatrais diversas, as quais trazem verdadeiras transformações ao teatro e ao próprio ator, e os conduzi à uma reflexão sobre os modos de feitura do teatro hoje, dialogando com o que pensa Feral: “é necessário promover o novo e as formas em relação com seu tempo, mas ao mesmo tempo é preciso ser realista e compreender que as formas que privilegiamos não podem ser dominantes.”. (2010, p. 265) O “novo” a que a autora se refere é o teatro performativo, que deve ser promovido pelo diálogo com as questões de hoje, do que o teatro tradicional.

[...] o teatro mais interessante que se faz nos dias de hoje, mas o outro também tem seu encanto. Nossa tarefa é acompanhar as formas artísticas que se transformam. [...] O teatro performativo é, em minha opinião, um teatro de vanguarda sem dar a esse termo o sentido que dávamos antigamente. Quero dizer com isso que são as formas mais inovadoras hoje. Portanto, na medida em que essas formas se desenvolvem, elas influenciam outras práticas, e elas acabam por escoar, como um filtro de café [...] (FERAL, 2010, p. 266)

Os conceitos de teatro performativo e performatividade pensados por Josette Feral, escoam e contaminam o fazer teatral hoje. Tais conceitos e como influenciam e provocam mudanças substanciais ao teatro podem ser melhor entendidos a partir do artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Nele, a autora apresenta a origem de sua conceituação a partir do conceito de teatro pós-dramático, cunhado por Lehmann, mas o qual ela prefere conceituar como teatro performativo por acreditar que a noção de performatividade opera no cerne de seu funcionamento (2009, p. 197). A noção de performance é apresentada através de duas vertentes: uma pensada por Schechner que amplia seu entendimento para além do domínio artístico (performance art) para o domínio cultural (manifestações cotidianas, como esporte e cerimônias religiosas), e outra visão de performance inserida somente no domínio artístico, pensada por Huyssen, entendendo a performance como expressão artística que revoluciona o modo como vemos arte a partir dos anos 60.

As noções de performance acabam por provocar mudanças estruturais no modo vigente de teatro, baseado no texto. Tais transformações vão evidenciar as características do teatro, o qual Feral denomina de performativo:

se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as

características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FERÁL, 2009, p. 198)

A ideia de ator transformado em performer dialoga com a proposição feita por mim aos participantes das oficinas, entendendo o atuante como aquele que passa a investir na materialidade do seu corpo promovendo afetos, ganhando emancipação da servidão ao texto e seu sentido fechado. O performer, ao contrário do sentido fechado do texto, passa a instalar a ambiguidade, o deslize dos sentidos, realizando através da inter-relação dos corpos e objetos o jogo com os signos. (Id., 2009, p. 205)

A partir desse entendimento expandido do que é o ator|atuante|performer que abordei a noção do corpo nas oficinas que ministradas, evidenciando as potencialidades desse corpo que se envereda a trabalhar em territórios fronteiriços, sempre se pondo ao risco, nas artes da cena. Assim, as inquietações que me conduziam em *Margem e rio*, foram experienciadas também no corpo dos participantes, como podem ser verificadas a partir dos compartilhamentos que se seguem.

Em Arapiraca (AL), ministrei uma oficina exclusiva para um grupo de teatro que estava inserido na programação da Mostra de Arte e Cultura do Sesc Arapiraca 2017, onde fui convidado a participar das atividades formativas. O trabalho realizado com o grupo, que tinha uma encenação clássica de comédia baseado em conto popular nordestino, foi retrabalhar as potencialidades do corpo dos atores dando-lhes autonomia, mesmo com a presença do texto que pautou toda a encenação. Os atores haviam criado suas atuações em cima dos tipos que conhecemos da cultura nordestina (a mocinha, o mocinho, o vilão, o esperto, o vigário, o pai severo, etc.), anulando seus corpos para dar lugar ao corpo do personagem, e indo para a cena apenas para reproduzir falas nos moldes desse imaginário popular de personagens típicos da cultura do nordeste brasileiro.

Desse modo, introduzi ao grupo um trabalho de esgotamento físico junto à realização de ações que estavam presentes, mas que eram negligenciadas durante toda atuação. Isso levou a busca por realização de uma partitura composta de ações precisas, onde através delas, buscassem a espontaneidade, o emergir do fluxo de vida. Dar significativa atenção ações possibilitou também retrabalhar cenas a partir da ideia do corpo, imagens e suas forças poéticas, libertando um pouco a encenação da soberania do texto. Também aproximei o grupo da ideia de contato, proposta por Grotowski, para que os atores realmente pudessem se ver em cena, ter seus corpos afetados pelo parceiro, e não apenas entrar e sair de cena para “dar suas falas”. Em linhas gerais, pude verificar através do experimento no outro como operam os conceitos até então experienciados somente no meu corpo. Foram perceptíveis, ainda que introdutórias, as

mudanças ocorridas a partir de uma nova percepção de corporeidade que o grupo não havia antes vivenciado, mas que poderia utilizar tais ferramentas a partir dessa outra abordagem do corpo do atuante e suas intensidades.

Outro exemplo oportuno foi a oficina de performance realizada em Rio Branco/AC. A pedido do Sesc Acre, a oficina deveria abordar as questões de gênero. Essa especificidade foi essencial para trabalhar a ideia do corpo|afeto, que em se tratando de gênero, é repleto de performatividade, e que por si só já brinca com os códigos, já inscreve a ambiguidade, a pluralidade de sentidos, conforme vimos em Feral.

No entanto, fez-se necessário também abordar assuntos próprios das questões de gênero e que são úteis para o entendimento do corpo|afeto a ser trabalhado nesse território específico, junto à performance. Um deles é o conceito de montagem, o qual eu abordei com os participantes não se tratar da montagem de uma personagem, mas da montagem de seus próprios corpos. Sobre o conceito de montagem, Juliana Jayme nos esclarece:

Por meio de uma ação denominada montagem, travestis, transformistas, drag queens e transexuais reconstruem gêneros, revelando que essa categoria não possui uma estrutura binária, antes refere-se a multiplicidades. Também via montagem modificam corpo e nome, demonstrando a transitoriedade da pessoa e indicando que sua ação é incorporada. (JAYME *in* CASTRO, 2010, P. 168)

Ainda segundo Jayme, essa ação incorporada caracteriza a performance, uma vez que a ação de incorporação é de grande valia para se pensar toda essa ação de montagem. Ao construir sua identidade - interferindo no próprio corpo – essas pessoas mostram que o corpo é, ele próprio, um meio de expressão. A alteridade provocada por elas é percebida por seu corpo que transmite um significado, mas também expressa a performance.⁵⁰

Jasbir Puar (2013) no artigo “Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa” fala que estudiosos como Donna Haraway nos dão a noção de corpo como agenciamentos instáveis, de corpo como um construto informacional, um corpo “entre”, que confunde as fronteiras binárias de gênero. Segundo Puar, agenciamento são como arranjos e relações, conexões, coleção, combinação, montagem, onde todo esse arsenal de ingredientes pode ser tido como brega, cafona, de mal gosto, exagerado, mas acaba agradando o paladar do espectador. À isso, Taylor (2013) caracteriza o *relajo* esse “performativo bem-aventuradamente malsucedido, um ato que rompe o sistema convencional”. Ao trabalharem com o exagero, a mistura, a imitação, a

⁵⁰ Artigo Travestis, Transformistas, Transexuais e Drag-queens: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa, de Juliana Gonzaga Jayme.

contradição, o ‘bom gosto do mau gosto’, têm como resultado a estética definida por Taylor como *rasquache*.

Quem também nos ajuda a pensar o corpo|afeto no território específico de gênero é Juliano Gadelha (2009), que em sua dissertação *Masculinos em mutação* vê na performatividade do corpo dos transformistas (que se diferenciam das drag queens apenas por buscar ao máximo o feminino, quando as drags extrapolam isso, usando exagero e deixando rastros do masculino) uma potência subversiva:

as chamadas práticas corporais ‘subversivas’, ou seja, aquelas atitudes corporais, aquelas que batem de frente com algum caráter normativo da cultura, espelham de modo mais nítido que o corpo, em nossas sociedades, este se tornou uma matéria, cuja a forma depende da vontade de seu dono. Entretanto, o corpo não é apenas algo a ser transformado e manipulado de múltiplas formas, não é um campo desterritorializado de afetos. Quanto mais mexemos em nossos membros e em nossas peles, mais descobrimos novas potências do corpo. Vejam o caso dos transformistas [e drags], esses agentes, cada vez que ‘se montam’ vivem novas identidades, sexualidades e novos gêneros. A capacidade de experimentar essas vivências é uma, entre tantas, potências do corpo. (GADELHA, 2009, p. 30)

Todos esses conceitos foram necessários para expansão do entendimento do corpo a partir das questões de gênero. Também foi importante ouvir dos participantes a relação com tais questões na vida de cada um, para que não fosse “maquiado” ou escondido nenhum tipo de preconceito, muito pelo contrário, era necessário trabalhar com muita sinceridade por ser um tema urgente e de alto teor político. Só então, passamos a dar início a um trabalho de corpo, com alongamento e em seguida exaustão. Trabalhamos também para a percepção do próprio corpo em sua totalidade imerso na extrema fadiga, pois quando o corpo inteiro se torna uma corrente de impulsos, quando não se quer esconder mais nada, a sinceridade o abraça por inteiro. (GROTOWSKI, 2007, p. 203).

Partimos, em seguida, para um exercício simples: os homens iriam inserir sob a blusa, na região do peito, pequenos balões de ar para se aproximarem da estética do corpo feminino, dando a impressão de terem seios. As mulheres iriam colocar um balão pequeno na região do sexo, para se aproximarem da estética do órgão genital masculino. Nenhum participante deveria representar, fingir ser, mas apenas se colocar em espaço público com o corpo performativo, realizando ações simples, como pedir a alguém uma informação, esperar um ônibus numa parada, utilizar banheiro público, entrar numa loja, comprar um lanche, etc. No retorno para a sala, relatamos como foi a experiência de perceber o “estranhamento” desse corpo performativo e da necessidade de colocar, previamente, o corpo em um outro estado, embora fosse realizar uma ação cotidiana.

Estando na “sala de ensaio”, nas dependências do Sesc Acre, local da oficina, nos colocamos primeiramente, sempre a levar esse o corpo à exaustão, em exercícios que iam desde correr, pular, até a dançar exaustivamente músicas do repertório das “divas” gay, para então, investigar por ações que, ao serem performadas, poderiam se tornar disparadoras de reflexões e chamar a atenção a quem habitava ou transitava nos espaços públicos de Rio Branco. Algumas vezes, a busca por essas ações se dava na própria observação das pessoas no centro da cidade, local das experimentações fora do Sesc Acre. Ações próprias das manifestações de carinho como beijar, abraçar, caminhar de mãos dadas, e até mesmo acenar foram trabalhadas a partir dos conceitos de precisão e espontaneidade, onde os participantes criavam micro-partituras para realizarem com máxima precisão e depois buscarem variações, ajustamentos e aberturas para o mostrar da ação no espaço público, pois, estando em contato com o ambiente, este passa a interferir nos corpos dos atuantes.

O grande desafio foi tirar o caráter de representação e trazer o entendimento para a realização da ação, e deixar emergir do realizar da ação, desde sentimentos orgânicos à imagens que poderiam vir a impactar o público. Para isso, levei-os a compreensão para sempre estarem conscientes dos corpos no aqui e agora, naquele ambiente e que não havia ficção, mas somente um corpo|afeto a agir.

Um desdobramento desta experiência nas ruas do centro de Rio Branco, foi o entendimento que o próprio deslocamento desse “corpo de gênero”⁵¹ já performava em si. O trabalho em sala passou a ser, com o corpo em estado de esgotamento, permanecer poroso para o contato com o público na ação de deslocamento. Àquela época, o Brasil fervia com a campanha #TrateSeuPreconceito nas redes sociais, contra a decisão judicial que proibia a punição de psicólogos de oferecerem terapia conhecida como “cura gay”⁵². As questões de gênero eram (e ainda são) urgentes, e o deslocamento do corpo de gênero atravessando a cidade em pontos estratégicos como a Praça das Armas, O Palácio do Governo e Assembleia Legislativa, já era em si uma ação performativa de um corpo que precisava ser visto e respeitado, por direito. Se caso, durante a ação, fosse solicitado verbalização pelo público, os participantes só poderiam responder com a frase “Meu amor não é doença”.

Ainda no Acre, também trabalhamos com as questões de dublagens, bastante comuns em apresentações artísticas de gênero. Para tal ação passamos pelo processo de

⁵¹ Entendendo a luta das questões de gênero no Brasil, a qual somos solidários, de modo algum quisemos tomar lugar de fala, mas nos colocamos na experiência para fins didáticos da compreensão dos conceitos de performance e performatividade, bem como precisão e espontaneidade como procedimento de criação.

⁵² Para mais informações, visitar: <<https://istoe.com.br/o-amor-nao-precisa-de-cura-diz-google/>>. Acesso em: mar. 2018.

montagem, que tratei conceitualmente anteriormente. No processo de dublagens pudemos trabalhar ainda com mais afinco os conceitos de precisão e espontaneidade, onde cada participante deveria escolher uma música a ser dublada e criar uma partitura de ações que não só sustentassem toda a dublagem, mas que trouxessem um fluxo orgânico na execução da ação de dublar, fazendo das músicas das “divas” suas próprias canções. À essa altura, dois últimos dias de oficina, os participantes já haviam entendido o esgotamento físico como caminho de colocar o corpo em outro estado, mais aberto e pronto a agir|reagir, e a necessidade de se criar uma partitura de ações precisas para que, quando estivessem seguros, pudessem introduzir variações no ato da execução que trouxessem frescor à ação. Dublar está repleto de representações de trejeitos do universo feminino, podendo ou não ter rastros do masculino. No entanto, sempre alertava para a compreensão de que se tratava de cada um deles/delas fazendo a ação, suas corporeidades e individualidades na ação performativa.

Figura 22 — Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 23 — Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 24 — Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017



Fonte: Arquivo Pessoal.

Figura 25 — - Ação performativa de deslocamento. Ruas do Centro de Rio Branco/AC, setembro de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 26 — Ação performativa de deslocamento. Praça das Armas, Rio Branco/AC, setembro de 2017



Fonte: Arquivo Pessoal.

Figura 27 — Ação performativa de deslocamento frente a policiais militares, Rio Branco/AC. setembro de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 28 — Ação performativa de deslocamento. Palácio do Governo, Rio Branco/AC. setembro de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 29 — Ação performativa de deslocamento. Assembleia Legislativa de Rio Branco/AC, setembro de 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

O último⁵³ experimento pedagógico que compartilho com o leitor se deu na cidade de Macapá (AP). Nesta oficina de performance, que aconteceu de 19 a 27 de fevereiro de 2018, com duração de 9 dias e um total de 30 horas/aula, foi possível trabalhar com mais afinco os conceitos de precisão e espontaneidade, tendo como ferramenta o esgotamento físico, à medida que inseria os participantes no universo da performance, sempre com a ideia do atuante e da sua corporeidade imersa na experiência|intensidade.

Como a proposta era trabalhar partindo de memórias e vivências pessoais para delas investigarmos ações a serem performadas, iniciei as atividades com um exercício de “campo sensorial”, onde o grupo corria em círculo para um lado e uma pessoa ao centro girava para o lado oposto ao grupo, não se tratando ainda de uma exaustão física. À pessoa ao centro, após todos pararem de girar, eram feitas perguntas referentes ao seu quarto de infância, como as pessoas que nele habitavam, quais brincadeiras eram realizadas ali, como eram as disposições dos móveis, etc. Íamos alternando as pessoas que, voluntariamente, se colocavam ao centro. ´

Após trazer diversas memórias do quarto de infância, foi solicitado que cada um desenhasse no chão com giz a planta baixa de seus quartos: onde ficava a porta de entrada, janela, cama, cômodas, o que houvesse. Feito isso, nos afastamos e observamos essa “cartografia” registrada da infância. Sobre ela, foi solicitado que escolhessem ações concretas que eram feitas no quarto de infância. A ideia era que os participantes buscassem ações tendo

⁵³ A oficina ministrada em Porangatu, na ocasião do Festival de Teatro Tenpo 2017, teve um caráter mais reflexivo acerca do ensino do teatro nas escolas, possibilidades de abordagem pedagógicas com alunos e o entendimento do professor de artes como artista.

como investigação suas próprias vivências e memórias, e trabalhassem o desgaste de suas ações através do engajamento total do artista, não se tratando de uma intensidade energética do corpo grotowskiano (esgotamento físico), mas de um investimento em si mesmo pelo próprio artista. (FERÁL, 2009)

Nos dias subsequentes fui introduzindo não só os conceitos de performance e performatividade como também os conceitos que fundamentam esta dissertação enquanto pesquisa performativa. Nesse sentido trouxe aos participantes um pouco da minha trajetória, os teóricos com quem dialogo nesta pesquisa e os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação. Ao mesmo tempo, levava-os à exaustão física da mesma forma que apresentei no capítulo anterior, quando na praia da Av. Beira Mar de Fortaleza, chegava ao esgotamento físico, como quem corre no mesmo lugar, exercício que criei a partir da obra *Ralé*, dança de rua criado pelo dançarino Jessé Batista.

Estando os participantes com seus corpos em outro estado, o de esgotamento, passamos a investigar possibilidades de uma comunicação fragmentada, bem própria da *performance art*. Pensando nisso, foi entregue como material de trabalho *emojis*⁵⁴ impressos para serem utilizados como máscaras. No entanto, não era permitido que os participantes vissem que *emoji* estavam colocando no rosto, para fugir de qualquer possibilidade de agirem de acordo com a emoção que o ideograma representa. Além de romper com a ideia de atuação, o objetivo era se concentrar em ações concretas, repetidas diversas vezes e de diversas formas (direções, velocidades, planos), com isso possibilitar a experimentação do jogo dos códigos, do sentido aberto, das referências múltiplas, e da não-comunicação ao se utilizar uma ferramenta extremamente usada cotidianamente fora da sua plataforma de origem, o aplicativo de comunicação para celulares *Whatsapp*.

⁵⁴ Emoji é uma palavra derivada da junção dos seguintes termos em japonês: e + moji. Com origem no Japão, os emojis são ideogramas e smileys usados em mensagens eletrônicas e páginas web, cujo uso está se popularizando para além do país. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Emoji>>. Acesso em: jan. 2018.

Figura 30 — Oficina Corpo|Afeto, Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 31 — Oficina Corpo|Afeto, Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 32 — Oficina Corpo|Afeto, descolamento pelo centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 33 — Oficina Corpo|Afeto. Ambiguidade de códigos. Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 34 — Oficina Corpo|Afeto. Ambiguidade dos códigos. Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 35 — Oficina Corpo|Afeto. Instaurando pluralidade de sentidos. Centro de Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ouvindo os participantes após a experiência, a maioria relatou a vontade de dar sentido às ações, para que o público da rua entendesse o que eles queriam dizer, mas que foi importante instalar a ambiguidade e possibilitar que o espectador desse seu sentido particular a partir da própria percepção. Muitos relataram insegurança, uma vez que a visibilidade era bastante limitada com a máscara, só podiam ouvir os passantes, e não podiam se comunicar

verbalmente, sinalizando o quanto foi importante estar com o corpo mais ativado (pelo esgotamento), permanecendo em alerta no aqui e agora da ação. Lembrei a ideia de risco inscrita na performance, bem como no teatro performativo, conforme Ferál:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (semet in place). (Id., 2009, p. 209)

Outro momento significativo no experimento pedagógico em Macapá, se deu nos últimos dias, quando os participantes já se colocavam a levar o corpo à exaustão sem a minha solicitação, embora eu observasse e também me colocava em extrema fadiga. Quando todos estavam com sua corporeidade em estado de esgotamento, foi solicitado aos participantes que caminhassem sobre um espaço com dimensões de 6m x 6m, coberto com plástico bolha. O estourar de bolhas gerado ao caminhar seria um modo de atingir o outro e o ouvir do estourar das bolhas, seria o corpo de cada um sendo afetado. Nesse jogo, os participantes estavam ao mesmo tempo atentos ao seu próprio corpo, a cada mínima movimentação, mas também absolutamente em contato com o outro. Os participantes permaneceram um longo período na experiência de afetar e ser afetado ao mesmo tempo, numa intensificação corpórea em ascensão, e, chegando ao ápice, os conduzi a outro momento do experimento, uma criação a partir do procedimento de criação trabalhado até então.

Entreguei ao grupo, material para utilizarem no seu próprio corpo, resgatando o exercício inicial que trazia à memória o quarto de infância. Da relação de materiais tínhamos: 50m de plástico bolha, fitas adesivas na cor preta e vermelha, fita “zebrada” de isolamento, um rolo de barbante, impressões em papel com a palavra “frágil” e também símbolos utilizados para sinalizar objetos frágeis. Como forma de direcionar o uso de materiais numa tentativa de evitar a representação⁵⁵, foi dada as reflexões: *Qual parte de seus corpos estão hoje sendo mais afetados pela própria vida? Qual parte de vocês está mais exposta nas relações líquidas⁵⁶? Qual parte de vocês carece de proteção? Qual parte de vocês deve ser protegida para não ferir*

⁵⁵ Outra ferramenta utilizada foi que lembrassem como o performer Oliver de Sagazan, que estudamos faz uso de seus materiais para performance, criando outra corporalidade, a exemplo de *Hybridation*, que pode ser encontrada no *youtube*.

⁵⁶ A partir do conceito de *líquido* proposto pelo filósofo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017) em livros como *Modernidade Líquida* (2000), *Vida Líquida* (2005), e principalmente *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2003).

o outro? Qual parte de vocês está sendo impossibilitada de dar/ganhar afeto do outro? Quais situações ou ações fazem de seu corpo/afeto um objeto?

Tais indagações serviam como disparadores dessa memória sobre a infância, já trabalhada nos dias iniciais da oficina e resgatada para integrar o processo de criação. Para Beth Lopes (2010), no artigo *A performance da memória*, a pesquisadora vê a memória como motivadora, impulso, tema ou mesmo procedimento de criação a ser trabalhado no corpo, como é possível confirmar:

São muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural. Desde o grande mestre da “memória das emoções”, Constantin Stanislavski, a recorrência ao tema tem provocado bastantes controvérsias, se uma técnica de atuação, um estilo ou simplesmente a substância com a qual o performer transforma a sua imaginação e as suas emoções em arte. De qualquer modo a questão está sempre associada ao mesmo desejo: a produção de uma arte viva, uma arte da presença e do presente (mesmo quando a tônica é o passado). (Id., 2010, p. 135)

Seguindo este pensamento, os participantes passaram então a interferir em suas corporeidades a partir de suas memórias e afetos que, de modo particular, lhes atravessavam. Não havia verbalização, todo o meio de expressão deveria ser corporificado, tentando por um lado se afastar da representação teatral, e por outro se aproximar de um outro corpo, um corpo|afeto|objeto. Segundo Lopes, o atuante passa a operar um discurso onde sua linguagem se constitui a partir da simbologia de suas memórias, agregando a um só tempo o intercâmbio em passado, presente e futuro, onde “se criam dobras que se dobram sobre si mesma numa sequência de remissões ao conjunto que as lembranças pertencem” (p. 137) corporificadas no performer. Sobre a importância do corpo do performer para as memórias, a autora afirma:

O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscrevem uma ‘matriz de si’. [...] O corpo do performer na medida em que vai sendo perfurado por esta força criativa torna-se signo composto por toda a sorte de elementos que trazem não a representação, mas a presença vida do outro: hábitos, costumes, atitudes e comportamentos que emergem das experiências vividas, sonhadas, imaginadas ou desejadas. Na composição da performance os fragmentos da memória engendram sentidos e se organizam para tornar o indizível aquilo que se quer dizer. (LOPES, 2010, p. 137).

Figura 36 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Tal entendimento da relação memória e corpo, nos remete ao pensamento de Grotowski sobre corpo|memória (“o corpo é memória”) citado nesta dissertação no capítulo 2, e que abre caminho para o trabalho da precisão e espontaneidade como procedimento de criação no experimento pedagógico em Macapá. Desse modo, tendo os participantes trabalhado suas corporeidades através dos materiais oferecidos e partindo de suas memórias, seguiu-se ao desenvolvimento de ações que pudessem ser executadas de modo preciso, possibilitando a emersão do fluxo orgânico. A princípio as ações deveriam ser executadas dentro do espaço que eles definiram como “quarto de infância” (nos experimentos iniciais da oficina), mas em seguida podiam romper esse “limite” e até se relacionar de modo direto com o outro. No entanto, mesmo trabalhando individualmente, não deveriam perder o contato com o outro, mas permanecerem porosos aos afetos. Aos participantes que escolheram ações estáticas deveriam ampliar sua abertura afetiva através do corpo em estado de esgotamento. O experimento pode ser visto a partir do link do vídeo https://www.youtube.com/watch?v=KZE5_

[JGdqo&feature=youtu.be](#)⁵⁷, bem como através da Figura anterior e também das que compartilho em seguida:

Figura 37 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 38 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

⁵⁷ Acesso em: mar. 2018.

Figura 39 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 40 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 41 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 42 — Oficina Corpo|Afeto, Experimento em Performance. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

No último dia de oficina, os participantes relataram a experiência trazendo a ideia de estrutura que lhes davam segurança, quando tinham uma partitura/sequência de ações a executar e repetir. Outros relataram o fato de afetar e ser afetado pela ação sem estar

representando ou sendo um personagem, mas sendo eles, na ação, no presente, no aqui e agora do instante. Foi relatado também o “acionamento” ou “surgimento” de “instâncias internas”, de “emoções”, de “sentimentos” a partir da execução das ações precisas, do contato com o outro. Os participantes desejaram mais dias de oficina para terem mais tempo na experiência. Para finalizar, propus à turma que trabalhássemos ainda mais com a experiência, que provocássemos um desdobramento, que deixássemos vestígios do experimento através da criação conjunta de uma instalação. Desta criação, surgiu a instalação nas dependências do Sesc Araxá⁵⁸ intitulada Corpo|Afeto – experimento performático das relações-objeto. Compartilho com o leitor o link da instalação https://www.youtube.com/watch?v=oWnWdKkdN_U⁵⁹ e também o link do seu *making of* <https://youtu.be/MBIWp8oTJLQ>⁶⁰.

A investigação de *Margem e rio*, através da performance como pesquisa foi bastante profícua em seus experimentos pedagógicos, uma vez que trouxe um entendimento corporificado dos conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação possível nas artes da cena, que se ajustava às especificidades de cada experimento. Foi importante me lançar à experiência de investigar/observar os questionamentos trazidos nesta pesquisa atravessando outras corporeidades, pensando sempre num corpo carregado de impulsos, imerso no aqui|agora, borrando as fronteiras das linguagens poéticas, atravessado por suas subjetividades, indo ao encontro do outro e permanecendo em contato. Não houve o objetivo de criar método ou dogmas para aquisição de técnicas modo-de-fazer, mas lançar o corpo na experiência de um procedimento de criação possível no oceano do atuante. Assim, pude dialogar e analisar os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação em cenas diversas como o teatro mais “convencional”, em Arapiraca/AL, a performatividade *queer*⁶¹ em Rio Branco/AC e performance e o teatro performativo em Macapá/AP, pensando sempre o corpo *embodied* do atuante, deslizante nas artes da cena, uma vez que corroboro com o seguinte entendimento de corpo à partir de Walmeri Ribeiro:

O corpo como um sistema dinâmico e auto-organizativo, permeado incessantemente pelo fluxo de informações que se dá na relação entre corpo-ambiente-tempo, atua propondo possibilidades de ação, descobrindo caminhos, apontando soluções a partir de experiências que se dão no campo sensorial e cognitivo, potencializando assim uma emergência poética que conduz à impulsos criativos. (RIBEIRO, 2013, p. 202)

⁵⁸ Sede do Sesc Macapá, realizador da oficina inserida do Projeto Vamos Comer Teatro, coordenado por Genário Dunas.

⁵⁹ Acesso em: mar. 2018.

⁶⁰ Acesso em: mar. 2018.

⁶¹ Palavra inglesa utilizada para designar pessoas “desviantes” da norma cis-heterossexual, como os gays, travestis e transexuais. Sem sinônimo claro em português, ganha aproximação com o termo “transviado”. Fonte: <<https://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tensoes-entre-vivencias-e-universidade/>>. Acesso em: fev. 2018.

Desse modo, tanto os experimentos pedagógicos enquanto performance, como as experiências individuais imersivas no ambiente da praia em Fortaleza, incitam meu corpo a uma poética tendo a precisão e espontaneidade como procedimento de criação e trazendo o esgotamento físico como ferramenta integrada ao processo, que vão fazer emergir o vídeo-performance *Pasado que no pasa*, e a vídeoinstalação *Saudade – um corpo em estado de esgotamento*, que integram o projeto poético *Pasado que no pasa*.

5 LANÇANDO A SEMENTE

“A vida é um soco no estômago.”
(Clarice Lispector)

Figura 43 — Frame do vídeo-performance *Pasado que no pasa*.



Fonte: Rodolfo Ricardo.

O capítulo que ora se abre apresenta o projeto poético *Pasado que no pasa*, experimento corporificada desta pesquisa, que encontra na vídeo-performance sua expressão como obra, apresentada como videoinstalação. O projeto poético está inserido na linha de pesquisa *Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas*, que pensa a criação artística como pesquisa e produção de conhecimento. Desse modo, trago ao leitor o processo de criação bem como o diálogo com teóricos que contribuem para a tessitura do pensamento artístico da obra, que também ganha outras camadas de sentido, desdobrados a partir da leitura da obra. Para ver a vídeo-performance, acesse o link: <<https://vimeo.com/260840106>>⁶².

Corroborando com artistas|pedagogos da arte do ator, principalmente Stanislavski e Grotowski por apontarem a importância sobre precisão e espontaneidade (explorando cada um à sua maneira esses conceitos), mas também por indicarem a importância do trabalho do ator sobre si mesmo, onde tais estudos trazem fundamento teórico à *Margem e rio*, a presente pesquisa tem agregado o entendimento de corpo do atuante também a partir do conceito de *embodiment*, que traz em si a ideia da presença corporificada, imersa no aqui e agora da ação. Nesse sentido, a investigação dos conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação encontra reforço no esgotamento físico atrelado ao processo e na imersão do corpo em contato com ambiente, executando uma ação carregada de impulsos vivos.

⁶² Acesso em: abril 2018.

Pensar em um corpo em contato com o ambiente|paisagem é pensar num corpo|afeto e suas intensidades, que, conforme Massumi, é experiência. Ou seja, é pensar um corpo poroso aos afetos que, em contato, é afetado ao mesmo tempo que afeta. Artaud (2006) fala da importância de tomarmos consciência das localizações do pensamento afetivo, onde um dos meios de reconhecimento é o esforço físico. Para o autor, os pontos onde incidem o esforço físico são os mesmos sobre os quais emanam o pensamento afetivo, que servem de trampolim para um sentimento emanar. Sobre essa questão podemos ainda aferir em *O teatro e seu duplo*:

Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia no teatro há muito se desacostumou. Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. (ARTAUD, 2006, p. 160)

O pensador francês ao propor a metáfora do ator como um atleta do coração, evidencia a inter-relação das dimensões físicas e emocionais do atuante, ou seja, a relação entre rigor|precisão e espontaneidade|organicidade inscrita no teatro da crueldade. No artigo *Antonin Artaud e a física dos afetos*⁶³ (2011), de autoria de Cassiano Quilici⁶⁴, encontramos um olhar mais acurado sobre a proposição artudiana que ajudam a fundamentar o corpo|afeto em *Margem e rio* e que traz solidez para a composição da obra *Pasado que no pasa*. O autor afirma, apoiado no pensamento de Evelyne Grossman⁶⁵, que Artaud, já em 1920, investigava nos seus próprios processos psicofísicos, dada a urgência em lidar com seu sofrimento e a necessidade de ‘refazer-se’. Os textos artudianos apontam para “a criação de uma poética singular, que pretende expressar ‘o grito da própria carne’ e a reivindicação de um novo corpo” (QUILICI, p. 97).

Fica claro, então, que a transformação necessária ao teatro apontada por Artaud passa por uma revolução no corpo do ator, que deve conscientemente submeter-se ao rigor necessário da crueldade, para reencontrar a própria vida, pois “é a consciência que dá ao exercício de todo o ato de vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém.” (ARTAUD, 2006, p. 118) Sobre essa transformação arrebatadora que se dá no corpo do atuante, temos:

As representações tranquilizadoras de um corpo aparentemente estável, com limites bem definidos, são rechaçadas, dando lugar à apreensão de uma realidade incerta e movediça, da existência como turbilhão, devoração, entrelaço de forças. O corpo estratificado, codificado e formatado como “organismo”, disciplinado pelas normas sociais, é experimentado agora como um “cadinho de fogo e de carne”, em que o

⁶³ QUILICI, 2011, p. 96-102.

⁶⁴ Cassiano Sidow Quilici, é professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

⁶⁵ Autora do artigo *L’homme acteur* (GROSSMAN, 2002).

sofrimento é confrontado sem subterfúgios; ao mesmo tempo, são mobilizadas as forças e as possibilidades de recriação de si mesmo. (QUILICI, 2011, p. 100)

Tamanha revolução necessária ao nascimento de um novo corpo encontra eco nas palavras de Clarice Lispector: “a vida é um soco no estômago”⁶⁶, que traz uma perspectiva não aplainada da vida, exigindo, portanto, do artista da cena um soco no estômago (primeiro no seu e depois no do espectador), que tire-o do prumo estável e limitado, promovendo uma perda de si, para só então, através da crueldade, se reencontrar outro, transformado, emanado de impulsos vivos. É nesse limiar que se encontra o corpo|afeto de *Margem e rio* e que se põe a compor a vídeo-performance *Pasado que no pasa*, tendo a precisão e espontaneidade como procedimento de criação, onde a exaustão física integra o processo.

Nessa perspectiva, a presente pesquisa se relaciona com a estética da espontaneidade, pensada por Walmeri Ribeiro, a partir da análise e reflexão das relações de cocriação do ator na cena cinematográfica contemporânea brasileira, onde afirma que esta é uma arte da colaboração, do encontro e de singularidades, e onde o trabalho do ator, imerso nesse contexto, aponta um campo de possibilidades poéticas, criativas e estéticas com abertura para pesquisas e experimentações.

Em *Poéticas do ator no cinema brasileiro* (2014), Ribeiro nos dá uma análise das poéticas emergentes da presença do ator cocriador da obra cinematográfica propondo o conceito de estética da espontaneidade, construída no locus exploratório criando uma zona de tensão entre a estética da espontaneidade e o ator espontâneo, num processo de criação repleto de incertezas e acasos, fazendo a obra emergir a partir da improvisação do ator, numa proposta pertencente à “virada performativa” (FISCHER-LICHTE, 2008), conforme aponta Cecília Almeida Salles, em sua apresentação ao livro de Walmeri Ribeiro.

Ribeiro reafirma as contribuições de Stanislavski com o método das ações físicas para o ator, que assim, possibilita um rompimento definitivo com a prática de criação baseada no “achismo” do ator sobre o texto e/ou personagem. A autora chama atenção para o entendimento que as ações físicas são reavivadas com a interferência do instante presente (p.19), reafirmando também as contribuições de Grotowski que com as ideias de impulso, estímulo, partitura e desvelamento que promovem “ampliação ao pensamento sobre o ator criador, fundamentando-o no desvelamento do ator, ou seja, na doação total deste, num desnudar-se, desautomatizar-se, abrindo espaço para a espontaneidade e fluidez criativa” (p. 20).

⁶⁶ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 83.

Há também o pensamento que reforça uma rigorosa preparação que viabiliza o acionamento das potencialidades corpóreas do atuante, ressaltando a necessidade de estruturação do trabalho do atuante para o processo de criação, tendo como base a ideia de partitura apontada por Stanislavski e Grotowski:

Sendo todo processo de criação, um processo de semiose, a partitura física do ator, construída a partir dos impulsos, constitui a base da atuação. Sendo uma estrutura externa (física), é percorrida pelo ator para reavivar os impulsos (internos) e, assim, transformar tal estrutura a partir de possibilidades surgidas na relação com o aqui e agora da ação. Stanislavski nomeava a partitura como “linha das ações físicas”. Mas, para Grotowski, as partituras do ator não estão fixadas a ponto de serem imóveis, pelo contrário, “são como o leito de um rio” (Grotowski *apud* Jimenez: 1990). E estão abertas à imprevisibilidade e à possibilidade de emergir novas ações. Pois, embora Grotowski pontue o rigor da precisão, este corpo imbricado no tempo e no espaço nunca repete tudo de forma autêntica. Para o diretor, a espontaneidade, assim como a improvisação, são frutos de uma perfeita preparação técnica e de princípios objetivos na atuação. Para Stanislavski e Grotowski o ator criador é este que trabalha sobre si mesmo, buscando no seu corpo todos os impulsos que o levam à criação. E as partituras tornam-se um procedimento para a improvisação e para a espontaneidade. (RIBEIRO, 2014, p. 22)

O pensamento apontado por Walmeri Ribeiro sobre o corpo do atuante que busca por uma espontaneidade|organicidade através de uma estrutura|precisão traz reforço a todo o entendimento apresentado em *Margem e rio*, como caminho possível ao oceano do atuante, reafirmando a possibilidade de termos a precisão e espontaneidade como procedimento de criação. Ribeiro enxerga a espontaneidade como algo que carrega em si um frescor e singeleza ao que acontece no aqui e agora da ação, tornando-se por um lado uma característica estética, e por outro um procedimento, o que implica uma necessidade de preparação do atuante e sua inserção no laboratório de criação (p. 27).

Nesse sentido, é traçado o paralelo entre a pesquisa que ora se desenvolve e as proposições de Walmeri Ribeiro acerca da estética da espontaneidade, definida como fruto da *poesis*, que se entende pela ação de trazer algo à tona, possibilitando o emergir da obra, a partir de princípios da atuação. E mais:

em busca de um processo criativo que é fundamentado na singularidade do ator, ou seja, onde o ator não interpreta ou representa uma personagem, mas sim cria uma personagem a partir de seu próprio corpo e atua ao colocá-lo em cena, colaborando para a emergência da obra. É a partir desta perspectiva, que apontamos a estética da espontaneidade que valoriza mais a presença do que a representação, busca-se uma ideia de tempo presente, no qual a ação se desenrola no aqui e agora. Fruto de um processo laboratorial de criação, que visa a emergência da obra como um sistema *button up*⁶⁷, fundamentada na inserção do ator cocriador e na improvisação, esta estética tem por base a colaboração do ator durante todo o processo de produção. Assim, nos parece importante tomarmos isso não como uma estética realista ou uma busca pela verdade, mas sim como uma estética que prima pela espontaneidade, pela

⁶⁷ Conceito de emergência proposto por Steve Jonhson (2003).

fluidez no processo criativo, imprimindo-a na obra entregue ao público. (RIBEIRO, 2014, p. 46)

Por ser fruto de algo construído a partir das relações do ator-câmera e ator-diretor num trabalho laboratorial que investiga uma experiência imbricada na obra a partir do que emerge do corpo e da ação, a estética da espontaneidade, gera assim, uma impressão de espontaneidade⁶⁸, conforme autora. Isso não exige o atuante de um árduo trabalho sobre o próprio corpo que emane organicidade a partir de impulsos vivos, pois “é este corpo pulsante, potencializado, que ao ser inserido no contexto da obra retoma e reaviva as partituras da encenação no aqui e agora das filmagens, trazendo consigo todo o frescor e a espontaneidade gerada por uma cena que emerge do corpo [...] levando para o filme uma espontaneidade construída, almejada, proposta no projeto poético da obra.” (Id., 2014, p. 49)

Um das análises fundamentais das poéticas do ator no cinema brasileiro que proponho dialogar diretamente com a pesquisa *Margem e Rio* é a inserção do ator na experimentação laboratorial no processo de criação. Segundo Ribeiro (2014) o espaço laboratorial torna-se fundamental para a criação da obra, onde se configura como “*locus* criador, [e] é onde a obra germina” (p. 36). Tal afirmativa possibilitou o entendimento de que toda a investigação individual onde estive imerso na paisagem praia em Fortaleza, explanado no capítulo *Arar a terra*, já se configurava como laboratório de criação, pois está fundamentado em duas ações acontecendo simultaneamente: “treinamento do ator e a improvisação de cenas”, que no caso de *Margem e rio* trata-se da emergência da cena e não de improvisação.

Imerso no laboratório de experimentação, o espaço público da praia - ambiente|paisagem da investigação – passa a ser parte da obra, uma vez que a relação direta espaço|corpo, através do conceito grotowskiano *contato*, torna-se estruturante no treinamento de ator, de onde passo a experienciar improvisações a partir da ação de cavar, proposta para investigação dos conceitos de precisão e espontaneidade através do corpo em estado de esgotamento. À medida que a investigação avançava passava a esboçar uma partitura de ações, a partir das anotações feitas no diário de bordo. A partitura passava por diversas alterações a partir das evoluções do agir no ambiente, das variações da execução da ação de cavar, do surgimento de ações derivadas, e das afetações sentidas no próprio corpo.

⁶⁸ Podemos ampliar esse entendimento por impressão a partir de Benjamim que afirma ser a natureza do cinema de outra ordem, fruto da montagem: “A natureza ilusionista do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. [...] A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (BENJAMIN, 1987, p. 186)

Durante esse período investigativo, convidei o amigo e fotógrafo Toni Benvenuti, para fazer o registro desta etapa da investigação. As imagens dispostas no decorrer do capítulo *Arar a terra* são desse momento, feitas pelo Toni, que também fez um breve registro em vídeo que disponibilizo através do link <<https://youtu.be/a7TCKAGiVtQ>>⁶⁹. Após assistir esse registro, e pela constatação da importância do ambiente praia que se deu ao processo laboratorial, o qual estive sozinho (no sentido de não ter outros colaboradores presenciais durante o processo ou mesmo ter criado uma exibição para outros artistas ou mesmo um “público” seletivo), surge a ideia do vídeo-performance, entendendo que essa expressão se adequava ao modo como a criação ia se configurando.

Figura 44 — Praia do Porto das Dunas – Aquiraz/CE. Local das filmagens do vídeo-performance *Pasado que no pasa*.



Fonte: Arquivo pessoal.

Com o avanço das investigações sobre precisão e espontaneidade como procedimento de criação, passo a estar cada vez mais afetado pelo ambiente praia e busco como alternativa a Praia do Porto das Dunas, litoral próximo a Fortaleza, por possibilitar uma exploração do ambiente de forma mais isolada, já que trata-se de uma praia não muito habitada/visitada, pela distância da capital cearense. Nas sucessivas idas ao local, passo a estruturar mais o que viria ser o roteiro/partitura da vídeo-performance, já trazendo algumas imagens surgidas da relação corpo-paisagem, o qual ora compartilho com o leitor:

⁶⁹ Acesso em: jan. 2018.

ESBOÇO DE ROTEIRO

Dia. Preto e branco.

Atmosfera do filme: algo de terrível está para acontecer; fúnebre; morte.

Sequência de Imagens

- A praia deserta
- Areia
- Vestígios de um corpo soterrado (pé, depois mão, depois rosto)
- o mar
- as ondas
- o ir e vir das ondas/ intercalando com imagens da areia sendo cavada
- a areia sendo cavada
- os dedos entrando na areia
- cavar
- cavar
- cavar
- atmosfera de exaustão/ esgotamento
- escrever VIDA na areia
- cair no buraco da areia
- tentativa de sair do buraco
- imagem do corpo no buraco
- o corpo na natureza
- sinal de SAUDADE em Libras
- começo a me enterrar
- atmosfera de sufocamento/agonia/morte
- corpo todo enterrado
- areia mexendo – movimento do pulmão subindo e descendo do esforço de respirar sob areia
- passo a mão para tirar a areia do rosto
- imagem do meu rosto em foto-pintura
- dejavu - passo a mão para tirar a areia do rosto
- meu rosto
- corpo se esforçando para sair do soterramento
- de pé, frase em libras (precisão! Referência: vídeo libras pina baush)
- libras como dança-performance (vídeo clipe de música VANCE JOY)
- Ao termino. Eu olhando o mar: Visão de quem está atrás de mim, também olhando o mar
- caminho para o mar, mergulho.
- volto, passo pelo buraco, sigo sem olhar para trás.
- imagem do buraco, como memória, cicatriz.

Tendo um roteiro|partitura, mesmo que em caráter de esboço, surge necessidade de repetição dessa partitura e, a cada repetição, o reacender das instâncias internas que iam sendo mobilizadas no corpo. Por sua vez, vem atrelada à repetição a necessidade de reflexão sobre a relação de espontaneidade e reprodutibilidade, uma vez que a estruturação passa além de se relacionar como amálgama da espontaneidade no procedimento de criação, visa garantir a reprodução orgânica no momento exato da filmagem da vídeo-performance.

Como interlocutores dessa reflexão, temos Lidia Olinto e Matteo Bonfitto, que levantam questões a respeito da relação entre repetição x espontaneidade no trabalho do ator no artigo *A intersecção entre reprodutibilidade e espontaneidade no trabalho do ator* (2013) onde pontuam uma diferença entre a repetição executada pelo ator e reprodutibilidade técnica pensada por Walter Benjamin (1985), como podemos aferir:

pode-se dizer que a efemeridade do acontecimento cênico impõe ao trabalho do ator/bailarino um tipo muito particular de reprodutibilidade, pois, é através da mobilização de seu corpo-mente que se dá a reprodução ou a ‘re-presentificação’ dos elementos físicos e extra físicos que compõem a cena. Desse modo, trata-se de uma reprodutibilidade ‘não-técnica’, essencialmente diferente da atuação para o Cinema, como pertinentemente percebeu Walter Benjamin (1985, p.165-196), pois na cena é o próprio artista quem reproduz seu desempenho em cada apresentação. (OLINTO e BONFITTO, 2013, p. 120)

A reprodutibilidade técnica da atuação no cinema diferente da atuação no acontecimento cênico e imprime especificidades sobre a atuação num filme. Segundo Benjamin (1985), o ator de teatro penetra no interior de um papel ao aparecer diante do público, o que não seria possível ao ator de cinema, pois “sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade de outros atores, cenografia, etc.”. (Id., 1985 p. 181) Ainda no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin aponta diferenças entre o ator de cinema e teatro a partir das exigências técnicas próprias da arte cinematográfica:

As exigências técnicas impostas ao ator de cinema são diferentes das que se colocam para o ator de teatro. Os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro. Ao contrário, em sua maioria foram atores de segunda ou terceira ordem, aos quais o cinema abriu uma grande carreira. Do mesmo modo, os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores e na maioria das vezes a tentativa malogrou. Esse fenômeno está ligado à natureza específica do cinema, pela qual é menos importante que o interprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara. *O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo.* (BENJAMIN, 1985, p. 182).

Tanto os atores de teatro e cinema inscritos na abordagem de Benjamin à sua época estão inseridos num contexto onde o texto, com as ideias de papel e personagem, marcam o processo criativo. Mas a referida passagem é também oportuna para refletirmos sobre o atuante que pensamos em *Margem e rio*, onde este traz sua singularidade e sua materialidade corpórea, imerso no aqui e agora da ação corporificada nas fronteiras movediças das artes da cena, onde o processo criativo se dá o *locus* laboratório experimental (RIBEIRO, 2014).

Nesse sentido, o atuante cria pontos de apoio em seu corpo, trilha um caminho que lhe dê segurança para o re-acionamento das instâncias internas vividas em laboratório no tempo presente das filmagens. Uma partitura de ações bem estruturada, associada à fluidez e não a rigidez, memorizada no corpo, repleta de impulsos vivos, contribuem para imprimirem frescor à reprodutibilidade não-técnica do atuante.

Segundo Olinto e Bonfitto (2013), Grotowski foi dentro os artistas-pesquisadores, um dos que mais aprofundou a relação entre precisão e espontaneidade, denominada por ele de

conjunctio oppositorum, onde os conceitos paradoxais se retroalimentam, estando os conceitos de *impulso* e *contato* intimamente ligados ao paradoxal amálgama, de fundamental importância ao trabalho do ator.

Assim, passei a trabalhar sistematicamente na corporificação do roteiro|partitura para re-presentificar o processo orgânico que experienciava na exploração dos conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação, tendo o corpo em estado de esgotamento tanto como meu *treinamento energético*⁷⁰, como agora também como minha *dança pessoal*⁷¹ na composição de *Pasado que no pasa*.

Vale destacar que no diálogo com a estética da espontaneidade, o atuante é co-criador da obra fílmica, ingressando assim na ilha de edição e no processo de montagem, interferindo na escolha das imagens, agregando ideias que surgiam da observação dos cortes e na montagem que se configurava. Conforme Ribeiro (2014, p. 102), “a montagem é responsável por uma organicidade inerente à obra, em prática laboratoriais a organicidade está também no próprio processo de montagem, que assume bases fluidas.”

O processo de criação do projeto *Pasado que no pasa*, em virtude da relação paisagem-performance outra reflexão se desdobra e se faz preponderante: a inserção desse corpo|afeto na esfera pública. Tomando como base o conceito de Arendt⁷² sobre esfera pública como “espaço de aparição”, temos como interlocução deste conceito as reflexões de Rosalyn Deutsche⁷³, que contribuem com o pensar do corpo|afeto na paisagem praia (esfera pública) para a criação do vídeo-performance como pesquisa de *Margem e rio*.

Segundo Deutsche, ao pensar a esfera pública como local de *aparicação*, de *tornar visível*, Arendt reflete sobre a pólis grega a partir da ideia de visão, expandindo assim o entendimento de democracia e possibilitando uma abertura para que artistas contemporâneos desempenhem este papel. Nas palavras de Arendt, temos:

A pólis [...] não é a cidade-estado no seu lugar físico; é a organização das pessoas à medida que surgem o atuar e o falar juntos, e seu verdadeiro espaço está entre as pessoas vivendo juntas para esse propósito, não importando onde estejam [...] é o espaço da aparição no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço em que eu

⁷⁰ Treinamento de ator proposto por Burnier que “permite – e visa – ultrapassar os estereótipos e assim revelar a humanidade, a pessoa. [...] O treinamento energético vai além da fronteira do puramente técnico. Ele possibilita ao ator entrar em contato e revelar, livre do crivo do intelecto e do racional, a geografia das regiões mais profundas da pessoa. O “treinamento” provoca e ocasiona uma diminuição do lapso do tempo existente entre um impulso e a ação. (BURNIER, 2001, p. 139)

⁷¹ Também pensada por Burnier, é tida como “filha” do treinamento energético. A dança pessoal trabalha com as diversas qualidades de energia numa espécie de escuta do próprio corpo, sendo também o “buscar e explorar formar de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de ser fazendo e no fazer, de dar forma à vida.” (BURNIER, 2001, p. 140)

⁷² *The human condition* (1958).

⁷³ *A arte de ser testemunha na esfera pública em tempos de guerra* (2009).

apareço para os outros à medida que os outros aparecem para mim, em que o homem [...] faz a sua aparição explicitamente. (ARENDRT, 1958 *apud* DEUTSCHE, 2009, p. 175)

Nesse sentido, a aparição democratiza a esfera pública tornando visíveis os que eram tidos como invisíveis na sociedade. O fato de aparecer conduz a uma questão: a relação de alteridade frente a aparição do outro. Para Deutsche “ser público é estar exposto à alteridade”, e necessariamente promover uma outra espécie de visão, mais distante do mero olhar indiferente e mais próxima do afeto, do estar em contato.

Encorajar a aparição da esfera pública das aparições é, portanto, promover uma ‘visão sem imagem’ ou formas não indiferentes de ver. E como a visão não indiferente nos obriga a um envolvimento com a questão, artistas que exploram essas possibilidades atuam na transformação psíquica e subjetiva que, como a transformação material, é um componente essencial – e não apenas um epifenômeno – de mudança social. (DEUTSCHE, 2009, p. 178)

O referido pensamento promove um olhar mais acurado para as imagens realizadas no vídeo-performance *Pasado que no pasa*, especialmente no que se refere a Libras – Língua Brasileira de Sinais⁷⁴, possibilitando na obra uma leitura que promove a visibilidade dessa parcela da população amplamente tornada invisível e inaudível. A Libras surge, na performance, derivada da ação de cavar. Foi na Libras que o corpo encontrou caminho para expressar a voz de um coração enterrado vivo. Os sinais de “vida” e “saúde” surgem corporificadas como forças que se opõem ao soterramento, indicando⁷⁵ sentimentos que foram enterrados vivos, mas que encontraram no corpo (mãos e expressões faciais), o seu pulsar para a expressão, para a vida.

Por serem minoria⁷⁶ numa sociedade hegemonicamente ouvinte⁷⁷, o conhecimento das Libras é bastante reduzido. Sua sinalização (ou aparição) tanto na vida cotidiana quanto no próprio vídeo performance, promovem no espectador uma interrupção de autorreferencialidade e provocam uma “respostabilidade” ao outro, estabelecendo novas formas de ver o outro na experiência de sua aparição pública (DEUTSCHE, 2009, p. 179), o que compõe uma *imagem crítica*: “imagens críticas conturbam nosso campo visual, promovendo uma visão não

⁷⁴ Em 2002, a LIBRAS foi reconhecida como língua oficial dos surdos. Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10436.htm

⁷⁵ Embora tenha sido este o meu pensamento na criação, seu sentido não está fechado, podendo ganhar outros significados a partir da percepção de cada observador/espectador.

⁷⁶ Segundo o senso do IBGE de 2010, 9,7 milhões de brasileiros tem deficiência auditiva. Segundo o próprio governo brasileiro reconhece que os surdos enfrentam barreiras de acessibilidade na sociedade: “A acessibilidade para surdos ainda é um desafio. Essa parcela da população ainda enfrenta dificuldades para conseguir realizar atividades cotidianas.” Disponível em: < <http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2016/09/apesar-de-avancos-surdos-ainda-enfrentam-barreiras-de-acessibilidade> > Acesso em: mar. 2018.

⁷⁷ Palavra muito usada pelo povo surdo para designar aqueles que não são surdos. (STRÖBEL, 2007, p. 20)

indiferente e contribuindo para a transformação não só do olho cego, mas do ouvido surdo”. (Id., 2009, p. 180)

Historicamente o povo surdo⁷⁸ sempre esteve apartado da sociedade ouvinte que age de forma colonizadora, invisibilizando-o à medida que o obriga a abrir mão de sua cultura e modos de inserção no mundo, para aderirem à cultura do colonizador (ouvinte), “sendo apenas permitido ao surdo o esforço na tentativa de se igualar aos colonizadores, ou seja, aos sujeitos ouvintes, procurando agradar a sociedade usando identidades mascaradas” (STRÖBEL, 2007, p. 31).

As pesquisas de Karin Ströbel⁷⁹ mostram como a sociedade exclui o povo surdo da esfera pública numa ação de invisibilização promovida pelo total desconhecimento sobre os surdos:

A sociedade não conhece nada sobre o povo surdo e, na maioria das vezes, fica com receio e apreensiva, sem saber como se relacionar com os sujeitos surdos, ou tratamos de forma paternal, como ‘coitadinhos’, ‘que pena’, ou lida como se tivessem ‘uma doença contagiosa’ ou de forma preconceituosa e outros estereótipos causados pela falta de conhecimento. (STRÖBEL, 2007, p. 21)

Tal desconhecimento gera não só preconceitos como um “discurso ouvintista”⁸⁰, de caráter colonizador, que entende a surdez como algo que precisa ser corrigido e normatizado de acordo com a sociedade ouvinte. Por medo de sofrerem preconceito, alguns surdos sentem vergonha da sua identidade surda e como proteção para não serem vistos como “doentes” ou “anormais” (STRÖBEL, 2007) acabam por permitirem se tornar invisíveis por trás das máscaras de representação social geralmente de estereótipos negativos.

Entretanto, cada vez mais o povo surdo tem se organizado, resistindo à mascaras e normatizações do discurso ouvintista, buscando sua autoafirmação como surdos para garantir sua visibilidade/aparição na esfera pública. Segundo McCleary⁸¹, ter orgulho de ser surdo é mais do que ter elevada autoestima, é um ato político que exige esforço para alcança-lo:

⁷⁸ Povo surdo: Conjunto de sujeitos surdos que não habitam o mesmo local, mas que estão ligados por uma origem, tais como a cultura surda, usam a língua de sinais, tem costumes e interesses semelhantes, histórias e tradições comuns e qualquer outro laço compartilhado (STRÖBEL, 2006, p. 6)

⁷⁹ Karin Lilian Ströbel é doutora na área de educação em Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (bolsista CNPq), formada em pedagogia da UTP (Universidade Tuiuti do Paraná) e com especialização em área de surdez. Autora do livro: *As imagens do outro sobre a cultura surda*, editora UFSC.

⁸⁰ “Conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte”. (SKLIAR, 1998, p. 15)

⁸¹ Leland Emerson McCleary é professor do Departamento de Letras Modernas da USP, pesquisador do Núcleo de Pesquisa das Novas Tecnologias de Comunicação Aplicadas à Educação (Escola do Futuro) e coordenador do grupo de pesquisa Estudos da Comunidade Surda: Língua, Cultura, História. Pesquisa as interfaces entre a linguística e sociolinguística e a educação de surdos. É autor de *Technologies of language and the embodied history of the deaf* (Sign Language Studies, v. 3, n. 2 (Winter 2003), p. 104-124. Washington, DC: Gallaudet University Press).

‘ter orgulho de ser surdo’ tem que ser um esforço de toda a comunidade surda. Não é uma coisa que acontece isoladamente e por si só. É uma coisa que tem que ser construída. Pode até ser planejada. Acontece quando as pessoas decidem que deve acontecer, e fazem um esforço para que aconteça. Justamente por isso, também, ter orgulho de ser surdo é um ato político. É um ato que um grupo de pessoas faz para mudar suas relações com o mundo por sua volta. É uma maneira de redefinir o que significa ser surdo. (McCLEARY, 2003, p. 4)

O surdo tem sua língua própria para se comunicar, feita por sinalização de códigos com as mãos, mas que mobiliza todo o corpo, assim como expressões do rosto numa articulação simultânea que gera a comunicação e a expressão de sentimentos. A comunicação é melhor recebida quando uma sinalização precisa dos sinais, feita pelas mãos, é executada simultaneamente com expressões corpóreas/faciais também precisas que dão cor (da mesma forma que as entonações de fala) às narrativas da comunicação através da Libras. Nesse sentido, traço um paralelo com o amálgama da precisão e espontaneidade que fazem emergir a organicidade, o que me levou a treinar repetidas vezes sob os conceitos de precisão e espontaneidade, a execução, na língua brasileira de sinais, da frase no vídeo-performance: “*Já faz muito tempo, mas aprendi que o que dizem sobre o passado poder ser enterrado é um equívoco. Pois o passado abre caminho com unhas e dentes.*”⁸²

É importante atentarmos que para os surdos e usuários da língua de sinais, a relação entre os sujeitos acontece diferente das línguas orais, uma vez que a exposição física para a articulação dos sinais é imprescindível e exige uma interação face a face para que haja a coesão textual visual em uma narrativa em Libras (ANATER e PASSOS, 2009)⁸³. Saber da manifestação da língua de sinais num campo espacial me põe a pensar numa aparição performativa que interfere na espera pública. Esse pensamento encontra apoio em Carlson, que ressalta a importância da performance em propiciar um local para exploração de novas e alternativas estruturas e modelos de comportamento:

a importância da performance dentro da cultura, seja para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local de possível de suposições alternativas, é um debate em curso, capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da performance. [...] dentro de cada cultura, pode ser descoberta uma atividade, separada de outras atividades por espaço, tempo, atitude ou por todos eles juntos, que pode ser analisada como performance e nomeada como tal. (ANATER E PASSOS, 2009, p. 24 e 25)

⁸² Do livro *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, p. 11, Ed. GloboLivros. A frase ganha adaptação quando traduzida para a Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS.

⁸³ *Mecanismos de coesão textual visual em uma narrativa sinalizada: Língua de Sinais Brasileira em foco.* (ANATER e PASSOS in Estudos Surdos IV, 2009, p.51, Ed. Arara Azul.)

Nesse sentido, retomo as reflexões a partir das discussões sobre aparição na esfera público (Deutsche, 2009), que são suscitadas a partir do corpo imerso na paisagem e também a partir da execução da Libras no vídeo-performance *Pasado que no pasa*, onde a performatividade da língua de sinais reclama uma democratização do espaço público ao se fazer visível, promovendo uma interrupção da autorreferencialidade do espectador, que na interação se põe na experiência da alteridade. Vale lembrar, entanto, que ao trabalhar com a língua de sinais na vídeo-performance, não se pretende trazer algum tipo de representação, tomando assim lugar de fala, mas aprofundar e estender a esfera pública numa criação artística, o que segundo Deutsche, requer uma tarefa dupla: criar trabalhos que por um lado ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a ‘fazer sua aparição’ e, por outro, desenvolvem a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela. (2009, p. 176)

O conceito de esfera pública ainda viabiliza outra camada de sentido na percepção da obra artística aqui discutida: a leitura do corpo, imerso na paisagem praia, a partir da associação dos corpos dos refugiados que ficam pelos mares e praias na tentativa desesperada pela sobrevivência em terras estrangeiras na fuga da barbárie que se encontra sua terra natal, e que configura uma crise mundial da atualidade.

Estima-se que em 2015, 65,3 milhões pessoas deixaram seus países de origem fugindo de perseguições políticas, guerras, ações de grupos terroristas e violação dos direitos humanos, o que fez a ONU considerar essa diáspora como a pior crise humanitária do século⁸⁴. Na Europa, a maior parte dos refugiados tem sua origem na África ou Oriente Médio, que imigrando em diversos países, principalmente Itália, Grécia e Hungria. A guerra civil que atinge a Síria desde 2011, obriga que 13,5 milhões de sírios se refugiem em países como a Turquia, Líbano, Jordânia, Iraque e Egito. No Brasil, que historicamente recebeu fugitivos de guerra como alemães e italianos, está passando por uma crise com a imigração de 40 mil venezuelanos no estado de Roraima, segundo o jornal El País⁸⁵.

Designa-se por refugiado uma pessoa que sai de seu país por conta de “fundados temores de perseguição por motivos de raça, religião, nacionalidade, grupo social ou opiniões políticas”, em situações nas quais “não possa ou não queira regressar”. No entanto, Hannah Arendt em *Nós, os refugiados*, traz outra abordagem de nomeação: “Em primeiro lugar, não gostamos de ser chamados ‘refugiados’. Chamamo-nos uns aos outros ‘recém-chegados’ ou ‘imigrantes’”. (ARENDR, 2013, p. 7). Essa mudança de perspectiva, a partir da nomenclatura

⁸⁴ Fonte: <<http://www.politize.com.br/crise-dos-refugiados/>> Acesso em: mar. 2018.

⁸⁵ Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/16/politica/1518736071_492585.html> Acesso em: mar. 2018.

apontada pela autora, promove uma virada que humaniza as pessoas que são obrigadas a migrarem em outros países, uma “experiência real que faz arrepios na carne (Id., 2013, p. 9). A aparição dos refugiados na esfera pública aponta diretamente para a discriminação e o não-acolhimento desse corpo estrangeiro:

Difícilmente consigo imaginar uma atitude mais perigosa, desde que vivemos realmente num mundo no qual seres humanos enquanto tais deixaram de existir há já algum tempo; desde que a sociedade descobriu a discriminação como a maior arma social através da qual pode-se matar um homem sem derramar sangue; desde que passaportes ou certificados de nascimento e algumas vezes até recibos de impostos, não são mais papéis formais, mas fatos de distinção social. (ARENDR, 2013, p. 19)

É possível a leitura da imagem do corpo em *Pasado que no pasa*, como os refugiados, justamente por tê-los como um corpo|afeto em estado de esgotamento que luta desesperadamente pela sua sobrevivência. Sua aparição na esfera pública, vivo ou morto, evidencia uma população que não quer ser invisibilizada, exigindo do espectador um olhar não indiferente, não discriminatório, promovendo através da experiência da alteridade ter o outro como igual e não como “inimigo alienígena”⁸⁶. Da mesma forma, a migrante nordestina Macabéa, heroína da obra *A hora da estrela*, sofre toda espécie de auguras da xenofobia, sendo estrangeira em seu próprio país. Trata-se desse “soco no estômago”⁸⁷ que o corpo|afeto visto na vídeo-performance, bem como a experiência no ambiente praia compartilhada do capítulo *Arar a terra*, trazem em *Pasado que no pasa* com a aparição na esfera pública dessas duas invisibilidades existentes em nosso cotidiano.

As reflexões sobre aparição transbordam também para a criação instalativa aqui proposta. A ser apresentada como vídeoinstalação criada na pesquisa *Margem e rio*, fará uso do recurso do looping. Em seu artigo *O Loop na Arte Audiovisual Experimental*, Aline Couri (2015) apresenta algumas questões referentes ao uso do loop em imagens e na arte audiovisual experimental. O loop atualmente está em evidência devido ao seu uso intenso na arte digital, na música eletrônica e nos campos da informática. O termo, em geral, refere-se a algo que se fecha em si mesmo. Trata-se de um recurso narrativo, artístico e tecnológico no qual uma sequência de elementos se repete com o objetivo de produzir um resultado além de suas partes constituintes. É uma repetição produtora de diferença. O mesmo que estará num eterno retornar promovendo diferentes afetos.

⁸⁶ ARENDR, 2013, p. 10.

⁸⁷ Referente à epígrafe que abre este capítulo: “a vida é como um soco no estômago”.

Disposto em múltiplas telas, o loop será usado⁸⁸, como recurso para expandir o conceito de corpo em estado de esgotamento, gerando uma exaustão visual no visitante da instalação, criando a ideia de um corpo esgotado que não exaure sua necessidade de aparição, fazendo um buraco-memória na esfera pública, que permanece aberto para a descoberta de subjetividades outras a partir do olhar dos próprios visitantes. Um buraco-memória que, como nascente de um rio, seja o fluir de verdades e sentimentos orgânicos dos visitantes, diante de um corpo que se faz presente.

Figura 45 — Frame do vídeo-performance *Pasado que no pasa*. Re-aparição do corpo em estado de esgotamento



Fonte: Rodolfo Ricardo.

⁸⁸ Links dos looppings: Trecho 1 < <https://youtu.be/Om7gf5YCVpk> >; Trecho 2 < <https://youtu.be/154GobXsDQc> >; Trecho 3 < <https://youtu.be/efcM4Kb2VUs> >; Trecho 4 < https://youtu.be/eQ1sGvG_3Ew >. Acessos em mar. 2018.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Longe de querer fechar um pensamento que finda um entendimento, pesquisar os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimentos de criação, reforçou em mim a necessidade artística de tê-los como estruturantes dos meus processos criativos como atuante nas artes da cena.

Nesse sentido, ir na fonte das contribuições dos artistas-pedagogos Stanislavski e Grotowski, na interlocução com artistas-pesquisadores contemporâneos, tornou-se fundamental para a amplitude de pensamento do trabalho do ator sobre si mesmo e dos conceitos que operam a busca por desempenho vivo e orgânico. No entanto, a perspectiva tomada sobre o corpo do ator|atuante|performer inscreve-o num deslizar nas artes performativas e suas poéticas.

A meu ver, esse trânsito nas diversas poéticas (da linhagem orgânica de Grotowski) se faz possível quando o artista da cena imprime ao trabalho a singularidade de seu corpo|afeto, cria ou contribui com a criação a partir de sua individualidade e de seus procedimentos - a exemplo dos conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação -, traz a ideia de presença, permanece imerso no aqui e agora, não representa, mas corporifica, é imbricado no cruzamento arte|vida.

O que seria, afinal, essa linha orgânica na qual o fenômeno teatral precisa ligar-se aos processos psicofísicos do atuante senão esse deslizamento levado às últimas consequências? Não existe a ideia de um corpo de ator, um corpo da arte, separado ou diferente do corpo do homem/artista, separado de um corpo vivo. Não existe um corpo para servir à cena. Ao contrário, a cena é que pode servir como espaço potencializador para a vida do corpo, para a descoberta de um corpo-vida. (MOTTA LIMA, 2012, p. 413)

Perpassado pela ideia de intercâmbio, o atuante promove a diluição das fronteiras artísticas, atuando num território *entre*, no qual, estando atento às especificidades de cada processo, cria pontos de apoio que vão sustentar seu trabalho e possibilitar a representificação da criação, conforme podemos aferir em Pavis:

o ator toma como referência e se apoia em uma série de pontos que formam a configuração e a estrutura de sua atuação. Tais pontos de apoio sustentam sua memória emocional e cinestésica, seu “corpo pensante”. [...] O ator instala passo a passo um trilho de segurança que guia sua trajetória, em função de pontos de apoio e de referência, que são, ao mesmo tempo, físicos e emocionais (PAVIS, 2011, p. 91)

Nas vivências ao longo desta pesquisa, pude verificar a comprovação do pensamento de Patrice Pavis, seja nos treinamentos individuais iniciais, seja nos experimentos pedagógicos. Estes foram fundamentais para a observação dos conceitos precisão e espontaneidade no corpo do outro (participantes), sobretudo como a especificidade de cada

oficina, que exigia outras articulações processuais para ter tais conceitos como fundantes de um procedimento de criação. Por outro lado, a criação da vídeo-performance *Pasado que no pasa*, onde se fez necessário a elaboração de um roteiro|partitura, possibilitou-me não somente a reprodutibilidade do processo orgânico, adquirido nos ensaios, durante as filmagens do vídeo-performance, mas também representificar toda a experiência um mês depois, em Macapá/AP, às margens do Rio Amazonas. Na ocasião, estava em Macapá para a ministrar a oficina de performance *Corpo|Afeto*. Foram 10 dias de muita chuva, quando somente no último dia, o tempo se firmou e pude sozinho pôr meu corpo em contato com o caudaloso rio, afetado por toda sua grandiosa força, e, assim, reviver a criação, fruto desta pesquisa.

Figura 46 — Rio Amazonas. Macapá/AP, fevereiro de 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

Performar em vídeo provocou lembranças das experiências de atuações em filmes, a exemplo de *Homens com cheiro de flor* (2012), dirigido por Joe Pimentel. No entanto, as lembranças vieram com o frescor das investigações de *Margem e rio*, tendo sido disparados diversos questionamentos, tais como: Se Stanislaski nos inspira até hoje, como trabalhar seu método e sua estética na contemporaneidade? A atuação naturalista teria força junto às cenas performativas contemporâneas ou estaria datada? Como imprimir um renovo? Sendo Grotowski o “continuador” das pesquisas sobre as ações físicas (sem esquecer as diferentes proposições entre os artistas-pedagogos), poderíamos repensar o método do diretor russo à luz do mestre polonês, por exemplo, à luz da via negativa? De que maneira a força orgânica do

naturalismo pode afetar o homem contemporâneo? Pode a atuação naturalista ser repensada a partir da teoria da decolonialidade, não enclausurando atuante e espectador em sentidos colonizados e únicos?

A partir desses questionamentos-disparadores acredito que se apontam caminhos para uma futura investigação de doutorado, num diálogo com interlocutores que estão, em suas próprias pesquisas, atualizando o pensamento stanislavskiano, a exemplo de Jean Benedett, e Phillip Zarrilli, além de outros a serem descobertos na empreitada, para assim, quem sabe encontrar novos desdobramentos que ora surgem com *Margem e rio*.

Não se afirma, de modo algum, que os conceitos de precisão e espontaneidade como procedimento de criação são um método, muito menos que se aplicam a todas as formas de atuação. O que se lança é a possibilidade de (mais) um procedimento que tenha como desejo um desempenho repleto de fluidez, vitalidade e organicidade emergidos das águas que fluem para o encontro do vasto oceano do atuante nas artes da cena.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramovic. – 1. ed. – Rio de Janeiro : José Olympio, 2017.
- ADLER, Stella. 1901-1992. **Técnica da representação teatral**. Tradução Marcelo Mello. 8. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2015.
- ASLAN, Odette. **O ator no Século XX**: evolução da técnica, problemática da ética. – São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ANATER, Gisele Iandra Pesini; PASSOS, Gabriela dos. **Mecanismos de coesão textual visual em uma narrativa sinalizada: Língua de Sinais Brasileira em foco**. In: Estudos surdos IV. QUADROS, Ronice Müller de; STUMPF, Marianne Rossi. (Orgs.) – Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2009.
- ARENDDT, Hannah. **Nós, os refugiados**. Trad. Ricardo Santos. Covilhã: LusoSofia Press, 2013.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A perda de si**. Cartas de Antonin Artaud. KIFFER, Ana. (Org). 1. ed. – Rio de Janeiro : Rocco, 2017.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. – São Paulo : Perspectiva, 2012.
- BANU, Georges. **Ryszard Cieslak: ator-símbolo dos anos sessenta**. Georges Banu (Org.); Tradução Roberto Mallet. – 1. Ed. – São Paulo: É Realizações, 2015.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**. Tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- _____. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. – São Paulo : Perspectiva, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar , 2004.
- _____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BELÉM, Elisa. A noção de embodiment e questões sobre atuação. **Sala Preta**. – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, USP, v. 11, n. 1, p. 65-77, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível**: processos de atuação no teatro de Peter Brook. – São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

_____. **O ator-compositor: ações físicas como eixo : de Stanislavski a Barba.** – São Paulo : Perspectiva, 2011.

_____. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências.** 1. ed. – São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2013.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanía do ator** : caminhadas para a soberania. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do Ator** – Da técnica à representação. 2ª ed. - Campina, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica.** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COIMBRA, João Paulo Valadares. **O ator antes da cena: procedimentos de criação através da linha de ação física em Stanislavski e Grotowski.** Dissertação em Artes. UFMG, 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** – 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COURI, Aline. **O loop na arte audiovisual experimental.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0870-1.pdf>

DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de Guerra. **Revista Concinnitas/UERJ**, ano 10, vol. 2, 2009.

FERNANDES, Silva. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva : FAPESP, 2010.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Ensaio de atuação.** São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2013.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta.** – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, USP, v. 8, p. 197-210, 2008.

FISCHER-LICHTE, Érika. *The transformative power of performance – a new aesthetics.* Londres e Nova York: Routledge, 2008.

FLASZEN, Ludwik. **Grotowski & Companhia** : origens e legado. 1. ed. São Paulo : É Realizações, 2015.

GADELHA, José Juliano Barbosa. **Masculinos em mutação: a performance drag quem em Fortaleza.** 2009. 262f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o teatro de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____, J. FERNANDES, Silva. NETO, Antônio Mercado. **Linguagem e vida**. Antonin Artaud. – São Paulo : Perspectiva, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Alfa-Ômega. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007b, p. 36-37.

_____. Brincamos de Shiva. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007c. p. 38-39.

_____. Farsa-Misterium. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007d, p. 40-47

_____. A Possibilidade do Teatro. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007e.

_____. Em Busca de um Teatro Pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007f. p. 105-112.

_____. Teatro e Ritual. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007g. p. 119- 136.

_____. A Voz. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007h. p. 137- 162.

_____. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007i. p. 163- 180.

_____. Sobre a Gênese da Apocalypis. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007j. p. 181-195.

_____. O que foi. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007k. p. 199- 211.

_____. Da Companhia Teatral à Arte como Veículo. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. (Org.) **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. São Paulo: Perspectiva, 2007m. p. 226-243.

_____, In: **Em Busca do Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOSSEINI, Khaled. **O caçador de pipas**. Globo Livros, 2003.

JAYME, Juliana Gonzaga. **Travestis, Transformistas, Transexuais e Drag-queens: personagens e máscaras no cotidiano de Belo Horizonte e Lisboa**. In: CASTRO, Ana Lúcia de

(or). **Cultura contempotânea, identidades e sociedades**: olhares sobre o corpo, mídia e novas tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação** – Práticas das ideias teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, USP, v. 9, p. 135-145, 2009.

McCLEARY, Leland. (2003) **O orgulho de ser surdo**. In: Encontro Paulista entre intérpretes e surdos, 1, (17 de maio) 2003, São Paulo: FENESI-SP [Local: Faculdade Sant'Anna]

MEICHES, Mauro. FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo : Perspectiva, 2007.

MÈREDIEU, Florence de. **Eis Antonin Artaud**. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

MORAES, Alexander. **Entre a Precisão e Espontaneidade**: Grotowski e os princípios pragmáticos do trabalho do ator. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

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

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo-mídia em cena**: repensando as ações físicas no trabalho do ator. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

OLINTO, Lídia. **A precisão psicofísica**: um estudo comparativo entre os espetáculos Akropolis, O Príncipe Constante e Apocalypsis cum Figuris de Jerzy Grotowski sob a ótica do binômio reprodutibilidade-espontaneidade. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2012.

_____. **Conjunctio oppositorum e o Parateatro de Jerzy Grotowski e companhia (1970 – 1982)**, Tese (Doutorado em Artes da Cena). Universidade Estadual de Campinas, 2016.

_____; BONFITTO, Matteo. A intersecção entre reprodutibilidade e espontaneidade no trabalho do ator. **Urdimento**. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, v. 1, n. 20, p. 119-129, 2013.

OLIVEIRA, Cristóvão de. **A singularidade no trabalho do ator**. 1 ed. Curitiba : Editora Prismas, 2016.

PUAR, Jasbir. **Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa**: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva. In: Meritum, Belo Horizonte, 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea.** SAADI, Fátima. (Org). Rio de Janeiro : 7Letras : Teatro Pequeno Gesto, 2013.

_____. **A cena em ensaios.** São Paulo : Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as Poéticas da Transformação de Si.** São Paulo: Annablume, 2015.

_____. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. **Sala Preta** – Revista de Artes Cênicas, São Paulo, USP, v. 2, p. 96-102, 2002.

RIBEIRO, Walmeri. **Poéticas do ator no cinema brasileiro.** São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. Territórios Sensíveis: uma investigação performativa em arte, ciência, tecnologia e natureza. **ARS**, n. 26, p. 197 – 205, 2013.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre ações físicas.** – São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. 1939-1990. **A arte do ator.** Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. – 2. ed. – Rio de Janeiro : Zahar, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de Criação.** Construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos.** 2014. Tese (Doutorado em Letras e Artes) – Centro de Letras e Artes (CLA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2014.

SKLIAR, Carlos. **A surdez: um olhar sobre as diferenças.** Porto Alegre: Ed. Mediação, 1998.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. **Jerzy Grotowski.** São Paulo: É Realizações, 2013.

STANISLAVSKI, Konstantín. **O trabalho do ator: diário de um aluno.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

_____. **A Construção da Personagem.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

_____. **A Criação de um papel.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2006.

STRÖBEL, Karin Lilian. **História dos surdos: representações “mascaradas” das identidades surdas.** In: Estudos Surdos II. QUADROS, Ronice Müller de; PERLIN, Gladis (Orgs.) – Petrópolis, RJ : Arara Azul, 2007.

_____. **Surdos: vestígios culturais não registrados na história.** Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC, 2006.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislavski ensaia** – memórias. São Paulo: É Realizações, 2016.

VIRMAUX, Alain. **Artaud e o teatro.** – São Paulo : Perspectiva, 2009.

FILMOGRAFIA

Le Siècle Stanislavsky Parte 1 (O Século de Stanislávski – Os Construtores de Utopia) - Direção de Peter Hercombe. Produção: System TV, L'Union des Gens du Théâtre de Russie et La Sept. Duração: 62 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ah-EUEckox0&t=885s>>. Acesso em: 18 jan 2018.

Le Siècle Stanislavsky Parte 2 (O Século de Stanislávski - Os Anos Sísmicos), Direção de Peter Hercombe. Produção: System TV, L'Union des Gens du Théâtre de Russie et La Sept. Duração: 55 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6avRE8mM0IM&t=9s>>. Acesso em: 18 jan 2018.

Le Siècle Stanislavsky Parte 3 (O Século de Stanislávski – Os anos de gelo e fogo) Direção de Peter Hercombe. Produção: System TV, L'Union des Gens du Théâtre de Russie et La Sept. Duração: 54 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zdujb534Pnk&t=3s>>. Acesso em: 18 jan 2018.