

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Vítor Manuel Carneiro Lemos

**Drama e subjetividade na atuação contemporânea:
uma apropriação das ações físicas de Stanislavski**

Tese de Doutorado

Tese apresentada no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer
Coorientadora: Profa. Tatiana Motta Lima

Rio de Janeiro
Março de 2016



Vitor Manuel Carneiro Lemos

**Drama e subjetividade na atuação
contemporânea: uma apropriação das ações físicas de
Stanislavski**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Karl Erik Schøllhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Tatiana da Motta Lima Ramos

Coorientadora - UNIRIO

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. José da Costa Filho

UNIRIO

Cassiano Sydow Quilici

PUC/SP

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 15 de março de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Vitor Manuel Carneiro Lemos

Ator, diretor teatral e professor. Bacharel em Comunicação Social (Faculdades Integradas Helio Alonso - FACHA) e Mestre em Teatro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO). É coordenador do Curso de Teatro (Bacharelado e Licenciatura) da Universidade Candido Mendes.

Ficha Catalográfica

Lemos, Vitor Manuel Carneiro

Drama e subjetividade na atuação contemporânea: uma apropriação das ações físicas de Stanislavski / Vitor Manuel Carneiro Lemos ; orientador: Karl Erik Schøllhammer ; co-orientadora: Tatiana da Motta Lima Ramos. – 2016.

270 f. : il. (color.) ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Atuação contemporânea. 3. Ações físicas. 4. Drama. 5. Teatralidades contemporâneas. 6. Stanislavski. I. Schollhammer, Karl Erik. II. Ramos, Tatiana da Motta Lima. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

Ao meu filho, Pedro.
Aos meus pais, Vítor e Maria Celina.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Karl Erik Schøllhammer.

À minha coorientadora, Tatiana Motta Lima.

Ao meu orientador na Universidade de Copenhague (bolsa CAPES-PGCI), Anders Michelsen.

Aos professores da banca examinadora.

Aos funcionários e professores do Departamento de Letras da PUC-Rio.
À CAPES.

À Andreyra Navarro, pela licença profissional que permitiu a realização do estágio no exterior.

À Antoneli e ao Bruno Sinder, pela amizade e parceria em Copenhague.

Aos amigos André Paes Leme, Alexandre Dantas, Cláudia Ventura e Helena Varvaki pelas preciosas observações sobre o trabalho.

Aos alunos Gabriel Borges e Letícia Avelar, pelo registro do exercício.

Aos amigos e professores Alexandre Mello, Andrea Maciel, Fred Tolipan, Marcia Rubin, Thereza Rocha, José Luiz Rinaldi, pela parceria e pelo aprendizado constante.

Aos meus alunos, meus mestres.

Ao Pedro Emanuel e ao Valber Rodrigues, pela coragem, sensibilidade e generosidade. Vocês foram parceiros em um momento especialmente importante e difícil da minha vida e por isso reservo aos dois minha gratidão eterna.

Por fim e em especial, à Mariana Ballardin. O seu carinho, a sua atenção, a sua prontidão para ajudar em tudo, a sua presença companheira de todas as horas, garantiram as condições para que eu seguisse sempre em frente e com disposição.

Resumo

Lemos, Vítor Manuel Carneiro; Schøllhammer, Karl Erik. **Drama e subjetividade na atuação contemporânea: uma apropriação das ações físicas de Stanislavski**. Rio de Janeiro, 2016. 270p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Alguns segmentos importantes da criação teatral contemporânea brasileira não vêm dando a devida atenção ao processo de criação do ator. Considerando que o rompimento com o estatuto do drama é um dos traços comuns (se não único) a reunir esses segmentos, seus projetos estarão correndo o risco de não alcançarem seus propósitos se não oferecerem ao corpo-ator as condições para fazer da personagem (entendida como aquilo que lhe é atribuído criar e realizar em cena) um exercício de subjetivação. Moviada por esta constatação e considerando a relação entre o ator e o espectador como fundadora do fenômeno teatral, a tese propõe uma discussão em torno das teatralidades contemporâneas em que a poética do ator está posta como questão privilegiada do fazer teatral. As personagens Paco e Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos, foram a matriz sobre a qual se criou uma dramaturgia desterritorializante do sujeito-ator, mesmo se tratando de uma circunstância marcada pelo realismo e pela literatura dramática. O Método das *ações físicas*, revisto através de algumas formulações do pensamento contemporâneo, ofereceu as premissas de realização deste projeto. Ao privilegiar a presença do Outro, as ações físicas fazem da cena um campo de forças subjetivantes. O ator em ação se torna uma condição da cena contemporânea, desfazendo clichês recorrentes do pensamento teatral, sobretudo aqueles que condicionam a criação viva e transformadora do ator às poéticas cênicas e/ou dramatúrgicas desdramatizadas.

Palavras-chave

Atuação contemporânea; ações físicas; drama; teatralidades contemporâneas; subjetividade; Stanislavski.

Abstract

LEMOS, Vítor Manuel Carneiro; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Advisor). **Drama and subjectivity in contemporary acting: an appropriation of physical actions of Stanislavski.** Rio de Janeiro, 2016, 270p. Thesis. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The importance of the actor in the process of performance creation has not been subject of proper relevance by many sectors of contemporary brazilian theatre. Considering the rupture with dramatic categories is one of the fundamental aspects (perhaps the only one) behind such sectors, those projects would run the risk of fail by not taking into consideration the relationship between the body's acting and the character (understood as the actor's creation and performance within a scene) as an exercise of subjectivity. Taking this premise as a starting point and placing the relationship between the actor and the public as fundamental ground of the theatrical phenomenon, this thesis discusses contemporary performance practices led by actor's creation. The characters Paco and Tonho, from the piece *Two lost men in a dirty night* by Plínio Marcos, were the point of departure for an exercise of deterritorialization on dramaturgic subjective perspectives of the actor, even though the main circumstance was a realistic scene from dramatic literature. The method of physical acting revised by formulations from contemporary thinking was the basis for this project making. By giving a privilege sight to the presence of the 'Other', the method of physical acting may transform the scene on a field of subjective forces. The actor in action becomes the fundamental condition for the contemporary scene studies, demolishing recurring cliches, especially those that affect the liveness and transforming potentialities of the actor creation and its dramaturgy in deconstruction.

Keywords

Contemporary performance; physical actions; drama; contemporary theatrics; subjectivity; Stanislavski.

Sumário

1. Introdução	10
2. Atuação, drama e teatralidades contemporâneas	24
2.1 Tensões entre drama e teatralidades modernas e contemporâneas	25
2.2. Revisitando o drama e suas categorias fundamentais	35
2.3. Considerações finais do capítulo	62
3. Apropriações do método das ações físicas de Stanislavski	66
3.1. Considerações preliminares sobre a prática stanislavskiana	69
3.2. (Des)estabilizando a personagem dramática	78
4. Quatro perdidos e um estúdio de criação	135
4.1. A escolha da matriz literária e alguns desdobramentos	142
4.2. Um <i>provocador</i> , dois atores e uma assistente	148
4.3. As leituras do texto e o escalonamento das personagens	152
4.4. As <i>circunstâncias primárias</i> : a proposta do autor	157
4.5. As <i>circunstâncias secundárias</i> : os <i>objetivos e verbos-estratégia</i>	171
4.6. As <i>circunstâncias</i> : composição da <i>tessitura de ações</i>	183
5. Conclusão	246
6. Referências bibliográficas	257

Queridos, foi lindo, divertido, intenso, perigoso, assustador, revelador, nublado, místico, labiríntico, repleto de forças e potências. Realmente, inédito em meus estudos até hoje. Que delícia foi estudar com tamanha atenção e preciosa escuta. Amei o espaço que construímos. Muitos aprendizados para carregar e desdobrar-dissecar em mais e mais pedaços as descobertas que nos atravessaram. Uma pesquisa preciosa. Vítor, muito muito obrigado pela sua extrema generosidade e sua belíssima maneira em nos conduzir por tantos lugares inabitados, desconhecidos. Obrigado por nos confiar esse trabalho tão poderoso-sério, muita coisa preciosa nesse estudo. Peixes dourados! Uma honra participar desse processo com vocês! Valber, um prazer jogar contigo, compartilhar o mesmo espaço e brigar por um sapato. O outro é onde começamos. “Escrever sobre o outro e não mais sobre mim!” Uau! Mari, obrigado por partilhar o seu cuidadoso olhar conosco – sempre atenta e provocadora! Vocês são incríveis! Aprendi demais!!!!!! Bom, quando recomeçamos os ensaios para a nossa estreia?

Pedro Emanuel
Ator

Acabar é esquisito. Mais nunca acaba. (ainda bem) Mas é preciso querer que acabe nessa frase, que essa seja a última palavra! Só assim não acaba: não acaba em automatismos, não acaba em clichês... Mas cria-se a chance para o inusitado. E inusitado é simples, Valber, nada mirabolante. Não pira, é mais simples: descubra como fazer o Pedro jogar a toalha. Esquece o Tonho, o Pedro está aí na sua frente, descubra como fazê-lo jogar a toalha. Ou melhor, deixe ele te mostrar como fazê-lo jogar a toalha. Ou melhor, deixe ele te fazer fazê-lo jogar a toalha. É mais simples, Valber, pare de pensar e lute para que essa frase seja a última. Pare de falar de você, pare de pensar sobre você, pare de escrever sobre você, a chave está no Pedro. Ele está aí na sua frente...

Valber Rodrigues
Ator

1 Introdução

Começo então, mas não pelo começo. Gostaria de relatar antes, três ocorrências recentes, exemplos do estranhamento que deságua nesse trabalho. Na ordem em que aconteceram: um espetáculo de enorme sucesso, movido por uma pesquisa consistente e de reconhecimento internacional. Em uma sala, a plateia assiste ao espetáculo enquanto, ao vivo, ele é filmado, editado e mixado. O material é projetado em tempo real em uma outra sala, para outra plateia. Além dos limites entre teatro e cinema, o trabalho joga com os limites entre realidade e ficção. O público da sala que é compartilhada com os atores assume o papel dos convidados de uma festa de aniversário. Alguns dançam com as atrizes. Todos são servidos com doces, salgados e vinho. A proposta e os recursos técnicos para a realização do espetáculo são engenhosos, empolgantes, sofisticados, mas não parecem atender às atrizes. Embora premiadas e agraciadas pela crítica, o desamparo agravado pelo contato direto com o público, em vez de lançá-las na vertigem entre realidade-ficção, na minha sensibilidade, levou as atrizes à criação de outras personagens, representações de si mesmas, mantendo-as fixadas numa situação ficcionalmente vertiginosa.

Depois, outro espetáculo de imenso sucesso. O propósito era discutir temas voltados para a construção de um país que acolha igualmente as diferenças das quais é constituído. Logo nas primeiras cenas, dois atores se beijam avidamente no palco. Em seguida, pelo menos um deles sobe pela plateia, literalmente sobre as cadeiras, e passa a beijar o público na boca. É um contato íntimo entre ator e espectador familiar para quem acompanha o Teatro Oficina, por exemplo. Mas agora, diferente do que eu costumava presenciar nas criações do Zé Celso, o ator não esperava necessariamente pelos sinais de abertura por parte do público para que aquela troca de fato acontecesse. Eu, por exemplo, para evitar constrangimento maior, me submeti ao beijo, embora estivesse olhando para o lado, claramente fechado ao contato, quando o ator surgiu por cima das cabeças sentadas na fileira da minha frente. A plateia se dividiu: de um lado

estavam os que (mesmo sem se manifestar explicitamente para não serem rotulados pelos olhares patrulhadores) se incomodaram com a atitude invasiva praticada por um ator que não fez bom uso do poder que o jogo teatral lhe atribui, e de outro, os que viram ali uma atitude "fraterna", "libertária", "amorosa", "generosa", "erótica" que, "naturalmente", todos deveriam retribuir. Não há dúvidas que o espetáculo estava empenhado em discutir um país inclusivo. Mas, as boas intenções também naufragaram quando o legítimo apelo à aceitação da diferença não pautou a relação ator-espectador, nem espectador-espectador na sequência do "beijo na plateia".

Terceiro e último: eu fui convidado para assistir a um ensaio de três grandes amigos, sendo um deles o diretor e os outros dois, os atores. Eles estavam reunidos para um trabalho sem prazo para estrear. O propósito era fugir dos truques que só atendem ao ritmo frenético com que se costuma criar quando o ambiente é profissional. Abrir os ensaios periodicamente para convidados era uma estratégia da pesquisa. Eles trabalham há alguns anos com a encenação de contos e romances. Durante a apresentação do material criado até ali, percebe-se logo uma série de propostas como, por exemplo, a tecnologia disponível em aparelhos celulares explorada pelos atores e direção como recurso de sonoplastia, iluminação e outras aplicações de rendimento muito interessante. Quanto aos atores, eu não consegui reconhecer qualquer experimento no modo de atuar a partir da narração dos contos. Eram, para mim, os mesmos atores de outras peças, excelentes enquanto empenho para fazer o público "ver" aquilo que teria se dado em algum lugar e tempo outros. Quando iniciado o debate, não chegou a ser uma surpresa para mim o fato de questões em torno da atuação não terem sido comentadas nem pelo elenco, nem pelo diretor, nem pela plateia convidada. Eram notórias as tentativas no campo cênico e foram muitas as dúvidas do elenco e sugestões da plateia em torno dos contos, em torno da melhor ordem para apresentá-los, se deveriam fragmentá-los e misturá-los, etc. Mas e os atores? Esquecidos por todos, esquecidos de si mesmos, eram apenas os bons executores das soluções criativas da direção.

Há muito em comum nesses três exemplos¹. Por ora, basta destacar os seguintes: eu participei deles no Rio de Janeiro, nos últimos dois anos (2014-2015); foram protagonizados por artistas/grupos recorrentemente destacados pela crítica; apresentam projetos de investigação comprometidos com as questões mais atualizadas da cena contemporânea; e, ao que parece, nos oferecem exemplos do quanto as implicações de suas pesquisas no âmbito cênico/dramatúrgico podem sofrer impactos se os atores não tiverem o mesmo empenho e possibilidade de realização através de suas ações. Uso os exemplos acima para defender o óbvio: não basta uma proposição cênica que exponha o ator se ele não se expõe; não basta um discurso político (necessário) pela alteridade se o ator não se disponibiliza para a escuta do outro; não bastam soluções criativas no uso de materiais diversos, se os atores ainda se apresentam estabilizados por uma já questionável onisciência e onipresença épicas.

Estes casos apresentam exemplos de algum desprestígio do papel que vem sendo conferido ao ator em algumas experimentações teatrais contemporâneas brasileiras, mesmo entre artistas, grupos e movimentos com trajetória consistente e reconhecida. Se não inteiramente esquecido enquanto artesão de uma dramaturgia própria, movida por necessidades próprias, o ator, frequentemente, é pensado por propostas cênicas e/ou dramatúrgicas às quais ele deve se adequar para realizar. Reconheço como menos comum, para ficar em três exemplos, a trajetória de artistas como Antônio Nóbrega, Denise Stoklos (mesmo que a atuação desta se dê predominantemente fora do país) e Gilberto Gawronski enquanto criadores cujas pesquisas partem da sensibilidade e desejos daqueles que atuam. Assim como, reconheço como menos comum as articulações de coletivos como o LUME em Campinas, por exemplo, em que o ator é posto no centro de suas curiosidades e preocupações. São também menos comuns as pesquisas acadêmicas e publicações em que o teatro contemporâneo é pensado pelo e a partir do ator. Exceção feita a Cassiano Sydow Quilici, Gilberto Icle, Matteo

¹ Ainda que possa estar implícito a quais trabalhos eu estou me referindo, preferi omitir os nomes dos artistas envolvidos. Acredito que, assim, enfatizo certos aspectos da realização teatral contemporânea pertinentes a esta discussão, deixando à sombra seus criadores. Eles não devem, nem merecem, ter a relevância de sua produção artística questionada.

Bonfitto, Renato Ferracini e Tatiana Motta Lima, entre outros, que são referências importantes nessa pesquisa.

Este trabalho pretende estabelecer um diálogo com o contexto criativo que está sob o termo "teatro contemporâneo". A pluralidade de suas realizações torna impossível fechar este termo em um conceito. Mas me parece igualmente impossível escapar do fato de serem essas realizações decorrências de um processo de atrição entre o modelo dramático herdado da tradição e as demandas por um novo teatro capaz de acompanhar a crise das artes em suas tentativas de acolher a desintegração do sujeito moderno. Seguramente, a estrutura lógica, unificante e sintética do drama aristotélico não comportaria mais a multiplicidade fragmentária deste homem. E é a partir desta impossibilidade que as teatralidades contemporâneas vêm sendo investigadas predominantemente pelas perspectivas dramáticas cênica e literária. Basta nos lembrarmos de duas das mais reconhecidas e discutidas vias de acesso ao tema: a alemã, através das análises de Hans-Thies Lehmann, e a francesa, através das análises lideradas por Jean-Pierre Sarrazac. Poderia citar ainda, no Brasil, o trabalho de José Da Costa e sua noção de escritura cênico-dramática conjugada² que não concebe esta separação no âmbito de certas manifestações teatrais contemporâneas brasileiras.

Pelo exposto, e sobretudo a partir dos três exemplos acima, afirmo que as teatralidades contemporâneas precisam oferecer as condições para o ator (ao menos tentar) fazer de sua criação um exercício igualmente revisto pelo rompimento com os paradigmas dramáticos de cunho aristotélico, independentemente do texto, das propostas de composição cênica ou de atuação. Mesmo em contextos voltados para abstrações, formalismos, estranhezas, sombras, meros movimentos ou, até mesmo, imobilidade, esta atualização não poderá dispensar a criação do ator de um processo de subjetivação. Trata-se de uma proposta ousada, mas cercada de exemplos concretos de realização em nossa história recente. E, se assim for, seguindo agora pela contramão da tendência que venho questionando, a diversidade do teatro contemporâneo, se vista pela perspectiva deste ator descentrado, poderia perfeitamente acolher também os

² Ver DA COSTA, José. Teatro contemporâneo no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

trabalhos que dispensam poéticas cênicas e dramatúrgicas desdramatizadas. Afinal, é a partir do que se dá entre o ator e o espectador, somente a partir desta relação, que o fenômeno teatral (ao menos como pressuposto desta pesquisa) acontece. Foi a partir desta provocação que me seduzi por inverter este jogo e verificar configurações teatrais atualizadas com noções contemporâneas a partir de uma dramaturgia desterritorializante do sujeito-ator tendo como circunstância de criação a estética realista e uma matriz literária dramática.

Este é o desafio a que este trabalho se propôs: a criação cênica de personagens que, enquanto realização - ainda que a partir de uma obra tradicional da literatura dramática - “não se sabe com precisão o que é”, não revela “o sentido último das coisas”, pois elas, as personagens, são criação de alguém “em pesquisa de si mesmo, em observação de si mesmo e, conseqüentemente, em devaneios, ilusões, esperanças, epifanias e fracassos.” (Motta Lima, 2009, p.28). Para a empreitada, foram escolhidas as personagens Paco e Tonho de *Dois Perdidos numa noite suja* de Plínio Marcos. A escolha da obra não se esgota em sua condição dramática. O universo idiossincrático de Plínio Marcos oferece, também, riscos interessantes para uma criação que busca fugir de um olhar automatizado sobre si mesmo e sobre o outro. A marginalidade social que o dramaturgo apresenta em suas peças seduzem ainda mais o ator desinvestido dessas mesmas preocupações a uma composição marcada por clichês. Este foi um dado que tornou ainda mais perigosa e estimulante a aventura da criação.

No ensaio *Pedagogia teatral como cuidado de si* (2010), Gilberto Icle relacionará certas práticas associadas a este “ator contemporâneo” à ideia de “cuidado de si” descrita em textos da filosofia clássica e recuperada por Michel Foucault. Não cabe a esta pesquisa o aprofundamento nesta relação, mas interessa localizar o trabalho como descendente da geração formada pelos grandes reformadores que inauguraram uma pedagogia do teatro reconhecida como “cuidado de si”. Essa geração, que investirá em um novo teatro a partir de uma nova formação técnica e ética para o ator, reconhecerá na transformação do elemento humano a condição prioritária para o êxito da realização artística. Estaria aí a razão da proliferação de escolas e estúdios de formação já nas

primeiras décadas do século passado, cujo foco se deslocará do espetáculo para a pesquisa de formação de um homem novo, condição inalienável de um novo ator, para um novo teatro e uma nova sociedade.

Um desses principais reformadores, Constantin Stanislavski, e o seu Método das *ações físicas* revisto por mim através de algumas formulações do pensamento, da arte e do teatro contemporâneos, ofereceu as condições de realização deste projeto. Concordo com Gilberto Icle quando se refere à dificuldade de se “(...) localizar histórica e culturalmente um lugar e um tempo no qual a Pedagogia do Ator - tal e qual hoje a conhecemos - pudesse ter sido germinada e desenvolvida melhor do que no Sistema de Stanislavski.” Não só isso, “(...) ele e seu trabalho laborioso em torno do ator constituem um marco histórico significativo e original (como fonte ininterrupta de origem, de derivações) de um conjunto de verdades sobre o ator no mundo euro-americano.” (p.66) Mais adiante, o autor conclui: “Depois de Stanislavski não há teatro ou não podemos falar de teatro sem que, necessariamente, pensemos em como se aprende, como se ensina, como nos convertemos humanos ao sermos protagonistas de um processo criativo dessa natureza.” (idem)

É importante destacar o quanto está longe das pretensões deste trabalho qualquer esforço de resgatar o modo exato como Stanislavski orientou a criação de seus atores. Mais do que isso, partimos da convicção de que é impossível, ainda que se desejasse, ser fiel a um modo particular de aplicação, considerando os agenciamentos específicos de sua formulação, ou formulações. Afinal, o reformador russo não entendia sua pesquisa como uma experiência alquímica, que faria de qualquer atuação um acontecimento vivo. As especificidades da artesanaria do ator exigiram de Stanislavski uma abertura para a revisão permanente de encaminhamentos consagrados nos espetáculos e nos estúdios, sempre em estreita interação com a prática. Depois, há os inúmeros problemas com a transmissão do seu legado: problemas com as traduções de seus escritos; com a aplicação do Método pelo mundo afora por discípulos (quando eram) desatualizados; e problemas com a censura soviética, cujo patrulhamento blindou até recentemente os arquivos de Stanislavski.

Uma reflexão em torno do trabalho do ator no contemporâneo não deve estar mirado nas luzes deste nosso tempo, mas no escuro que delas não se separa.³ As luzes ofuscam outras possibilidades e descobertas e é neste sentido que entendo a afirmação de Cassiano Quilici em relação às principais funções do pensamento teatral hoje: "colocar em cheque alguns termos recorrentes do nosso discurso artístico e teórico, cujo o uso tende a se automatizar" (2015, p.27). Imersos em contextos específicos de criação, artistas, críticos e pesquisadores correm o risco da "monotonia do pensar manifesta no retorno insistente de certos rótulos". (idem) Esta pesquisa me proporcionou a oportunidade de pensar o teatro contemporâneo a partir de um olhar menos dócil para muitas certezas que circulam pelo ambiente em que habito e a partir de uma maior escuta à minha inadequação a certas práticas e discursos. Uma disposição que precisa ser convocada insistentemente, pois há sempre o conforto da paralisia sob o foco luminoso. Não é tarefa das mais fáceis deixar o pensamento, como propõe Quilici, "reinventar seus caminhos e defrontar-se com seus vazios". (p.28)

Discutir o ator contemporâneo em matrizes dramáticas determinou a inserção do termo "teatro contemporâneo" em um grupo do qual fazem parte os termos "realismo", "Sistema de Stanislavski" e "categorias dramáticas." Esta convivência pode ser reconhecida como uma impossibilidade desde que os termos se mantenham acomodados nos significados que a eles vêm sendo conferidos por leituras pouco inquietas. Por exemplo, quanto ao teatro contemporâneo, eu concordo com Sérgio de Carvalho quando ele diz que a recusa das categorias dramáticas no panorama das teatralidades contemporâneas, muitas vezes, vem proporcionando obras que apresentam

"uma longa lista de clichês do teatro experimental de pesquisa, que foge do comercialismo e cai no fetichismo com seus estilemas diante do microfone e da projeção do filme na parede, seu modo ostensivamente anti-representacional mas sempre "expressivo", sua multiplicação de vozes em cordialidade lírica, sua performatividade extraída dos mesmos truques (sangue, comida, dejetos, corpo em risco, etc.), seus objetos um tempo cotidianos e alegóricos, sua atuação monológica com paralelismo das falas que sugerem a malfadada "incomunicabilidade na grande metrópole". São estereótipos. O que mais amo é experimentação em teatro,

³ "(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. (AGAMBEN, 2013, p.62)

mas a questão é que isso pode se transformar em esteticismo que gera novos clichês.” (Piacentini, Ney e Fávori, Paulo (Org.). *Stanislavski revivido*. São Paulo: Giostri, 2014, p.41)

Seguramente, a exploração dos recursos acima listados, ou de outros que não foram lembrados pelo autor, não representa em sua concepção, nem na minha, um desserviço ao teatro. Carvalho dirá, e eu concordo com ele, que "O bom teatro contemporâneo é aquele que usa os elementos, sejam velhos ou novos, clichês ou não, e supera isso com liberdade de invenção, interesse por seus temas e objetivos, respeito pela relação com o público.” (idem).

Quanto ao "realismo": se visto exclusivamente como o apogeu do projeto mimético que marca as artes no Ocidente, condenado a partir das vanguardas modernistas, é possível compreender o mal estar que o termo pode provocar entre os interessados pelo "teatro contemporâneo”. No entanto, realismo aqui, não significa o desejo desta pesquisa em revisitar, ou mesmo discutir, aquele movimento artístico. O termo faz referência ao real que também é explorado pelas artes contemporâneas e que, neste trabalho, se encontra na não exploração de formas extra-cotidianas do corpo-ator e demais elementos que participaram da criação, assim como, e sobretudo, no caráter performativo da composição. “Ou seja, a obra se torna “real” na medida em que consegue provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com a realidade em que o próprio sujeito é colocado em questão.” (Schøllhammer, 2002, p.81-82)

Quanto ao "Sistema de Stanislavski": o interesse em rever esse "ator contemporâneo” através de procedimentos ligados ao mestre russo também pode despertar reações adversas. O seu nome ainda aparece ofuscado por associações a uma "concepção de arte e de mundo bem determinada” (Da Costa, 2009, p.97) e relacionada à produção teatral textocêntrica e à noção de personagem como *mimese* de indivíduos psicológicos. O modo como uma concepção de ator passou a ser elaborada através das teorias da performance, a partir das últimas décadas do século passado, pode ser a origem do conflito estabelecido entre este “ator contemporâneo” e o “ator stanislavskiano”. Renato Cohen, numa publicação de 1989, ao tentar delimitar o performer como o agente de uma ruptura com a

representação, nos oferece a seguinte discrepância entre o que ele chama de *ator-performer* e o que seria, em sua concepção, ao menos naquela época, um ator stanislavskiano.

No processo de criação do “ator-*performer*”, quando existir um trabalho de personagem, este vai ser muito peculiar. Ao contrário do método de Stanislavski, em que se preocupa transformar o ator num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de se adaptarem a uma forma, ou seja, interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia, nesse outro processo o intento é o de “buscar” personagens partindo do próprio ator.” (...) É claro que o método de Stanislavski ensina a construção da personagem a partir das características pessoais do ator e que o processo de escolha da personagem pelos atores geralmente se dá por empatia (semelhança) ou por oposição (encarando-se como desafio), mas na *performance art* esse processo é mais radical, sendo realçado pela própria liberdade temática que faz com que se organizem roteiros a partir do próprio ego (self-as-context). (p.105-106)

Em total desacordo, digo que o objetivo central que Stanislavski perseguiu durante toda a sua vida foi estabelecer os meios pelos quais o ator, em cena, pudesse criar uma segunda natureza, resultado de um trabalho sobre si mesmo. Mas qual é o “si mesmo” possível de ser reconhecido na pedagogia stanislavskiana? Entendo que a criação através do Método das *ações físicas*, ao privilegiar a presença do “outro”, torna a cena um ambiente desestabilizador de noções textocêntricas de teatro e logocêntricas de sujeito, fazendo a personagem ser entendida como o conjunto de possibilidades que se definem apenas na relação do ator com o outro. As *ações físicas*, tal como foram aplicadas nos estúdios dirigidos por Stanislavski, seriam um exercício de alteridade. Ainda que partindo de uma personagem literária e dramática, o Método recusa noções de identidade fixa, centrada e unificada, desestabilizando, portanto, esquemas rígidos de representação.

Quanto às categorias dramáticas: essa perspectiva do método de Stanislavski se aproxima de uma discussão mais complexa (do que a de Cohen) para a atuação contemporânea proposta por Matteo Bonfitto. Nela, se estabelece a impossibilidade da separação absoluta entre uma atuação teatral (que seria àquela pautada por ações ficcionais) e uma atuação performativa (como àquelas pautadas por ações não-ficcionais). Uma vez que a *mimese* da personagem pode ser um exercício de alteridade para o ator, e a ação do performer, feita em seu próprio nome, pode estar fixada na idealização de si mesmo, a atuação contemporânea não

pode mais ser compreendida na simples recusa idealizada da instância ficcional. Para o pesquisador, torna-se necessário inserir o ator contemporâneo, enquanto um ator-performer, numa zona instável que se encontra entre as ambivalências reunidas sob, de um lado, os aspectos figurativos, e de outro, os aspectos intensivos da atuação. Desta forma, as demais categorias dramáticas, seguindo o mesmo caminho, também podem ser vistas circulando livremente entre referencialidades e autorreferencialidades, sem se fixarem em uma só possibilidade.

A crítica contemporânea vem oferecendo condições para uma revisão das categorias dramáticas para além do esgotamento defendido pela linhagem alemã de Szondi e Lehmann. A pesquisa liderada por Sarrazac lançou um olhar renovado para a crise do drama que não o reconhece mais como um objeto superado e, nem mesmo, a ser superado. A análise da produção moderna e contemporânea feita pelo francês e equipe, focada na dramaturgia, reconhece as categorias dramáticas em devires geradores de infinitas e imprevisíveis configurações teatrais. Ora, o que Sarrazac localiza na dramaturgia textual não pode ser também localizado na dramaturgia do ator? Ou seja, o reconhecimento da *mimese* e seus desdobramentos em categorias como ação, conflito, personagem, entre outras, no trânsito ambivalente entre "referência ao real" e "efeitos no corpo-ator", não proporcionariam também o surgimento de novas e surpreendentes configurações afinadas com as teatralidades contemporâneas, independentemente de adaptações da obra literária explorada como matriz e da presença de um encenador? O Método das *ações físicas*, pelo menos ele, nos mostra que sim.

Procurei organizar minha resposta à questão acima em três capítulos. No primeiro, estabeleço o necessário recorte para os termos "teatro contemporâneo" e "ator contemporâneo". Para isso, abordei as tensões entre drama e teatralidades modernas e contemporâneas a partir das análises de Peter Szondi, Hans-Thies Lehmann e Jean Pierre Sarrazac, e o surgimento do encenador moderno, quando o centro propositor da teatralidade se desloca do texto literário para o texto cênico, elaborado pelo encenador e constituído por diversos enunciadores voltados para um sentido unívoco. Cito Roberto Corrêa dos Santos para tratar de certas rupturas

que o contemporâneo promove nas noções modernistas, sobretudo no que diz respeito à produção de sentidos que dispensam um norte orientador. Essa desconstrução será reconhecida por Lehman em espetáculos que recusam qualquer traço ficcional, o que para o alemão representa o que se segue depois do último suspiro do drama. No entanto, Sarrazac, discordando do colega alemão, encontrará o drama e suas categorias em reconfigurações permanentes na contínua e intensa produção dramaturgica contemporânea.

No segundo capítulo, procuro apresentar o legado de Stanislavski - a partir das obras assinadas pelo próprio e de um conjunto de leitores que assinam artigos, dissertações e teses sobre o tema - como um projeto pedagógico de rara consistência, com desdobramentos éticos importantes, aberto a atualizações e aplicações diversas e, por fim, focado no ator como o elemento fundador de um teatro vivo. Os termos *pereživânie* e *voplochtchênie*, referências fundamentais de um ideal de ator perseguido por Stanislavski, serão relacionados ao termo *experiência* e, este último, ao estado alterado do corpo-ator quando (não) se encontra neste (não) lugar localizado *entre* as ambivalências propostas por Bonfitto. Para essas relações busquei o suporte em artigos assinados por Cassiano Sydow Quilici, Christophe Bident, Cláudio Oliveira, João Camillo Pena, Jorge Larrosa Bondía e Roberto Corrêa dos Santos. Em seguida, a partir dos relatos de Toporkov a respeito do estudo de *Tartufo* orientado por Stanislavski, apresento os elementos do sistema como estratégias para a criação de uma tessitura de *ações físicas*, procurando localizá-la *entre* o universo ficcional e o não ficcional. Se, de um lado, as *ações* fazem referência a uma circunstância proposta pelo drama, por outro, ela só se efetiva enquanto afecção do corpo que a realiza, e que por ela é realizado. Esta perspectiva sobre as *ações* não seria possível antes de Artaud, Barba, Blanchot, Brook, Deleuze, Foucault, Gil, Grotowski, Guatarri, Levinas, Novarina, Rancière e mais alguns nomes cujo escopo teórico abriu caminhos nesta trajetória.

O terceiro capítulo descreve o processo de criação e verificação das hipóteses levantadas nos anteriores. Parte dele é dedicada às justificativas que me levaram a escolha de *Dois perdidos numa noite suja* e, especificamente, ao

fragmento do texto que serviu de matriz para a criação. Apresento também, os atores e a assistente que participaram dos encontros e me apresento, enquanto pesquisador, como um *provocador*. Este termo foi o que melhor atendeu ao papel que procurei exercer junto aos atores, pois nele, não estava previsto uma condução do processo de modo familiar ao de um diretor e/ou ao de um professor. Nessas atividades não é rara a rejeição de resoluções criadas pelos atores quando estão em discrepância com concepções de personagem, de comportamento humano, de projetos de encenação de um texto já pré-concebidas. Enquanto *provocador* cumpri apenas o papel de fiscalizar o respeito às premissas da pesquisa e nada mais. Todos, sobretudo minha assistente, tinham o importante papel de me alertar quando esse limite fosse ultrapassado. Sigo no capítulo com as apresentações e comentários das etapas percorridas: as leituras do texto; a apresentação do que chamei de *circunstancias primárias* - o estudo das informações concretas possíveis de serem extraídas dos diálogos e rubricas da obra; a apresentação do que chamei de *circunstâncias secundárias* - quando a partir da imaginação do ator sobre as *circunstâncias primárias* são estabelecidos *verbos-estratégias* como balizas orientadoras de um projeto de transformação do outro; e por fim, apresento e comento as improvisações que constituem as *circunstâncias* que dão corpo as personagens literárias através de uma *tessitura de ações físicas*. Esta produção foi comentada a partir de três perspectivas: a do ator e seu empenho na efetiva transformação do outro; a da conseqüente criação e fixação de *tarefas físicas* estruturantes das *ações*; e da *escuta* das *forças* que circulam no *aqui e agora* em que se dá a execução das *tarefas*.

Hoje, vejo que esta pesquisa vem sendo realizada bem antes de ser formalizada em uma tese de doutorado, quando, sem dúvida, ela ganha fôlego e circunstâncias de investimento único. Eu posso reconhecê-la, por exemplo, no meu primeiro encontro com Stanislavski. Qual é o estudante de teatro, ou o artista autodidata, que não foi apresentado ao Método? Ainda que de modo confuso, torto, equivocado, todos conhecem a sua existência, e sobre ele formam as suas opiniões. Eu tinha as minhas estabelecidas, primeiramente, a partir da leitura por conta própria de *A preparação do ator*. Era uma opinião ainda incipiente, pois o

que me recordo dela é uma sensação: o desejo de ser Kostia e, um dia, Torstov. O primeiro vislumbre da potência do que Stanislavski nos deixou só veio com as aulas de um professor inglês, David Herman, recém chegado da Europa, de quem fui aluno na escola de teatro durante um ano. Pela primeira vez eu compreendi que a personagem poderia ser uma composição e não mera simulação de um agente e de situações.

Por isso, anos depois, o estágio no Gitis – Academia Russa de Artes Teatrais (Moscou-2002/2003) me pareceu uma oportunidade que não poderia ser descartada da minha formação artística e docente. Lá, um novo Stanislavski me foi apresentado. No Gitis, o outro ator estava posto como elemento primordial para a composição da personagem. Como eu não sou ator, aproveitava as aulas e reformulava minhas concepções assistindo aos estudos de Tchékhov realizados pelos colegas em ação. Frequentemente, esses estudos eram interrompidos pelos professores, mesmo em momentos vivos, aos gritos de *Pravda!*⁴ Este era o sinal de que os atores não estavam agindo a partir do outro, ou não estavam fazendo o outro agir. *Pravda* passou a representar a descoberta de que a verdade para mim, até então, não era de verdade. Ela rejeita a simulação bem feita de uma situação ficcional e demanda por corpos que se afetem pelas relações com os parceiros de cena, com o ambiente e demais elementos de composição.

Reconheço esta pesquisa também no estágio que realizei com o griot Sotigui Kouyaté, no Rio de Janeiro em 2003. Trabalhamos com contos de tradições diversas e as questões relativas ao ator não podiam deixar de estar atravessadas pela arte do griot, um contador de histórias da tradição africana, e pelas ideias de Peter Brook, com quem Sotigui trabalhava como ator há muitos anos. A tônica dos exercícios e das avaliações de Sotigui, ao menos para mim, estava no efeito mortificante de uma mente controladora para a criatividade de um ator; na impotência de um corpo automatizado; e na potência do desconhecido, ao qual, naturalmente, resistimos durante toda aquela semana. Passei a ver o Stanislavski do Gitis no *griot* de Mali. A partir de então, não foi mais possível, para mim, limitar as propostas de Stanislavski a um único propósito de atuação.

⁴ Verdade em russo.

Reconheço também nesta pesquisa a minha participação na criação de um projeto de formação de atores que foi abrigado, de 2004 a 2014, no Centro Universitário da Cidade - UniverCidade e depois, a partir de 2014, transferido para a Universidade Candido Mendes. Desde então, o meu contato com alunos e professores vem sendo uma escola permanente, onde atualizo minhas dúvidas e minhas perplexidades, me encontro com os limites, descubro novas pistas, descubro que algumas novas pistas são falsas, descubro que outras são possibilidades efetivas, mas escorregadias, teimosas, que se escondem e se perdem de mim e eu delas, para depois nos reencontrarmos entre achados e perdidos. Neste projeto, trabalhei por muito tempo em disciplinas voltadas à criação da personagem a partir de obras da literatura dramática. Foi aqui que eu iniciei um exercício de atualização dessas circunstâncias de criação às expectativas por um teatro transformador e vital. Estariam as grande obras produzidas por esta literatura condenadas apenas à sua leitura, ou às grandes ideias dos encenadores, como proclamam alguns, por não atenderem a certas rupturas que vem marcando o teatro contemporâneo? Se assim fosse, não saberia o que fazer ali.

Por fim, também reconheço esta pesquisa no meu exercício como diretor teatral de espetáculos estreados desde 1988. Neles, o ator esteve mais do que no cento do meu interesse. Explico: como diretor, sempre reconheci minha dificuldade para conversar com os cenógrafos, figurinistas, iluminadores, diretores de movimento, etc. As propostas que eles me traziam sempre me pareciam justas porque, na realidade (e aqui vai uma confissão), elas não me interessavam. E assim, desinteressado, não tinha pelo que discutir. Cheguei a me perguntar se também sou diretor, ou apenas professor. Esta dúvida não é agora relevante. Eu gosto do ator embora (sem qualquer frustração) não seja um deles. Eu gosto do ator porque, assim como a Macabeia de Clarice Lispector, “eu gosto de ver as pessoas sendo”. É isso o que eu sempre busquei no teatro e continuo buscando nesta tese. Espero que ela venha a colaborar com as buscas de outros simpatizantes da atuação, sejam eles atores, ou não.

2

Atuação, drama e teatralidades contemporâneas

Uma vez que o interesse desta pesquisa está localizado numa investigação em torno dos processos de criação do ator na cena contemporânea a partir de uma obra literária inteiramente identificada com o gênero dramático, me parece necessário fazer inicialmente as devidas considerações em torno deste (aparente) paradoxo. Afinal, o termo “cena contemporânea” busca atender a um conjunto de experiências marcadamente multifacetadas, flexíveis, escorregadias, dinâmicas, abertas, expandidas, que apresentam como traço comum a problematização do modelo dramático⁵ quando as expectativas estão voltadas para o teatro enquanto criação transformadora⁶ e vital⁷.

Segundo Patrice Pavis, qualquer tentativa de demarcação classificatória dos modos com que a tradição dramática vem sendo enfrentada, pela diversidade que os caracteriza, fatalmente cairá numa abordagem idealista e etnocêntrica do problema. Por isso, Silvia Fernandes adota o termo “teatralidades” em seu livro *Teatralidades Contemporâneas* (2013), onde abandona qualquer paradigma aglutinador de tendências para analisar procedimentos cênicos brasileiros recentes

⁵ Estabelecer aqui possibilidades para a criação do ator na cena contemporânea sem abrir mão da literatura dramática está longe de ser um atributo exclusivo dessa pesquisa. Vale lembrar que nomes relevantes da cena contemporânea continuam a criar espetáculos a partir desses materiais. Os casos são inúmeros. Apenas como exemplos, citaria as encenações recentes (de 1980 em diante) de Peter Brook para Tchekhov e Shakespeare (O Jardim das Cerejeiras – 1988 e Hamlet - 2000) e de Bob Wilson também para Tchekhov (O Canto do Cisne – 1990), Buchner (Woyzeck – 2002) e Brecht (O vôo sobre o oceano - 1998 e A Ópera dos três vinténs - 2007). E para usar um exemplo brasileiro, citaria a encenação de Zé Celso a partir de Nelson Rodrigues (Boca de Ouro – 2001) e de Plínio Marcos (Navalha na carne - 2015).

⁶ É tarefa das mais complexas delimitar o que seria, para as pretensões deste trabalho, uma criação cênica “transformadora e vital”. Vou me valer, para este fim, do comentário de Tatiana Motta Lima, cuja precisão eu não seria capaz de alcançar: “O que tem me chamado à atenção são aquelas experiências nas quais o processo criativo é ao mesmo tempo uma indagação sobre diferentes modos de ser no mundo, sobre possíveis modos de subjetivação, uma indagação sobre esta gente de hoje que somos nós. E, quem é essa gente de hoje que somos nós? Parece que esta é a pergunta que certos processos criativos e pedagógicos autorais perseguem, tentando provisórias respostas através do contato desta gente entre si e com os diferentes materiais - personagens, textos, objetos, locais - que têm à sua disposição no teatro.” (2009, p.27-28)

⁷ “Se aceitarmos sua concepção, o teatro que não se quer “morto” terá que trabalhar sob a égide dos ajustes e transformações, sob a égide de um certo tipo de instabilidade.” (MOTTA LIMA, 2015, p.49)

a partir da especificidade de suas propostas e contextos de realização. Portanto, estabelecer aqui propostas para a criação do ator no ambiente da cena contemporânea sem abrir mão das obras que a literatura dramática nos deixa como legado é antes a delimitação de um contexto específico de investigação e realização do que a desconsideração de todas as possibilidades proporcionadas pela contemporaneidade.

2.1

Tensões entre drama e teatralidades modernas e contemporâneas

Teatralidade é aquilo que diz respeito ao teatro⁸. Na tradição eurocêntrica, o teatro esteve tão vinculado ao gênero dramático que por muitos séculos foi reduzido à mera transposição desta modalidade literária para a cena. “Drama” é a palavra grega que designa “ação”. Aristoteles afirma que o gênero não trata da imitação da vida, mas da imitação de ações, de agentes. Segundo Pavis, a ideia de ação está ligada

ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagem(s) a agir(em) para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria a dinâmica da peça. (Pavis, 2002, p.04)

⁸ Esta afirmação não desconsidera opiniões divergentes. A pesquisadora francesa, radicada no Canadá, Josette Féral reconhece a teatralidade como um fenômeno anterior ao espetáculo stricto sensu e que, portanto, não está limitado a ele. De modo bastante simplificado, a teatralidade para Féral seria a consequência de um processo que parte do olhar de um sujeito que identifica, recorta e separa um espaço que pertencerá ao outro e do qual ele não mais pertencerá. Esse processo pode ser disparado por uma disposição desse outro em ser visto nesse espaço, como é o caso dos artistas da cena - ou pode ser disparado pelo próprio espectador, como nos exemplos que Féral oferece em seu ensaio *Performance and Theatricality: The subject Demystified* (1982). São eles: a discussão entre dois passageiros de metrô provocando o olhar de um espectador para uma situação muito próxima à de um conflito dramático, e a do cliente de um café que se interessa por algo apenas inusitado em um transeunte na calçada, que pode ser um objeto, uma peça do vestuário, um modo de gesticular, ou se mover, etc. Nesses dois casos, a teatralidade se instauraria mesmo sem a intenção daquele ou daqueles que habitarão o espaço alterno. O que vale registrar aqui é a ideia de que, de um modo, ou de outro, a teatralidade dependerá sempre dessa ruptura espacial instaurada por alguém que olha (recepção) e por alguém que faz (atuação).

Colocada em primeiro plano, será a ação - entendida nessa dinâmica dialógica e intersubjetiva operada por um conflito - que vai compor o traço fundamental da concepção de teatralidade que vigora absoluta até o final do século XIX.

A crise do drama será elaborada pela primeira vez por Peter Szondi. O drama em questão não é encontrado em qualquer época ou lugar. Trata-se de um fenômeno específico, resultado de processos históricos e configurações ideológicas minuciosamente analisados pelo autor. Formulado ainda no renascimento, o gênero se encontrará vivo e dominante próximo do século XX, quando será nomeado por Szondi como “drama puro”: uma idealização dos esforços de transposição para a cena de situações que, movidas pelo conflito dramático, dispensam a presença do elemento narrativo como agente dos acontecimentos. Será da capacidade de manter distante todo e qualquer traço épico que o autor garantirá o valor da obra.

A composição das ações - reconhecida por Aristoteles como *Mito*, “o princípio e a alma da Tragédia” (Aristoteles, 1993, p.42) - e a comparação feita pelo filósofo com o “belo animal” determinarão rigor na extensão e ordenação da trama a fim de alcançar a beleza dos seres vivos, entendido como dotados dos mesmos atributos⁹. A justa extensão e ordenação da tragédia é aquela que “permite que nas ações, uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade”. (idem) Sob o ponto de vista da extensão, Aristoteles alerta para os riscos da tragédia se apresentar através de um excesso de ações, o que só seria possível se explorado recursos épicos, como reforçam Goethe e Schiller¹⁰. A extensão de uma *Iliada*, por exemplo, dependeria de saltos temporais

⁹ Além disso, o belo - ser vivente ou o que quer que se componha de partes - não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeniníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível; e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagina-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...) Pelo que, tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, assim também os Mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória. (ARISTOTELES, 1993, p.41)

¹⁰ Na sua discussão, Goethe e Schiller verificam “que a autonomia das partes constitui caráter essencial do poema épico”, isto é, não se exige dele o encadeamento rigoroso do drama puro; o poema épico (...)” (ROSENFELD, 1985, p.32)

e espaciais, traço essencial da constituição épica. Com a justa extensão, torna-se possível também, a justa ordenação, que está didaticamente esquematizada por Michel Vinaver - apresentado por Joseph Danan no verbete Ação (Ações) de sua autoria, integrante do léxico organizado por Jean-Pierre Sarrazac¹¹ - ao dividir a ação dramática em três diferentes níveis: ação de conjunto, a ação de detalhe - um fragmento da peça, como um ato, ou uma cena (ou um fragmento ainda menor) e a ação molecular - que seria o encaixe fala a fala dos diálogos e o movimento dele decorrente. A “peça-máquina”, modelo exemplar do drama puro, organiza esses três níveis numa totalidade, em que a ação molecular desemboca na ação de detalhe que desemboca na ação de conjunto. É nessa perfeita ordenação (que no classicismo será perseguida pela lei das três unidades - espaço, tempo e ação), que o drama puro vai atender à dimensão orgânica identificada nas tragédias por Aristoteles.

Considerando que a finalidade do drama é a cena, a pureza desse organismo dramático sobreviverá ao contato com o público desde que cumpridas outras exigências: a delimitação clara entre cena e plateia é uma delas. Cabe ao público a observação solitária e passiva dos acontecimentos que transcorrem numa realidade da qual ele não faz parte. O espaço possível para um encontro dessa natureza é o palco italiano. Szondi chama a atenção para a ausência, neste modelo, de passagens, rampas, escadas ou qualquer outro meio de acessibilidade entre palco e plateia. Ele chama a atenção ainda para o abrir e fechar das cortinas, assim como, para o acender e apagar da iluminação cênica, que oferecem visibilidade ao espaço cênico somente durante o desenrolar das ações. O palco italiano garante a inexistência de qualquer elemento do espetáculo fora do universo dramático, assim como proporciona a tentativa de blindagem contra toda interferência externa. Quanto ao ator, ele deve apagar sua existência transformando-se em outro, a personagem originalmente concebida pelo dramaturgo. A metamorfose torna imperceptível a separação entre artista e obra. Aliás, o drama não mostra o artista, nem a obra. Este projeto ilusionista de um cosmos fictício construído à custa do isolamento de toda epicidade se tornou o

¹¹ Ver: DANAN, in SARRAZAC (Org.), 2012, p.38

traço distintivo desta noção eurocêntrica de teatralidade que será explodida e revirada pelas vanguardas do século XX.

“Ainda que suas primícias situem-se muito antes, por exemplo nas dramaturgias de Diderot e Lessing” (Sarrazac, 2012, p.21), a crise do drama se faz notar quando autores como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann e mais outros 15 exemplos investigados por Peter Szondi começam a dar sinais de rompimento com a estruturação rigorosa de categorias como “fábula” e “sujeito” através da ação dramática. Esta ruptura é analisada por Szondi através da contradição “forma atemporal do drama” e “conteúdos dos novos tempos”, de modo que a primeira se vê obrigada a se constituir em função da segunda dentro do processo histórico hegeliano em que o novo (o épico) supera o antigo (o dramático), revelando neste último sua necessidade de atualização. Esta determinação progressiva do drama nas análises de Szondi é interrompido em 1950 (sua publicação investiga autores inseridos no período entre os anos de 1880 e 1950) com o teatro brechtiano e sua teoria antiaristotélica, onde as contradições que até então operavam sobre o gênero, segundo Szondi, encontram-se conciliadas. A partir dessas análises, a teatralidade passa a ser constituída também por recursos épicos, de modo que “teatralidade” e “epicidade” não são mais consideradas como categorias heterogêneas.

Esse movimento literário é análogo a outra importante transformação operada no teatro: o nascimento do encenador. Esta figura se consolida no organograma das instituições teatrais, como afirmou Bernard Dort, à medida que a cena se emancipa à condição de obra de arte autônoma. Esta mudança de paradigma é justificada por Jean-Jacques Roubine pelos avanços tecnológicos que são registrados a partir da segunda metade do século XIX. A diminuição das distâncias entre os principais centros produtores - seja pela maior facilidade no deslocamento de grupos, artistas e espetáculos que intensifica intercâmbios, seja pela maior agilidade na divulgação de textos e publicações sobre essas experiências - estabelece no final do século XIX uma primeira característica do teatro moderno: a produção de espetáculos não mais pautada por uma tradição nacional. Outro importante papel desempenhado pela tecnologia nesta discussão

se encontra no surgimento dos recursos de iluminação elétrica. Ela “pode por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista”. (Roubine, 1982, p.22) A redescoberta do espaço pela iluminação põe em cheque o texto e a estrutura dramática no palco italiano como expressividade absoluta. A teatralidade agora está na criação de um texto cênico: termo proposto por Patrice Pavis para designar o conjunto de elementos, códigos, materiais que, uma vez ordenados pelo encenador, não está mais exclusivamente a serviço da transposição do texto literário. Em contrapartida, os dramaturgos já podem escrever atendendo às possibilidades ampliadas da cena¹². Esta outra concepção de teatralidade estabelece (em substituição ao dramaturgo) o encenador como o novo autor do espetáculo teatral, submetendo as categorias dramáticas a uma diversidade de propostas revisoras.

Essa diversidade foi organizada pela crítica¹³ em duas tendências fundamentais a partir do espaço conferido ao texto na encenação. Uma primeira seria a antiteatralista (considerando o forte vínculo entre teatro e literatura que marca a tradição eurocêntrica): o conjunto de espetáculos reativos ao texto como elemento central da criação, que se empenha pela valorização de elementos como espaço, volume, movimento, música, luz, cores, som, etc. As ideias de Adolph Appia e Gordon Craig são dois importantes exemplos desta tendência. A outra é chamada de teatralista: aquela que manteria um diálogo estruturante com a literatura dramática, seus personagens, sua narrativa. A presença do texto aqui, com maior ou menor fidelidade ao estatuto do drama, não representa ausência de tensão com as concepções aristotélicas, nem sua transposição para o palco dispensa a composição de um texto cênico. O ilusionismo levado às últimas

¹² A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade, O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças de cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da descontinuidade com certeza ganhou com isso, assim como uma estética de sutileza da ilusão. Tudo pode se encadear ou se entrecortar, tudo pode se transformar. A evolução das técnicas cênicas contribuiu para criar uma outra cultura cênica dos autores, exatamente como a cena à italiana e seu sistema de convenções puderam, no passado, influenciar a dramaturgia a ponto de, às vezes, imobilizá-la. (RYNGAERT, 1998, p.68)

¹³ Ver artigo *Teatralidades Contemporâneas* in FERNANDES, 2013, p.116.

consequências em propostas como as de Antoine e Stanislavski, por exemplo, ao investir na criação minuciosa de ambientes, situações e atuações, reconhece a incompletude do texto e investiga as possibilidades da cena quando rejeitadas as desgastadas convenções herdadas da tradição.

O propósito de resgatar rapidamente aspectos do evento modernista no teatro e suas consequências no âmbito dramaturgico e das poéticas de encenação, além de inaugurar noções de teatralidade que rompem com o modelo dramático até então hegemônico, também ajuda a desenhar a perspectiva de teatralidade contemporânea em que este trabalho pretende se aventurar e da qual o drama, aparentemente de modo contraditório, poderá ser aceito como parte constitutiva. Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende - ainda que voltados para as artes plásticas e, como advertem os próprios, de modo simplificado - afirmam ser o contemporâneo uma “atitude outra que põe em exame desconstrutivo noções que nortearam até o modernismo tanto o artístico como o compreender histórico e crítico” (Santos & Rezende, 2011, p.07). Santos reconhece o “moderno” como um movimento que se volta para o “saber” e para a “edificação”¹⁴. A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que o projeto teatral em torno da encenação é moderno enquanto apresenta como traço comum ao conjunto de propostas, ao menos até a metade do século XX, o rompimento com a tradição dramática e a organização de novos sistemas de produção de sentido constituindo projetos estéticos e políticos orientados por noções de identidade e finalidade¹⁵. Toda essa iniciativa é submetida a esforços de sistematização, estudos, treinamento que estabelecem uma tecnologia de criação coerente com um sentido global, unificador, centralizado numa obra orientada por uma prática teatral específica e determinada pelo entendimento do encenador.

¹⁴ Notas da palestra *O Vocabulário do Saber Contemporâneo* proferida pelo autor no dia 17 de setembro de 2012. A palestra integrou o ciclo *Depois do Modernismo*, evento realizado pelo Departamento de Letras da PUC-RIO sob a organização e coordenação dos professores Eneida Leal Cunha, Renato Cordeiro Gomes e Roberto Tonani.

¹⁵ Assim como se deu com a pintura em função da fotografia, a linguagem cinematográfica também provocará a encenação moderna à demarcação do que seria exclusivamente da ordem teatral.

A desconstrução operada pelo contemporâneo nas noções modernistas estabelece outro “saber”, que agora se volta para impressões, inacabamentos, dispensando um guia centralizador e unificado. Para melhor apresentar este “saber próprio do contemporâneo”, Roberto Corrêa dos Santos faz uso de um vocabulário do qual destacarei algumas palavras que interessam em especial a este trabalho. O vocabulário, embora apresentado na obra de modo sequencial, não pretende estabelecer entre si uma relação de causa e efeito. O EFEITO, no contemporâneo (já descrevendo o vocabulário, cujas palavras seguem em letras maiúsculas) não se relaciona mais a uma causa, mas ao disparo de algo que tem poder desorganizador, desorientador. As palavras que constituem o vocabulário de Santos parecem vagar livremente em seu livro, encontrando-se e afastando-se para encontrarem-se novamente na constituição de um MAQUINAL: sistema que, diferentemente da máquina moderna, não está voltado para uma direção precisa e concentrada. Divergindo da produção moderna, esse sistema promove DESLOCAMENTOS, SUBJETIVAÇÕES a partir de FORÇAS que não respeitam esquemas prévios. No contemporâneo, não existe o “eu”, a unidade, o idêntico a si mesmo. O TRANSBORDAMENTO é o resultado da falência das marcas identificadoras. A verticalidade como alusão à perspectiva essencialista e logocêntrica ocidental dá lugar a HORIZONTALIDADE. A linha do horizonte solicita a conquista de uma abertura, o “seguir o passo”, o “errar”. A arte está nessa ATITUDE. ATO como fruto de INTENSIDADE. Agir é a obra.

A partir do parágrafo acima não é difícil compreender a intenção de Hans-Thies Lehmann ao reduzir as teatralidades contemporâneas ao seu conceito de *teatro pós-dramático*. Afinal, se as categorias dramáticas estão diretamente relacionadas a noções que correspondem à racionalidade dialética, como “determinação progressiva”, “finalidade”, “totalidade”, “organicidade”, etc. nada seria mais contemporâneo do que certas criações surgidas na segunda metade do século passado, sobretudo entre as décadas de 70 e 90, em que Lehmann verifica a separação definitiva e “libertária” do teatro em relação à dominação dramática a que foi submetido em seu percurso histórico na Europa e, mais tarde, ampliada para todo o Ocidente. No entanto, curiosamente, Lehmann não abandona em suas

análises a perspectiva historicista e evolucionista herdada de Szondi, quando estabelece o teatro pós-dramático (e não mais o teatro de Brecht) como a expressão do esgotamento da crise do drama. A “emancipação” a que se refere o pesquisador não é por ele reconhecida entre os encenadores da primeira metade do século. Lehmann defende que, inclusive nos espetáculos identificados como antiteatralistas, “os revolucionários (...) insistiram na mimese de uma ação no teatro, mesmo ao empregarem recursos de encenação abstratos e causadores de estranheza.” (Lehmann, 2007, p.27) A noção de teatro dramático, portanto, se amplia para todo aquele que se organiza em torno das categorias “imitação”, “ação” e “catarse”¹⁶ sendo sua superação a cena que se constitui de enunciadores múltiplos (independentes e até mesmo conflitantes) que rejeitam princípios como narração, figuração, diálogo, fábula, representação da realidade, ordenamento linear, enfim qualquer concepção de totalidade.¹⁷ No *pós-dramático*, o texto “quando é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação.” (p.75) Os processos de criação pós-dramáticos teriam ainda, segundo Lehman, um importante papel ao fazer do teatro uma força adversa à ação massificante e controladora que os veículos midiáticos e seus produtos culturais industrializados (que teriam capturado o drama) exercem sobre o imaginário coletivo.

De fato, não é raro encontrar uma sinomia entre *teatro pós-dramático* e teatro contemporâneo. Mas não seria esse fechamento equivalente ao idealismo

¹⁶ Catarse é a denominação teórica para esta função do teatro que não é de modo algum primordial: instauração de reconhecimento afetivo e de comunhão mediante os afetos apresentados pelo drama em seus limites e transmitidos aos espectadores. (LEHMANN, 2007, p.25)

¹⁷ Há teatro sem drama. A questão que se põe com o novo desenvolvimento do teatro é saber de que modo e com que consequências a ideia do teatro como representação de um *cosmos* fictício foi efetivamente rompida ou mesmo abandonada - um *cosmos* cujo encerramento foi assegurado pelo drama e pela estética teatral a ele correspondente. É certo que para seus apreciadores o teatro da modernidade era uma instituição em que o texto dramático representava apenas uma parte, e com frequência não a mais importante, da vivência que eles buscavam. No entanto, em todos os efeitos da montagem voltados para o divertimento permaneciam como elementos estruturantes os que eram indicados no texto: a ação, os personagens, ou *dramatis-personae* e a história, contada preponderantemente em diálogos ágeis. Esses elementos foram associados à palavra-chave “drama” e marcaram não só a teoria, mas também a expectativa em relação ao teatro. (p.47-48)

condenado por Pavis, uma vez que contraria a diversidade dos modos de criação que caracteriza as rupturas com o modelo dramático nas últimas décadas? Aceitar a proposição de Lehmann não seria a submissão do teatro a um pressuposto tão dogmático quanto foi o drama até o final do século XIX? As categorias dramáticas estariam condenadas irrefutavelmente a uma leitura aristotélica-hegeliana cujos pressupostos impossibilitam uma aproximação com o “saber próprio do contemporâneo” proposto por Corrêa?

Em resposta a essas questões Jean Pierre Sarrazac abre uma outra perspectiva de abordagem da crise do drama no teatro moderno e contemporâneo. Ele reconhecerá no trabalho de Lehmann uma admirável exploração de criações cênicas “geralmente exteriores ao drama”¹⁸ - como os realizados por Abou Reza, Jan Fabre, Robert Wilson e Maguy Marin, nomes listados pelo próprio autor em seu artigo *Reprise (resposta ao pós-dramático)*¹⁹ - mas não reconhece ali a superação do drama como sugere o conceito. “Compreendemos que o que nós temos a intenção de contestar na noção de pós-dramático é justamente que ela se defina historicamente como pós... dramático” afirmará o autor no artigo citado, preferindo se dirigir ao objeto do estudo em questão como “formas paradramáticas”.

(...) esta autonomia do teatro em relação ao drama e esta exaltação concomitante da teatralidade –no senso barthesiano do “teatro, menos o texto” e do “dado de criação, não de realização”– não significa em caso algum uma perda para o drama, ou ainda mais, a perda do drama. Ao contrário, nós temos razão para acreditar que a forma dramática tem tudo a ganhar com essa dissociação e que, se ela pôde evitar a petrificação e se renovar consideravelmente ao longo do século XX e nesse início do século XXI, foi ampla e paradoxalmente tendo em conta alguns avanços, alguma ambição de um teatro liberto do textocentrismo, do logocentrismo, em breve da tutela da literatura dramática. (Sarrazac, 2010)

¹⁸ Silvia Fernandes, apesar de suas diferenças em relação ao conceito de pós-dramático, também reconhecerá a importância do trabalho de Lehmann para o conjunto da pesquisa em artes cênicas que busca “dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido.” (2013, p.44)

¹⁹ Publicado na revista eletrônica *Questão de Crítica* com tradução de Humberto Giancristofaro. (2010)

Lehman foca as consequências do suposto “fim do drama” nas poéticas da cena, o que reforça a constatação de Sarrazac quanto ao abandono da aplicação dessas mesmas questões na ampla diversidade de modos com que a dramaturgia continuou a ser produzida e reinventada desde a publicação de *Teoria do Drama Moderno*. O desejo de atender a esta lacuna leva o pesquisador francês e mais 30 colaboradores à atualização das proposições de Szondi meio século depois, através da publicação do *Léxico do teatro moderno e contemporâneo* (2012), onde se encontra rejeitada (como já apresentado na citação acima) a ideia do abandono ou da extinção do drama nas formas modernas e contemporâneas. Esta rejeição não desconsidera a existência de uma crise. Mas esta crise não é mais “concebida e representada hoje como um processo dialético no qual, mediante um período de transição e experiências formais, o drama antigo terminaria por engendrar - numa fusão neo-hegeliana forma-conteúdo – o teatro épico moderno”. (Sarrazac, 2012, p.32) Sarrazac propõe substituir a “ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise *sem fim*, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga.” (Idem)

Esta perspectiva de crise fora da dimensão sucessiva e evolutiva presente nas abordagens de Szondi e Lehmann afirma a potência da crise na própria crise. A partir dela, Sarrazac e sua equipe propõem novos sentidos para conceitos clássicos relacionados à forma dramática, “demonstrando que tais termos não são escravos de uma concepção aristotélica (ou mesmo hegeliana) do drama e, portanto, não é preciso jogá-los pela janela da história”, como escreve Felipe de Moraes em sua apresentação do *Léxico*. Não só isso: faz parte dos propósitos desta publicação a formulação de novos conceitos que, somados à revisão dos tradicionais, oferecem aberturas importantes de investigação para este trabalho que não pretende dissociar a literatura dramática produzida sob o paradigma aristotélico-hegeliano, de uma atuação reconhecidamente física, vital e, por tanto, vinculada a concepções contemporâneas de criação.

2.2 Revisitando o drama e suas categorias fundamentais

A recusa da camisa de força pós-dramática nas concepções de teatro moderno e contemporâneo presente na obra de Sarrazac ainda não é o suficiente para esta pesquisa. O foco dado aos dramaturgos reforça uma tendência: apesar da existência de excelentes estudos sobre a atuação, a relação problemática entre drama e as formas teatrais modernas e contemporâneas ainda vem sendo predominantemente tratada pelos pesquisadores em artes cênicas como uma questão de ordem literária ou cênica. É daqui que levanto a pertinência de colaborar com esta discussão a partir da atuação. Este trabalho, portanto, se insere no grupo daqueles que reconhecem a relação ator/espectador como elemento fundador do fenômeno teatral, que buscam entender a atuação a partir de uma poética própria²⁰ e que transfira, da cena e da literatura, para o ator, o centro propositor, irradiador, sugestivo, inspirador da desestabilização a que as categorias dramáticas vêm sendo submetidas. Este recorte evidencia uma percepção de que o ator, salvo alguns casos, vem se colocando e sendo colocado como um coadjuvante nessas discussões, um elemento problematizado apenas na extensão de propostas levantadas por encenadores e/ou dramaturgos.

Em posição contrária à percepção acima, dedicando-se integralmente à dramaturgia do ator e tornando-se importante referência para a pesquisa em artes cênicas, encontra-se o LUME²¹, em Campinas. É do amplo conhecimento que o grupo se afina com uma tendência no teatro moderno e contemporâneo à

²⁰ Entendo por poética própria o que Renato Ferracini chama de ator criador: aquele que não é o "descobridor de nuances de entonação de texto, de criação psicológica, criação de uma personagem pre-estabelecida, mas sim do ator como criador fundamental, o ator como criador e re-criador de seu próprio corpo/voz, seu próprio texto, seu próprio espetáculo. O ator que pode, até mesmo, dispensar o diretor, o autor, o dramaturgo e criar através de suas ações físicas/vocais orgânicas; mas também aquele ator que pode trabalhar com todos esses criadores, mantendo sua independência artística. O ator como criador e dono de sua própria expressão". (FERRACINI, 2004, p.42)

²¹ O Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais -, criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luís Otávio Burnier, juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Piccetti e a musicista Denise Garcia, vem, desde sua fundação, pesquisando, elaborando, codificando e sistematizando técnicas não interpretativas de representação para o ator. (FERRACINI, 2001, p.31)

reconstrução do “corpo cotidiano” enquanto estratégia fundamental para a elaboração da “presença” cênica. Espera-se dessa “presença” uma espécie de eficácia comunicativa que é anterior, do ponto de vista lógico, ao ato de interpretar um papel ou comunicar uma história. A “presença seduziria” (E. Barba) não tanto por ser um signo a ser lido ou decifrado, mas, sobretudo, por sua intensidade, sua qualidade energética, afetando o espectador principalmente por canais sensoriais. A discussão da “presença” tem um lugar importante na problematização do teatro como “representação”. Identificada a uma dimensão “pré-expressiva”, ela pode ser trabalhada independentemente das convenções teatrais que constroem um mundo ficcional (personagem, enredo etc). O seu contraponto é, acima de tudo, o comportamento cotidiano, do qual ela pretende ser uma transformação intensiva. A partir daí o teatro pode ser pensado como uma metamorfose do cotidiano que não desemboca necessariamente nas formas de representação convencionais. (Quilici, 2006, p.01)

A opção por esta linha de investigação determinou a desconfiança em relação ao texto e as categorias dramáticas por parte de Luiz Otávio Burnier, um dos fundadores do grupo. Em *A arte do ator* (2001), o pesquisador faz uma distinção problemática entre o que ele chama de *Interpretação e Representação*, conferindo ao primeiro termo uma perspectiva bastante reduzida para as pretensões desta pesquisa.

Abordarei a arte de ator sob o prisma da *representação*. O ator visto como alguém que *representa* e não que *interpreta*. Os termos *interpretação* e *representação* não são empregados aqui no sentido filosófico, linguístico ou semiótico, mas simplesmente teatral. (...) Em seu sentido próprio, *interpretar* quer dizer *traduzir*, e *representar* significa “*estar no lugar de*” (o chefe de gabinete que *representa* o prefeito), mas também pode significar encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, está encontrando um *equivalente*. (p.21)

Ferracini, em seu livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (2003) reapresenta os termos propostos por Burnier acompanhado de exemplos de sua própria trajetória artística.

A *Interpretação* está intimamente relacionada com o texto dramático. O intérprete funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de sua personagem são retirados do texto e/ou em função deste. (...) Por outro lado, a *Representação*, como já mencionado, independe do texto dramático. O ator cria a partir de si mesmo. Assim, sem informações preliminares ou dados para a construção de sua personagem, ele necessita operacionalizar uma maneira nova de construção de sua arte. Ele necessita, então, de parâmetros objetivos que permitam a construção de uma cena independente de informações literárias, analíticas ou psíquicas. Esses parâmetros objetivos serão as ações físicas e vocais. (Ferracini, 2003, p.46)

Como exemplo do contrário, da *Representação*, segue abaixo uma hipotética atuação a partir de Hamlet.

“(…) o ator não está interpretando Hamlet, mas emprestando a essa personagem suas ações físicas carregadas de organicidade. Ele não é Hamlet. O ator é ele mesmo em cena, mostrando suas ações vivas codificadas e nascidas de seu trabalho cotidiano, revelando, na realidade, as imagens que vêm incutidas nestas ações, que absolutamente nada têm a ver com Hamlet. O espectador “pensa” estar vendo Hamlet, pois as ações do ator estão “vestidas” com um figurino, dentro de um cenário e um contexto, e também o texto o leva a esta conclusão; mas, na realidade, ele está vendo ações físicas e vocais que nada têm a ver com a personagem. Assim, dois níveis de compreensão são estabelecidos e percebidos pelo espectador: o do texto (a história de Hamlet) e o da organicidade da ação física viva e pulsante no ator. (p.44)

Um outro exemplo vem da criação da personagem “lobisomem” realizada pelo próprio Renato Ferracini. “O ator, em nenhum momento, enquanto faz a cena, pensa ou age como lobisomem, mas está realizando uma sequência de ações físicas e vocais orgânicas, nascidas de um trabalho com objetos (bastão e tecidos).” (Idem)

O que se pode concluir das citações acima é que, na perspectiva de Burnier reforçada por Ferracini, a criação a partir de um texto ou de categorias tradicionalmente reconhecidas como dramáticas, faz do ator um “tradutor” e não um criador, condenando-o a fazer seu trabalho exclusivamente a partir de materiais retirados da obra literária, ou em função dela, o que acaba por excluir do processo sua singularidade. Por isso, o ator que interpreta Hamlet, no exemplo adotado, ao partir da obra de Shakespeare para a composição da sua personagem, não será mais o ator, mas a personagem. Como se Hamlet, antes de se tornar uma criação atoral, pudesse ser alguém, um sujeito outro, ou algo qualquer além de literatura. A ilusão por parte do espectador em estar vendo Hamlet, quando na verdade é o ator, também seria um atributo exclusivo da *Representação*, sendo impossível na *Interpretação* o ator fazer da personagem e das circunstâncias da peça um exercício de subjetivação a ser “vestido” com o figurino da personagem. E as *ações físicas* só vão se constituir como material vivo quando dinamizadas por objetos, como bastão e tecido, por exemplo, mas jamais poderão ser vivas quando dinamizadas pelo texto e suas proposições, pois um texto parece, nas

concepções de Burnier e de Ferracini, querer ser mais do que um texto, enquanto bastão e tecido se contentam em ser apenas bastão e tecido.

É importante reforçar que a discussão acima não está atualizada com as pesquisas conduzidas atualmente pelo LUME. Em sua comunicação *Atuar*²², Ferracini faz a necessária contextualização do momento em que Burnier cunhou os conceitos de *Interpretação e Representação*.

[Burnier] colocou-se na postura de guerreiro, cujo inimigo era o texto. Existia, ainda naquela época não muito distante, uma guerra declarada contra o texto cujas batalhas não eram, em absoluto, recentes. Nós do LUME tínhamos uma linhagem genética poética de guerreiros da ação física contra o logos textocêntrico, cujo doador maior desses genes era o próprio Decroux, mestre de Burnier. Acredito que a tentativa de conceituar uma suposta diferença interpretação-representação não tinha como objetivo principal gerar uma diferença conceitual de base e fundamental sobre o par interpretação-representação, mas tinha, sim, como um norte muito mais potente, gerar um território de diferença em relação ao logos textocêntrico. (...) Deve ficar claro, então, que essa postura, mais que uma busca real de diferenciação conceitual, foi uma ação de criação de um território político-ideológico poético. Realizar essa diferença foi gerar território de resistência, linha de fuga e fissura em uma guerra contra um suposto textocentrismo hegemônico que supostamente molarizava e endurecia os processos de criação cênico-poéticos. (p. 1-2)

Prosseguindo em sua comunicação, Ferracini afirmará que, nos dias de hoje, “essa guerra arrefeceu” (idem).

Não existe guerra ou batalha simplesmente porque já não existe centros de rebatimento de diferença. (...) O território do teatro, ou mais especificamente da arte cênica, passa a ser uma multiplicidade cujo processo dramatúrgico é rizomático. Isso significa que as camadas de significância, sentido e sensações são geradas - seja na ponta final espetacular, seja no processo de criação - num espaço “entre” de fluxo e vizinhança de agenciamentos e opções dramatúrgicas singulares, sejam elas corpóreas, textuais, imagéticas, espaciais, etc. (p.2)

Uma vez contextualizados os dois conceitos e desfeitas as diferenças que, segundo Ferracini, um dia teriam participado dos agenciamentos que os cunharam, qual seria então o sentido de trazer essa discussão para a pesquisa? Uma primeira seria o fato dos conceitos de *Interpretação e Representação* estarem presentes, sem a necessária contextualização, na referida publicação

²² Publicado nos anais de Congresso da Abrace ocorrido em data não informada. Mas não é anterior a 2008, quando o portal passou a apresentar as comunicações em formato digital. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf> (acesso em 07 de janeiro de 2016)

assinada por Ferracini, relativamente recente, e que traz o problema “Interpretação-Representação” no título²³. Trata-se de um raro artista-pesquisador que, pela sua justa influência nas reflexões sobre o teatro contemporâneo, participa com esta publicação da bibliografia de cursos em diversas instituições brasileiras. Esse dado me faz suspeitar que a separação proposta por Burnier pode não ter ainda caducado para muitos dos que ainda hoje pensam e orientam a formação de atores. Afinal, são poucos os que se atentam “para o tempo e o território nos quais os discursos conceituais se agenciam”. (p.2) Questão esta a que retornarei no próximo capítulo, ainda que rapidamente, quando tratarei dos problemas em torno da transmissibilidade do pensamento e da prática de Constantin Stanislavski.

Depois, gostaria de questionar a afirmação de Ferracini que defende ser hoje “essa discussão entre o par interpretação-representação” destituída de “qualquer sentido prático ou reflexivo” (idem, p.2). Não só por eu não reconhecer o fim das tensões entre literatura e cena no âmbito do teatro contemporâneo, sobretudo quando o objeto é o ator. Ferracini parece se levar pelo mesmo ímpeto conciliatório que acompanha o pensamento alemão sobre a crise do drama ao afirmar, na mesma comunicação, que “A teoria da performance e o conceito de pós-dramático de Lehmann, somente para citar dois territórios de discussão, pulverizam completamente qualquer centro.” (Idem) Diante dessa ausência, de fato, não haveria mais a que se pegar, nem o que atacar. Mas onde estariam todas essas criações descentradas das quais o LUME pode ser visto como um feliz exemplo?

Por fim, e talvez aqui esteja o motivo mais importante, Ferracini reconhece que o alvo da guerra capitaneada por Burnier em Campinas, décadas atrás, não era propriamente o texto e as categorias dramáticas, mas “o logos textocêntrico”. Isso me permite supor que, indo ao encontro do que se pretende aqui investigar e contrariando a doutrina de Lehmann, também na perspectiva do LUME, as

²³ Interessante notar que as publicações *Entre o ator e o performer* de Matteo Bonfitto e *O ator-performer* de Cassiano Sydow Quilici, decerto bem mais recentes que a de Ferracini, também apresentam o mesmo problema em seus títulos. No entanto, nelas, as polaridades que cercam a atuação contemporânea não são apresentadas como instâncias separadas, o que aponta para a complexidade do tema.

categorias dramáticas poderiam integrar os agenciamentos rizomáticos da cena contemporânea desde que desestabilizados o *logos* textocêntrico. Ferracini, em artigo bem mais recente, *Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica*²⁴ (2013) concorda que o *pós-dramático* seria também uma resposta ao “suposto “eu desintegrado” moderno” não mais atendido pela “lógica unificante e sintética do projeto dramático” incapaz de oferecer “estruturas/ferramentas de tradução que comportassem a multiplicidade de vozes, planos, olhares, deslocamentos desse homem em fragmentos, alienado da natureza e apartado de seus semelhantes e de Deus.” (p.152) Eu me sinto à vontade em afirmar então, que a questão estaria para além do *logos* textocêntrico, mas na criação descompassada de um ator em relação ao saber próprio do contemporâneo cartografado por Corrêa. Não seria mais possível conceber nas performances, no *teatro pós-dramático*, no LUME de Burnier, no LUME de Ferracini, nem em qualquer outra produção afinada com as questões dessa pesquisa, um ator que dissocie sua criação de um processo de subjetivação²⁵. E, se assim for, não reconheço no mero abandono do texto como “centro hegemônico de significância” (p.2) e na conseqüente aproximação do processo de criação das teorias da performance em geral, do teatro performativo de Josette Féral, ou do teatro pós dramático de Lehmann (para citar algumas importantes referências do teatro contemporâneo) as garantias de horizontalização da criação do ator. Por isso, a importância (se é que isso seria possível²⁶) do investimento em uma poética de atuação que desterritorialize o ator independente da matriz de criação.

²⁴ Este artigo foi escrito em parceria com Patricia Leonardelli.

²⁵ "O ator busca, como artista, fazer com que o outro ser humano que o assiste se desorganize - se ressignifique - se reorganize. Para tanto, ele precisa, cotidianamente, desorganizar-se - ressignificar-se - reorganizar-se em sala de trabalho e na relação com o seu público, tentando criar com o corpo um espaço outro, um tempo outro, um campo de intensividades". (FERRACINI, 2004, p.31)

²⁶ Marie Christine Autant-Mathieu acredita ser possível. Em referência ao método de Stanislavski ela diz: “Ele pode ser útil em qualquer circunstância, em qualquer linguagem, até no pós-dramático, porque é uma ferramenta de trabalho, como uma bailarina que fez balé clássico, mas é capaz de dançar qualquer coisa, ou um músico que teve um aprendizado de 12 anos pode tocar qualquer coisa. Há uma gramática, uma base de formação, que permite depois abordar a qualquer tipo de teatro.” (in PIACENTINI, e FÁVARI (Org.), 2014, p.39)

Tal projeto não pode ser perseguido sem que o corpo esteja no centro de suas preocupações. No entanto, o ranço que a tradição teatral fundada na literatura gerou nas formas ocidentais vem provocando reatividades ao texto quando a criação pretende se pautar pela vitalidade e fisicalidade. Artaud compara o teatro ocidental com o oriental para denunciar a literatura como um elemento castrador da criação reduzindo o teatro a esquemas sociais e psicológicos. Já no Oriente, ainda segundo Artaud, o teatro se abre para a metafísica, “as formas tomam posse de seus sentidos e suas significações em todos os planos possíveis, ou, se quiserem, suas consequências vibratórias não se projetam num só plano, mas sobre todos os planos do espírito, simultaneamente”. (1984, p.95) No entanto, este trabalho (como pretendo demonstrar) parte do princípio de que o pensamento contemporâneo, em muito influenciado pelos escritos artaudianos, disponibilizam recursos para a criação de personagens a partir de textos literários, dramaturgicamente, ou não, com resultados que não legitimam noções moribundas de teatralidade. Por isso, se fixar na implacável reatividade de Artaud à ascendência literária sobre o teatro, tratando esta relação como uma impossibilidade teatral, me parece hoje, uma radicalização também datada.

O modo com que Sarrazac e seu grupo lidam com o drama nas produções do teatro moderno e contemporâneo inspira esta pesquisa a investir na abertura de caminhos para a atuação a partir do drama por territórios mais complexos. Para que o fenômeno teatral se mantenha no contato vivo entre ator e espectador, tão caro ao LUME quanto a este projeto, não é necessário desconsiderar a literatura como matriz da atuação, assim como não se faz necessário descartar qualquer material como ponto de partida para a criação. No entanto, nesta pesquisa, o trabalho sobre o texto confirmará esta hipótese desde que o ator se disponibilize para a criação no ambiente instável em que se encontram as categorias dramáticas, instabilidade esta, conforme demonstrado por Sarrazac e equipe (no âmbito da literatura) geradora potencial de imprevisíveis reconfigurações de teatralidade.

O foco central, naturalmente, será a personagem: categoria literária, criação de um autor e também, categoria cênica, corpo, criação de um ator. Desdobra-se desta ambiguidade, problemas para as demais categorias vinculadas ao drama e

que deverão ser igualmente enfrentadas, como: *mimese*, *ação*, *conflito*, *diálogo* e *fábula*. A personagem criada pelo dramaturgo, lida sob a perspectiva do drama aristotélico - onde se encontra destinada a ações miméticas, movidas por relações de conflito com demais personagens voltadas para uma narrativa dialógica, linear, coerente na busca pela identificação por parte do público com a fábula - será aqui revisitada e exposta, juntamente com as categorias a ela associadas a um conjunto de pressupostos capazes de promover distensões suficientes para inserir a atuação, mesmo quando explorada a literatura dramática como matriz, no ambiente generoso e plural das concepções contemporâneas de teatro.

Revisitando noções de *mimese*

Os diferentes modos como vêm sendo tratada a *mimese* na cena contemporânea permite uma abertura para pensar a atuação como instauradora de teatralidades em meio à instabilidade das categorias dramáticas proposta por Sarrazac. A *mimese*, entendida como um projeto de imitação do real, não vem sendo apenas o alvo privilegiado dos ataques contra o drama, mas também, contra toda tradição artística ocidental. A origem do termo vem do grego *mimeisthai*, “imitar”. No caso, imitação de um referente na realidade. A resistência à *mimese* já se encontra condenada na República de Platão, mas sobreviveu e foi um elemento estruturante do pensar e fazer artístico no Ocidente até o seu questionamento pelas vanguardas modernistas e contemporâneas.

Mirelle Losco e Catherine Naugrette, ao apresentarem o verbete *mimese* no léxico organizado por Sarrazac, citam Nietzsche e Artaud como exemplos desses questionamentos recentes. Ambos manifestam uma concepção de arte que não se separa da vida, o que torna a *mimese* um corpo estranho a esses projetos. Afinal, a potência criativa e transformadora da vida, para o filósofo, não pode estar presente na mera imitação de si mesma. Do mesmo modo, Artaud recusa no teatro a reprodução da realidade: o teatro da crueldade ambiciona acabar com um ciclo viciado de morte em vida ao que os Homens estariam condenados pelo logocentrismo ocidental. Seria o teatro esse lugar possível de estabelecer contato

com forças capazes de reinventar a linguagem e acessar a vida que se encontra além do que entendemos por real.

Não interessa aqui desenvolver uma discussão em torno da noção de “realidade”. O tema não seria tratado com a mínima consistência sem avançar sobre os limites impostos por essa pesquisa. O que interessa para os nossos objetivos é a constatação de que as demandas acima não se configuram uma resistência ao real, mas a um projeto positivista que busca na arte “efeitos de realidade” (Schøllhammer, 2012, p.78). Karl Erik Schøllhammer, em seu artigo *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação* (2012) atualiza uma noção de “real”, que parte da literatura, mas expande para as artes em geral, como uma “estranha combinação entre representação e não representação (...) visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas” e do outro, “na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais.” (2012, p.129-130).

Visto pelo âmbito do teatro contemporâneo, Mirelle Losco e Catherine Naugrette identificam duas direções assumidas pelo questionamento da *mimese*, estabelecendo distinções semelhantes às determinadas por “teatralismo” e “antiteatralismo” nos termos já vistos anteriormente. Onde se encontraria o texto como elemento mais ou menos privilegiado na composição de uma encenação, dividindo tendências de dois grandes grupos, agora aparece a *mimese* delimitando, de um lado, o conjunto de espetáculos que “tende a emancipar a cena do real, ou afirmar sua autarquia, levando assim a ruptura do teatro com a *mimese* à sua consumação”, o que é identificado por Pavis como “teatralidade denegada” (e que remete inevitavelmente ao conceito de pós-dramático de Lehman) – e de outro, os trabalhos classificados por Pavis como “teatralidade da convenção consciente”²⁷,

²⁷ Segundo Silvia Fernandes, Patrice Pavis organiza as teatralidades dividindo-as em grandes grupos em que, de um lado estão os que ele denomina por “teatralidade denegada”, que seria “em geral sublinhada na atuação abstrata, na exibição dos modos de escritura teatral, no desvelar dos procedimentos criativos e no espaço cênico reinventado” e de outro, a “teatralidade da convenção consciente”, que reuniria trabalhos “a partir da figuração naturalista e dos “efeitos do real”, da interpretação psicológica de vivência e autenticidade das emoções e da clareza e da linearidade fabulares, amparada na construção verossímil da ação, das personagens e dos diálogos.” (2013, p. 116)

que no léxico são compreendidos pelas autoras como trabalhos construídos “sobre uma crise permanente da mimese” tentando “encontrar uma nova abordagem do real, infinitamente mais móvel e crítica.” (Losco & Naugrette, in Sarrazac (org.), 2012, p.110).

Luiz Fernando Ramos, ao resgatar a percepção de Aristoteles²⁸ quanto à convivência nas tragédias de duas instâncias, *opsis* e *mito*, localiza a cena contemporânea nesta zona intermediária e movediça entre os extremos situados no *opsis* absoluto - uma cena que, “menos do que tecer um novelo de ações, como sugere a metáfora tradicional da criação ficcional e dramática” se volta para a construção de “uma semântica de superfícies, tessituras de cores e imagens, apresentações de objetos não previamente identificados” (2009, p.98) e o modelo dramático (e, portanto mimético) configurado pelo *mito*.

E será através desta mesma perspectiva que Mateo Bonfitto explora o problema, agora pelo viés da atuação. A sua publicação *Entre o ator e o performer* (2013) é relevante para esta pesquisa por tratar da análise de um ator sobre os seus processos de criação, reconhecendo neles, assim como Luiz Fernando Ramos reconhece no âmbito da cena, o habitar de uma zona de indeterminação que se localiza entre o ator e o performer. Bonfitto recusa a oposição que pode ser conferida no dicionário de Patrice Pavis, onde no verbete “ações”, as ações teatrais são apresentadas como “simbólicas e representadas do comportamento humano”, e as ações performativas, como “literais, reais, muitas vezes violentas, rituais e catárticas” dizendo respeito “à pessoa do ator” recusando “a simulação da mimese teatral”. (Pavis, 2001, p.06) Esta separação é vista como um reducionismo em relação à complexidade daquilo que esses diferentes territórios produzem no ator e no performer, uma vez que o ator não é “só aquele que se

²⁸ “Aristoteles recomenda que os efeitos mais significativos da tragédia, a afetação da piedade e do terror no público, bem como sua finalidade última, a catarse, serão obtidos mais intensamente pela forma com que o poeta dramático engendrar sua trama, e trazer o espectador preso aos seus sucessos e insucessos, do que à forma como o cenógrafo construir, objetivar e materializar a cena concreta; ele está, não só revelando uma compreensão possível do fenômeno cênico, como identificando um aspecto crucial na relação, em geral misturada e indistinta, das narrativas literárias e espetacular. Elas se apresentam enquanto espetáculo, mas guardam simultaneamente, uma estrutura literária que antecede essa apresentação. Distinguir esses dois planos do dramático, o estritamente literário e o puramente espetacular, e percebê-los em suas especificidades, analiticamente isolados, já era um avanço estupendo.” (RAMOS in Wernek e Brillhante (org.), 2009, p.96)

esconde atrás de uma "máscara" e nem o performer é só aquele que mostra a sua própria individualidade."²⁹ Portanto, a polaridade “ator-performer” não é vista “como instauradora de dualismos, mas como extremos que constituem *continuums*.” As extremidades ator-performer são “polos que, quando inter-relacionados, revelam um espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas.” (Bonfitto, 2013, p.112)

Em sua pesquisa, Bonfitto localiza a criação do ator na contemporaneidade em zonas imprecisas encontradas entre as ambivalências *Representação- Apresentação, Intenção-Intensão, Significado-Sentido* (noções que serão tratadas mais adiante). De um lado, se agrupam *Representação, Intenção e Significado*, que estão diretamente relacionados com a tendência de predomínio do *mito* sobre a *opsis* (teatro) - e de outro *Apresentação, Intensão e Sentido*, que se relacionam diretamente com a tendência contrária de predomínio da *opsis* sobre o *mito* (performance). Para tanto, Bonfitto revisita noções de *mimese* a partir da questão da alteridade. O autor também retoma Aristoteles, cuja concepção de *mimese* não é uma “simples reprodução do que se vê”, mas “uma mediação simbólica, como recriação” (p.99); destaca práticas de imitação hindu observadas pelo poeta Manmohan Gosh, que revelam o espaço existente entre extremos de uma polaridade denominados “realismo” e “convenção”, gerando “manifestações expressivas que envolvem diferentes graus de tensão e hibridismo” (p.100); cita Zeami, que vê na imitação um processo permeado por princípios que devem ser rigorosamente seguidos e cujo resultado “revela um exercício profundo de alteridade” em que sujeito e material “se interpenetram e se transformam mutuamente.” (p.101) Do Oriente, Bonfitto volta ao Ocidente para demonstrar o mesmo exercício de alteridade nas propostas de Lecoq, que extrai de Marcel Jousse “o reconhecimento da diferença entre “mimetismo” e “mimismo”, em que o primeiro remete à reprodução da forma, e o segundo ao mimetismo do sentido, das dinâmicas internas que envolvem a produção de sentido.” (p.102) Todas as referências em suas particularidades provocam um olhar para a *mimese* como

²⁹ Palestra conferida por Matteo Bonfitto disponível em www.youtube.com/watch?v=N1DuSGfVZHk (8')

recriação de fenômenos cuja materialidade não se apóia em seres ficcionais específicos, nem em indivíduos, nem em tramas ou histórias.

Somadas aos exemplos acima estão analisadas criações do próprio autor em diferentes processos que levantam hipóteses capazes de ampliar noções de imitação, estabelecendo diferentes tipos de mimetismo no trabalho do ator. Bonfitto conclui que sua busca da materialização e captação de “aspectos sensíveis, muitas vezes não visíveis, dos materiais trabalhados” (p.103) possibilita a produção de “ocorrências expressivas portadoras não de uma referencialidade absoluta, mas de diferentes graus de referencialidade.” (Idem) Esta constatação permite um olhar para a *mimese* no trabalho do ator como a manifestação de algo que pode fazer referência ao real, mas que não deixa de ser real. Esses diferentes graus de referencialidade se localizam no “entre” em que se encontra o território complexo não só da cena, mas também da atuação contemporânea, cujos limites formam a primeira das ambivalências apontadas: *referencialidade* (alinhada com a atuação) e a *autorreferencialidade* (alinhada com a performance). Em seguida, essas noções são renomeadas pelo autor por, respectivamente, *representação* e *apresentação* - sendo este último polo, em relação ao outro, algo "muito mais misterioso, difícil de dizer em que exatamente se constitui, difícil de explicar (...) como é que se adquire a capacidade de sua produção”. (Da Costa, p.122)

O *Fora*, conceito formulado por Blanchot e mais tarde recuperado por Foucault e Deleuze, oferece as condições para uma aproximação não só da literatura, mas da arte em geral (e aqui, especificamente, da questão da *mimese* no trabalho do ator) como uma experiência estética que lança a recepção em um mundo onde não é mais possível se reconhecer.

O espaço literário é o exílio fora da terra prometida, onde erra o exilado. A errância é a característica de um espaço móvel, onde nada se fixa: o espaço da escrita. As palavras aqui estão sempre em suspenso, num tremor que não as deixa nunca no lugar. (...) Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir.” (LEVY, 2011, p. 34-35)

O real enquanto “conhecido” precisaria ser negado para aflorar uma outra realidade desconhecida. Portanto, segundo Tatiana Levy, "o engajamento do

escritor consistiria menos em fazer a ponte entre literatura e realidade exterior do que em construir a própria realidade literária.” (2011, p.19) Essa realidade, pelo seu aspecto inabitual, insólito solicita um novo olhar, uma nova escuta, uma desterritorialização do sujeito e, portanto, uma experiência que, mesmo partindo de uma linguagem remissiva a uma realidade, oferece ao escritor (ator) e ao leitor (espectador) a possibilidade de uma experiência mais real do a que se vive em muitos dos acontecimentos ditos reais.

O importante aqui é deixar registrado o quanto a experiência do fora, ou os agenciamentos de "experiências perceptivas, afetivas e performáticas" (Schøllhammer, 2012, 129-130) vem oferecendo as condições de reconhecimento no ator de um descortinar de novas possibilidades de relação com o real. A *mimese* se torna um exercício de alteridade que se encontra na relação que o ator estabelece com os *Outros* da cena, a partir dos quais ele cria a sua obra. E isto, claro, nada tem a ver com a “reprodução da aparência física das pessoas e das coisas” (Idem). Trata-se de um exercício de investigação do não-familiar que, por sua condição, não deve ser mantido à distância, como objeto de observação. O “não-familiar” deve ser foco de contaminação. É só quando o ator se deixar invadir pelo “estranho”, se deixa permear pelo *Outro*, é que ele se disponibiliza para outras lógicas e sensibilidades, que não mais separam "de forma estrita aquilo que geralmente chamamos de espaço ficcional e de espaço real.” (Motta Lima, 2009, p.33)

Revisitando noções de ação e corpo

A segunda ambivalência apontada por Bonfitto em que se insere a criação do ator, desdobramento também da indeterminação entre atuação e performance, é a estabelecida pelos termos *Intenção* e *Intensão*. Os diferentes níveis de referencialidade, observa o artista, determinam diferentes níveis de intencionalidades, uma vez que “várias intenções não dependem de (...) [suas] decisões”. (p.28) Bonfitto apresenta a *Intenção* como fator gerador voluntário e consciente de ações, enquanto a *Intensão* é apresentada como fator gerador

involuntário e não consciente de ações. O aspecto “intensional” é relacionado a “intensidades”, no sentido dado por Deleuze e Guatarri, o que significa dizer que a *intensão* é a ação quando desprovida de *representação* e, portanto, alinhada à *autorreferencialidade* como componente geradora de *apresentação*. Veremos de que modo essa segunda ambivalência colabora para a discussão em torno da ação.

Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, apresenta a “ação” a partir de diferentes perspectivas: a primeira, chamada de “ação visível e invisível”, seria a “Sequência de acontecimentos produzidos em função do comportamento das personagens” e, simultaneamente, “o conjunto dos processos de transformações visíveis em cena e, no nível das personagens, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais”. A segunda perspectiva é a chamada “definição tradicional”, tirada por Pavis do dicionário Robert, e que define a ação como “sequência de fatos e atos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa”. Pavis questiona esta definição pelo fato dela apenas substituir a palavra “ação” por “atos” e “fatos”, sem indicar o que constitui esses *atos* e *fatos*, e como eles são organizados no texto dramático ou no palco”. Por fim, a “definição semiológica”, que se apresenta como aquilo que é produzido quando um dos actantes³⁰ toma “a iniciativa de uma mudança de posição dentro da configuração actancial, alterando assim o equilíbrio das forças do drama. A ação é, portanto, elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação. “Ela é a sequência lógico-temporal das diferentes situações.” (Pavis, 2001, p.2-3)

Joseph Danan é quem assina o verbete no léxico organizado por Sarrazac e resume as múltiplas reconfigurações que vêm sendo observadas nesta categoria, tanto na dramaturgia moderna quanto na contemporânea, como respostas à seguinte pergunta: “que substitutos encontrar para a ação quando esta se torna impossível? Ou que expansão lhe dar?” (Danan in Sarrazac (org.), 2012, p.38) A ação impossível é a “grande ação”, aquela que percorre a trama da “peça-

³⁰ O termo actante é adotado pelo modelo actancial para se referir ao personagem que não é mais “assimilada a um ser psicológico ou metafísico, mas a uma entidade que pertence ao sistema global das ações, variando da forma amorfa do actante (estrutura profunda narrativa) à forma precisa do ator (estrutura superficial e discursiva existente tal e qual na peça)” (2001, p.6)

máquina” a partir de um ponto inicial até seu desenlace final. O problema aqui é o modo como a “grande ação” se submete exclusivamente a noções de “movimento” e “transformação” identificadas com noções de unidade, linearidade, coerência e finalidade. No conjunto de definições propostas por Pavis é possível localizar o problema. As ações são apresentadas como transformações que se dão no âmbito moral e psicológico das personagens, como realização percebida e organizada por canais intelectivos e relacionadas com narrativas que se orientam por esquemas lógico-temporais.

Segundo Danan, o que se percebe na produção dramaturgicamente moderna e contemporânea é a impossibilidade do enquadramento da ação na estreiteza estabelecida pelo modelo aristotélico. Entre os inúmeros desdobramentos da desconexão entre os três níveis operados por Vinaver (conjunto, detalhe e molecular) verificado nessa produção, há aquele caracterizado pelas peças em que o último nível, o molecular, ascende ao primeiro plano e faz o texto se mover através das microações. O autor cita os casos em que “um certo número de textos contemporâneos chega a enfraquecer o

“personagem” até dissolvê-lo, delegando a ação ao ator. Parece, contudo, que outros, preservando certo nível de ficção, não extinguem completamente nem o personagem nem suas ações próprias, e que o jogo do ator continua então a se basear nesse fingimento (ou simulacro) de ficção e representação de “ações reais” executadas diante de nossos olhos. O que caracteriza diversas escritas de hoje é que elas se situam na articulação de uma dramaticidade, digamos, mimética, e do jogo de cena a se efetivar, ou então que essa dramaticidade – que ainda resiste, às vezes por um fio, à mimese – está destinada a se articular sobre um jogo de cena que dela vai desvencilhar-se. (p.41)

Colocada nesses termos, a nova dramaturgia exigirá uma abertura para os aspectos autorreferenciais e intensionais da cena que possam fazer da ação do ator, também, uma *apresentação*. Tratando-se de cena contemporânea, os aspectos performativos não podem mais ser dispensados de qualquer concepção de teatralidade, nem de qualquer concepção dramaturgicamente. Por isso, a ação deve ser tratada como corpo. Trazendo esta questão para o corpo-ator, cito Stanislavski e Meyerhold como parte da geração que, pela primeira vez no Ocidente (desde os comediantes dell’arte) entendeu a criação do ator como um corpo em ação.

Artaud, Grotowski, Barba, Peter Brook e muitos outros, também retomarão a atuação em sua fisicalidade.

Faz-se necessário então, estabelecer quais concepções de corpo interessam a esta pesquisa. O corpo aqui, a partir da leitura de Deleuze sobre a obra de Espinoza, é o efeito de forças interativas entre partículas. Não é um corpo que possa ser entendido através de concepções como “forma” e “unidade”, mas como maquinal. Corpo enquanto potência para afetar e ser afetado. Neste sentido, o corpo se modifica na relação com outros corpos. "Uma vez afetado, um corpo não será mais o mesmo, carregará a marca do contágio ocorrido." (Meyer, 2011, p. 111)

Espinosa propõe que um corpo não é separável de suas relações com o mundo posto que é exatamente uma entidade relacional. O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou, parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado. Tenho particular interesse na resposta espinosiana pelo grau de abstração e a amplitude daí decorrente. Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entremeios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é”. (Fabião, 2008, p.238)

Esta perspectiva encontra-se inteiramente vinculada às proposições de Artaud.

A sondagem cada vez mais profunda dos fenômenos sensoriais parece desembocar na dissolução das representações do corpo como suporte de um “eu” estável e unitário. O que se pretende é aproximar-se da “vida”, apreendida como um fluxo que se furta aos enquadramentos conceituais. A identificação entre “vida” e “crueldade”, que aparecerá posteriormente em várias formulações de O Teatro e seu duplo, de certa forma já está implícita aqui. 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, entrechoque 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 sofrimento é confrontado sem subterfúgios; ao mesmo tempo, são mobilizadas as forças e as possibilidades de recriação de si mesmo. (Quilici, 2002, p.100)

A *ação* traz então um duplo aporte: é algo realizado pelo agente enquanto o agente se constitui através da *ação*. *Ação* é a criação de corpos vivos. Não basta

um agente que afete. Precisa-se de um agente que, como tal, se deixa afetar. E para isso, o agente deve “liberar-se das reatividades e dos automatismos profundamente enraizados no organismo, realizando-se assim uma verdadeira revolução fisiológica.” (Quilici, 2011, p.99) Esta revolução pode ser sintetizada numa mudança paradigmática de noções e usos do corpo enquanto máquina exclusivamente voltada para uma produção objetiva - que para isso se submete a noções logocêntricas de funcionamento e, portanto, de treinamento mecânico e disciplinador - para contemplar também, um corpo submisso a ações que não mais respeitam esquemas ordenados. Este corpo reinventado é um corpo sem órgãos como preconizou Artaud e, mais tarde, foi retomado por Deleuze e Guattari. Relacionar o corpo aos órgãos é entendê-lo como unidade funcional. O problema, portanto, não são os órgãos, mas o organismo como noção de organização³¹. Seria o organismo responsável pela ordenação e canalização dos fluxos. Desfazer o organismo não levaria à morte, mas a um corpo disposto à desorganização. E, dirá José Gil, desde que exista “desorganização de uma ordem ou desagregação de uma estrutura, vêm-se surgir forças livres, desligadas”. (1997, p.19).

Agir em cena seria também criar para si este corpo a partir de sua abertura aos múltiplos e imperceptíveis devires, para as infinitas possibilidades de conexão, agenciamentos e atravessamentos, tornando esse mesmo corpo poroso³² a um espaço habitado por uma multiplicidade de estados, impulsos, sensações, imagens. A ação representa enquanto presentifica e presentifica para representar. São intenções transbordando em *intensionalidades*. Muito do que está aqui foi efetivamente perseguido no teatro a partir do século XX e como exemplo (além de Stanislavski, cujas ideias serão pormenorizadas no capítulo seguinte), cito artistas mais recentes como Peter Brook, e seu desejo de fundir o ator e o performer na figura do “contador de histórias”. Este modelo de ator, segundo Brook, deve se

³¹ “Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização de órgãos que se chama organismo. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.24)

³² Pode-se mesmo dizer que, nessas abordagens, o ator experimenta-se (criando-se ou desvelando essa possibilidade, não importa) como “cacos conscientes”, como subjetividade porosa, no sentido de permeável ao mundo e pode, talvez, experimentar também uma espécie de “corpo-vetor”, uma corporeidade que não bloqueando o dinamismo da vida pode moldar, mediar ou vetorial esse fluxo junto ao espectador”. (MOTTA LIMA, 2009. p.29)

submeter a uma preparação física capaz de fazer desaparecer em seu corpo “as tensões e os hábitos desnecessários”. Ainda segundo o artista inglês, o corpo exercitado é aquele que está “pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio.” (Brook, 2008, p.18) De outro modo, Eugênio Barba defende que para o ator “existe só uma possibilidade: encontrar os obstáculos que bloqueiam a comunicação e superá-los. O resto é incerteza.” (Barba, 1991, p.33) Grotowski é outro exemplo. Tatiana Motta Lima afirma que o artista polonês quando falava em treinamento psíquico, “referia-se a uma anatomia particular do ator” (2012, p. 127), uma outra anatomia “que não é aquela da medicina ocidental tradicional, mas que pode ser experimentada e estudada nos corpos dos atores de Grotowski.” (p.154) O impulso tão caro ao artista e pesquisador polonês não é manifestação de um corpo habilidoso, mas de um corpo anulado enquanto corpo funcional. “O ator realizava essa busca pela verdade atacando exatamente essas estruturas que operavam em seu organismo; era necessário transgredir essas estruturas e as limitações que elas impunham.” (p.103). São ideias que alimentam a poesia de Novarina quando o francês propõe a dissecação do ator durante o ato.

Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba o que acontece ali dentro, quando se está atuando. Que se saiba como o outro corpo é feito. Porque o ator joga com um outro corpo que não o seu. Com um corpo que funciona no outro sentido. Um corpo novo entra no jogo, na economia do jogo. Um corpo novo? Ou uma outra economia do mesmo? Não se sabe ainda. Seria preciso abrir. Quando ele está atuando. (Novarina, 2009, p.21)

Revisitando noções de conflito

O conflito dramático é tradicionalmente entendido como as “forças antagônicas do drama” (Pavis, 2001, p.67) resultantes dos posicionamentos opostos das personagens diante de uma mesma situação. Enquanto Aristoteles associará a composição do *mito* à reviravolta trágica, uma vez que “é a incerteza fundamental a respeito do futuro engendrada pela reversão que funda a concepção aristotélica do trágico” (Sarrazac (org.), 2012, p. 54), para Hegel, a atribuição do drama, dentro de sua perspectiva dialética, seria apresentar, desenvolver e solucionar conflitos. A ênfase nesta perspectiva estabelece o desenrolar da fábula

como diferentes etapas de uma disputa, o que acaba por determinar o advento da intersubjetividade e do diálogo como elementos estruturantes da concepção de drama posta em cheque no século passado.

A perspectiva ambivalente da criação do ator entre *representação* e *apresentação*, e seus desdobramentos na *ação* enquanto um "entre" *intencionalidades* e *intensionalidades*, torna possível e necessário ampliar a noção de conflito para a de *relação*. Entendo por *relação* o encontro das forças interativas que constituem os corpos. Por tanto, não há *ação* sem *relação*, assim como não há *relação* onde não há corpos em desordenação involuntária. O conflito se torna então, um agenciamento em que, de um lado há os códigos específicos de uma determinada perspectiva de teatro, as regras relativamente estáveis de uma proposta de criação, estruturas e intencionalidades referentes a uma determinada matriz (o texto, por exemplo, e demais aspectos relativos à referencialidade) - e de outro, a força dos encontros, das *ações* em sua condição *intensional*.

Stanislavski há mais de 100 anos investigou a *relação* em práticas por ele denominadas por raio, comunhão e adaptação. Grotowski atualizou essas práticas chamando-as de *contato*. Segundo Tatiana Motta Lima o *contato* (e ao meu ver essas observações se aplicam também às noção de Stanislavski, como será demonstrado no próximo capítulo), se opõe a um movimento introspectivo por parte do ator. “Grotowski afirmava que o ator (...) não deveria trabalhar para si mesmo” (2012a, p. 192), mas se deixar levar pela *relação* com os outros. Estar em contato é a condição para um mimetismo associado a um exercício de alteridade. Estar em contato “significa direcionar, inclusive espacialmente, pensamentos, ações, intenções e voz para um companheiro, imaginário ou não”, (p.193) enquanto percebe este outro, reagindo “intimamente de acordo com essa percepção”. (p.192) Motta Lima afirma que Grotowski “criticava (...) a crença na existência de individualidades estáveis e separadas” quando em contato. Nessas condições, “O “eu” continha/era o outro e o Outro” (p.406) O *Outro* é um elemento desestabilizador de um corpo pela resistência efetiva que exerce sobre ele, naquilo em que este corpo apresenta de automatismos.

Não há dúvida que a *relação* é um investimento que se faz primordialmente entre atores. Mas as mesmas expectativas podem (e devem) ser lançadas sobre atores e os outros *Outros*: objetos, espaço, e quaisquer elementos que possam exercer resistência a uma realização autocentrada, base das ideias de intersubjetividade e de diálogo.³³ Podemos citar como exemplo, as concepções espaciais criadas por Appia e Meyerhold. Em oposição aos telões bidimensionais utilizados na cena teatral da época, seus projetos enfatizavam a tridimensionalidade do espaço e do corpo do ator, explorando planos, escadas, praticáveis, estruturas com formas concretas, etc. Todos esses elementos oferecem a oportunidade para o ator estabelecer *relações* a partir de resistências diversas que o espaço e objetos podem proporcionar. Para usar um exemplo mais recente, cito as coreografias de Pina Bausch em que era explorado o jogo complexo de resistência entre dançarinos e objetos integrantes das cenografias. Em *Café Müller* (1978), os artistas dançam, por vezes perigosamente, entre mesas e cadeiras que ambientam o café. Os objetos são empurrados e derrubados pelos próprios bailarinos enquanto dançam, gerando ao acaso diferentes configurações espaciais.

³³ Como ilustração desta ideia, faço uso da associação que Ferracini estabeleceu para a sua noção de corpo-subjétil: "A gravidade é uma força elementar da natureza que faz com que haja atração mútua entre todos os corpos celestes que possuem massa (mais precisamente, na Teoria da Relatividade Geral de Einstein, a gravidade é uma curvatura do espaço-tempo que afeta todos os corpos celestes relacionando-os, mas isso não é relevante para nosso exemplo. Pensemos, simplesmente, que a gravidade é uma força de atração inerente a todos os corpos que possuem massa). Assim, sabendo que o Sol é o corpo que possui mais massa no sistema solar, podemos calcular a trajetória da Terra ao redor do Sol tomando como base de cálculo somente as massas do Sol e da Terra. Mas esse cálculo, apesar de bastante aproximado, não será exato se não levarmos em consideração que a Lua, um corpo que também atrai a Terra e é atraído por ela, altera essa trajetória. E mesmo que consideremos a Lua, o cálculo ainda não será exato, já que os planetas do Sistema Solar também exercem a força gravitacional sobre a Terra e alteram também sua trajetória ao redor do Sol, e também as estrelas distantes e toda a massa do Universo. Ou seja, se calcularmos a trajetória tomando como base somente o Sol e a Terra teremos um cálculo relativamente simples, mas teremos um resultado aproximado, apesar de bem próximo, já que tomaremos como base de cálculo a relação principal. Se levarmos em consideração alguns outros corpos celestes que influem de maneira secundária na trajetória, o resultado do cálculo será cada vez mais preciso, mas, ao mesmo tempo, esses cálculos serão cada vez mais extensos e extraordinariamente mais complexos. O mesmo ocorre com o corpo-subjétil: podemos eleger alguns elementos que, por sua grande força e influência, fazem com que sua constituição seja passível de reflexão, mas sabemos que essa conceituação ao do corpo-subjétil nunca será totalmente clara se não levarmos em consideração TODOS os elementos que englobam um Fenômeno Teatral. Mas, se procedermos dessa forma, inviabilizamos o próprio pensamento do corpo-subjétil tão complexo ele será (e ele é!). Assim, faço um recorte para que a discussão do corpo-subjétil seja possível, mas tendo em mente que esse pensamento não se esgota, já que deixo, propositadamente, muitos elementos fora dessas reflexões, como por exemplo, a relação do corpo-subjétil com a luz, com o cenário, com o espaço cênico e mesmo com grande parte da própria recepção, mesmo levando em consideração que o corpo-subjétil, como veremos mais tarde, somente existe em relação a esse fora e ao público. (p.91-92)

Já em *Cravos* (1982), o elemento desestabilizador é um jardim repleto das flores que nomeiam o espetáculo, e que tomam integralmente o piso do palco.

Os exemplos acima reforçam o caráter instável e, portanto, “perigoso” da *relação*. “O teatro de qualquer tipo que seja, precisa desse elemento essencial que é o perigo”. (Oida, 1999, p.129). O perigo não se resume às situações produzidas na cena contemporânea a partir de uma exposição radical ao risco, como aquelas praticadas por Marina Abramovic, por exemplo.³⁴ O risco, ainda que em outra medida e - dependendo do artista - não menos assustador, também está no “aqui e agora” dos encontros, sobretudo quando entendemos que “encontro” pressupõe o abandono de si. Barba fala da "coragem que o ator deve ter de se aproximar [do outro] até ser transparente e deixar entrever o poço da própria experiência." (Barba, 1991, p.63) Para Peter Brook, enquanto o ator não se entregar ao risco “a verdadeira criatividade vem preencher o espaço”. (2008, p.20) A racionalização excessiva dos atores seria, ainda segundo Brook, o mais claro sintoma dessa busca por segurança, busca esta que, mesmo sendo involuntária, evidencia a indisponibilidade para a *relação*.

“O artista medíocre prefere não correr riscos, e por isso é convencional. Tudo o que é convencional, tudo que é medíocre, está relacionado a esse medo. O ator convencional põe um lacre em seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege “constrói” e “lacrará”. Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.” (p. 20)

Para finalizar, na perspectiva tradicional de drama, a fábula é constituída pelas sucessivas etapas do conflito, etapas essas, como já dito, decorrentes do choque de posicionamento entre personagens, choques propostos, sugeridos, ou subentendidos no texto literário, que organizam uma narrativa linear e estável - referente a uma "verdade" a ser transmitida ao espectador, capaz de gerar neste

³⁴ Em *Rhythm Series*, a artista nascida na antiga Iugoslávia explora o risco como procedimento criativo. Como exemplo, o bater firme e rápido de diferentes facas contra os espaços entre os dedos da mão, espalmada sobre uma superfície branca; a permanência deitada no chão, no centro de uma estrela em chamas, a exposição do rosto contra a violenta saída de ar de uma bomba para encher tendas pneumáticas, cuja pressão levava a performer ao desmaio; e, por fim, a performance em que a artista, durante 7 horas, se submeteu a 72 objetos que podiam ser usados nela, pelo público, como este bem desejasse. Entre diversos objetos aparentemente inofensivos, havia também uma pistola carregada com balas de verdade, correntes, alfinetes, tesoura, caneta, martelo, um garfo, lâminas, etc. A performance foi interrompida pelos organizadores preocupados com os ferimentos da artista cometidos por um público cada vez mais violento.

último a identificação. A *relação* nos termos aqui propostos desestabiliza essa noção de fábula, provoca um esgarçamento capaz de fazer caber ali, também, uma noção de acontecimento como instante de ruptura com o que está estabelecido, como abertura para o que não se conhece. É a fábula errando entre, de um lado, sua dimensão conhecida, transferível e universal, e de outro, sua dimensão desconhecida, intransferível e singular. A primeira se alinha à referencialidade e seus desdobramentos, e a segunda à autorreferencialidade e seus desdobramentos. Portanto, a *relação* garantirá a emancipação do espectador, como preconiza Rancière, uma vez que a ampliação da noção de fábula faz dela uma apreensão única e intransmissível. Se o aluno do mestre ignorante aprende o que o mestre não sabe - importante que se diga - o espectador deve entrar em contato com uma fábula que o ator, o diretor e o dramaturgo desconhecem em sua totalidade.

Revisitando noções de personagem

Jean-Pierre Ryngaert apresenta o verbete “personagem”, por ele assinado no Léxico, como

“(...) causa e consequência da crise do drama. Vetor da ação, suporte da fábula, condutor da identificação e garante da mimese, o personagem acha-se incumbido de funções múltiplas nas dramaturgias tradicionais. É, além disso, uma articulação capital da relação entre o texto e a encenação, o que fomenta ambiguidade e, às vezes, confusão entre o fantasma de papel que vagueia pelas entrelinhas e a carne do ator, que lhe proporciona, queira ele ou não, uma identidade.” (Ryngaert in Sarrazac (org.), 2012, p.136)

Mas que identidade é possível de ser conferida à personagem? E ao ator? Se a *mimese* está desestabilizada por noções de alteridade, a *ação* por ocorrências *intencionais-intensionais* que desfazem o corpo estabelecido e o conflito por *relações* que esgarçam a fábula ao limite do desconhecido para aqueles que seriam responsáveis por sua transmissão - então estamos diante de um contexto de realização que torna impossível qualquer concepção de identidade que desconsidere a inexistência de um “eu” e, portanto, de um “idêntico a si”. Tatiana Motta Lima se refere ao ator contemporâneo como este ator que

“não é (...) “identificado” com a personagem, com as situações cênicas, com suas ações. A identificação pressupõe, novamente, um sujeito que se esforça por anular toda a alteridade trazendo-a para o campo conhecido do que considera “eu”. O que me interessa, ao contrário é um “eu” que se perceba instável e dinâmico e que, portanto, não possa trabalhar dentro da identificação, mas da afetação ou, como chama Peter Brook, de um “comprometimento” com o seu personagem. (2009, p. 32)

Bonfitto reforça esta mesma observação ao comentar que nas ambivalências levantadas em suas criações e adotadas aqui como referência para uma atuação contemporânea, há "a relativização do próprio sujeito, visto como fabricação sociopolítica-cultural e que remete a uma constante articulação e rearticulação de processos perceptivos, vistos em sua processualidade.” Por tanto, diz o artista-pesquisador, a relação entre ator e personagem, "deve ser igualmente problematizada, uma vez que a partir desse ponto de vista não é possível pensar tal relação simplesmente como aquelas em que um “Eu” dá vida a um “Outro” (no caso do teatro), ou como aquela em que um “Eu” simplesmente se afirma como “Eu” (no caso da performance).

Trazendo a discussão para a criação do ator a partir de um texto dramático: conferir identidade à personagem significa fazê-la "preexistir tanto ao texto como ao palco.” (Bonfitto, 2013, p. 97) É retornar a uma noção sólida e fechada de sujeito, impossível de ser aceita pelas perspectivas propostas. É recuperar concepções essencialistas e coerentes de modos de comportamento que se impõem às situações vividas em *relação*. Ainda que se considere o presente como uma temporalidade contaminada por passado e futuro - neste caso específico, por exemplo, na memória de um material literário, ou nas expectativas que lhe são depositadas na criação da cena - ainda assim é possível concluir que qualquer referência a “sujeito” só pode ser feita a partir de ideias construídas exclusivamente por um "antes" ou por um "depois"³⁵ uma vez que não é possível reconhecer a si mesmo, nem o outro, em meio às intensidades, deslocamentos, subjetivações que se dão no instante da *relação*.

Desfazer concepções identitárias da personagem, mesmo depois de encerrado o período de ensaios, é entender a criação do ator como um fenômeno

³⁵ "Poder-se-ia dizer: o sujeito está antes ou depois, nunca no agora. (NANCY, in Michels, André (org.) p.52)”. ”.

que reside “num mistério chamado "o momento presente””. (Brook, 2008, p.68). Um "presente"³⁶ que se encontra entre o "antes" das últimas imagens, sensações e descobertas provocadas pela última apresentação - e o “depois”, que se organiza numa determinada forma estabelecida nos ensaios, organizada por um conjunto de intencionalidades. Neste "entre" há a personagem enquanto realização possível somente quando em *Relação*. Esta condição impermanente da personagem, estabelecida pelos devires de um corpo em *ação* é o que Cassiano Quilici nomeia como experiência da "Não-Forma". Qualquer noção de acabamento, lógica, coerência com princípios psicológicos, morais, concepções de mundo, ou de qualquer outra ordem, será um compromisso com a forma e sua “construção”. A personagem como "forma" está comumente ligada a esta ideia de “construção” e Brook é preciso quando formula o problema através do paradoxo: "O verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição (...)" (p.20) Novarina segue em direção semelhante quando afirma ser o ator aquele que

"(...) não executa, mas se executa, não interpreta, mas se penetra, não raciocina, mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem, mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem, mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco. (1999. p. 21)

A questão forma e não forma sugere uma aproximação dessa discussão com o conceito deleuziano de Figura. Em Francis Bacon: lógica da sensação (2007) Deleuze, ao distinguir entre o “projeto cerebral” da articulação narrativa e o “projeto físico” da dimensão nervosa do corpo, entre a ação indireta da ilustração (figuração) e a direta da imagem (Figura), faz uma defesa da força da sensação

³⁶ A noção de presença cênica do ator se amplia àquela valorizada enquanto mera materialidade física contraposta à ascendência literária da personagem. Da Costa chama a atenção para o quanto a “presença” vista a partir das intensidades deste corpo-ator desestabiliza as noções mais tradicionais que muitas vezes é atribuído ao termo. Segundo o pesquisador, essas noções indicariam "terrenos razoavelmente seguros e materialmente pressupostos, tanto para efeitos de real associados à identificação emocional quanto para os efeitos de teatro necessários ao distanciamento crítico-analítico. Assim, esses pressupostos do mundo externo, do corpo orgânico (autocentrado, ordenado, colonizado pela ideia de organização fixa) e da consciência (ou da lógica causal) estão imbricados nos conceitos complexos de presença e de materialidade do teatro da modernidade ocidental." (2009, p.124) Uma vez que a atuação está relacionada a modos de representarão do sujeito, a noção de presença, ou de *apresentação*, pelo exposto, pode ser vista como a "encenação do desaparecimento do eu" (p.170), ou por outra, como "uma presença que se constitui enquanto se esvai, se instaura apenas para desfazer-se." (p.166)

contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução, quanto no da recepção da obra de arte. A pintura, assim como a arte em geral, segundo Deleuze, não se faz a partir de um modelo a ser representado ou ilustrado na tela pelo pintor. Para que o artista não caia na mera reprodução do real, na figuração, haveria dois caminhos possíveis: o primeiro, o da composição de formas abstratas - e o segundo, o isolamento: rompimento de um corpo com um projeto de representação cujo resultado é a liberação da *Figura*.

Esta ideia ganha contornos ainda mais interessantes para este trabalho com a noção de *sensação* extraída de Cézanne: “A Figura é a forma sensível referida à sensação”. (2007, p. 42) Portanto, seria privilégio da *Figura*, enquanto sensação, exercer uma ação direta sobre o corpo, a carne, o sistema nervoso (e aqui se aplicaria ao espectador também). A sensação se manifesta quando uma força é exercida sobre um corpo. Portanto, a *Figura* é o resultado de uma força.

É por isso também que Bacon é cezanniano: tanto em Bacon como em Cézanne, é sobre a forma em repouso que se obtém a deformação; e, ao mesmo tempo, todo o meio material, a estrutura, põe-se a mexer ainda mais (...) Tudo está em relação com forças, tudo é força. É isso que constitui a deformação como ato de pintura: ela não se deixa reduzir a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos. (p. 65)

As palavras afeto e forças devem ser consideradas no sentido dado por Artaud, contrário às manifestações emotivas e psicológicas de indivíduos. Afeto como força potencialmente presente no teatro e capaz de contagiar fisicamente aqueles que dele participam. Da ideia de contágio, Artaud aproxima o teatro da peste: disseminação de sensações que, em Bacon, deformam corpos e em Artaud, analogamente, extraem sua dimensão orgânica. O conflito (que pressupõe *relação*) faz das *ações* as tintas que pintam em cena as forças. Tornam visíveis as sensações, extraem da figuração em cena, a *Figura*.

Apresento então, a terceira ambivalência apontada por Bonfitto no rastro da distinção entre figura e Figura. Trata-se de *Significado* e *Sentido*. Enquanto a primeira se associa à figura, a segunda se associa à *Figura*. “O parâmetro em questão está relacionado com as possibilidades e os limites que surgem da tentativa de se traduzir em palavras fenômenos e experiências produzidas em

campo artístico.” (Bonfitto, 2013, p.112) Esses fenômenos estarão mais próximos dos extremos *Significado* quanto mais fácil for sua tradução em palavras. Ao contrário, quanto mais complicada for esta tradução, mais próximo do extremo *Sentido* se encontrará o fenômeno. Portanto, enquanto a produção de *Significado* é alinhada à referencialidade, representação, intencionalidades - a produção de sentido é vista como

“(…) instância “que envolve a emergência de qualidades expressivas autorreferenciais não reduzíveis a signos, processo que se constitui, por sua vez, a partir da exploração de intensões e de suas implicações: articulações subjetivas profundas, instauração de campos relacionais que funcionam com agentes aglutinadores de fluxos perceptivos e como geradores de ações desprovidas de representação.” (p.117)

Esta última ambivalência ajuda a distender uma outra categoria primordial da personagem dramática: a fala. Ryngaert apresenta a personagem como aquela que - mesmo nos textos em que aparece “próximo da supressão por sua concentração num suporte tênue e enigmático” - fala. E é esta fala que o torna, segundo Sarrazac, a “presença de um ausente”, ou uma “ausência tornada presente” (Ryngaert in Sarrazac (org.) p.137). Sua redefinição estaria “no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia...[na] fissura entre o que é falado e a fonte dessa voz.” (p.137-138)

Seguindo as concepções mais próximas do drama puro, a fala escrita pelo autor é dita pelo ator, é escutada pela personagem enquanto estrutura o diálogo, o conflito e a fábula. Mas quando posta em cena, a fala é *ação*. E sendo *ação*, a fala é *Fala*, produção também no corpo e do corpo. Neste sentido, mesmo os textos dramáticos canônicos contém a possibilidade da escrita dramática tornar-se inscrição no corpo-ator, a partir do que é formulado por José Da Costa.

O que me interessa nos exemplos que priorizo a seguir é demonstrar, por meio deles, que o teatro atual revela por variados signos reflexivos, uma concepção de escrita que não se limita ao caráter de representação fonético-alfabética da fala, nem à função referencial ou designativa da língua. A escrita como inscrição se liberta da ideia de que escrever é apenas registrar palavras ou pensamentos verbalmente ordenados, como rompe também o constrangimento ou a limitação da escrita a uma função comunicacional-significacional. (2009, p. 73)

A *Fala* está plena de *Significados*, mas também, de *Sentidos*. As fissuras que Ryngaert comenta em relação ao que chamo de *Fala* reforça o aspecto plural de noções identitárias do locutor. E isso não seria privilégio dos textos contemporâneos, mas de qualquer fala quando se apresenta como *ação*. A estrutura dialógica entre subjetividades, marca do drama puro, se torna também uma estrutura dialógica entre subjetivações.

Em *Diante da Palavra* (2009), Novarina faz uma crítica voraz aos tempos atuais, de submissão da palavra à condição de recurso utilitário: a comunicação. Trata-se de uma perspectiva excessivamente logocêntrica que ele pretende combater resgatando a palavra para uma experiência singular que, obviamente, não dispensará corpo. O falante, portanto, é um agente que não separa o discurso oral do corpo. “A fala torna as palavras uma matéria viva, um campo de força, e há uma sexualidade na fala” (p.17). Livre de sua função utilitária, a palavra do falante torna-se força, vibração que atravessa corpos como uma onda. O corpo atravessado do falante é um corpo novo, por romper com um corpo estabelecido. Corpo redivivo pela manifestação de um conhecimento que transcende a apreensão lógica e racional. A *Fala* para Novarina, portanto, provoca uma evasão, um sair de si mesmo, a oportunidade de um novo posicionamento diante da vida. Assim posto o problema, será sobre o trabalho do ator que Novarina lançará expectativas por um falante. Caberá ao ator, nesses termos, a recusa de um teatro voltado para a divulgação oral das literaturas, característica marcante da tradição francesa. O ator, para ser um falante, deve tomar o texto como alimento.

Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescreve-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto, mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. Seria esta a verdadeira leitura, a do corpo do ator. (p.18)

O conceito de *conversação*, integrante do Léxico, que tem como propósito ampliar a noção de diálogo dramático, é mais um suporte para pensar a *Fala* para além de seu conteúdo comunicacional. Dizem os autores: se o diálogo "parece construído, sistemático, submisso ao projeto do dramaturgo e de seus

personagens” a conversação passa por desorganizada, receptiva às falas anódinas ou destituídas de intenções precisas.” (Rykner & Ryngaert in Sarrazac (org.), 2012, p.58) E completam:

Conversar é de certa forma escapar ao *fatum* constituído pelo verbo dramático, é também conceder visto de entrada ao silêncio, ao suspiro, à hesitação, ao tremor, à reticência, ao grão mesmo da voz teatral. Conversar também significa às vezes escapar da influência da situação dramática, eximir a fala de boa parte de suas obrigações de informação na direção do leitor ou do espectador, bem como tornar o intercâmbio ao mesmo tempo mais flexível e enigmático. Nesse sentido, a conversação advém para desconstruir radicalmente o modelo retórico do diálogo, abalando o absoluto do drama. (p.59)

2.3

Considerações finais do capítulo

Lehmann esgota a crise do drama, inaugurada por Szondi, ao formular o conceito de Teatro pós-dramático. Sarrazac recusa a perspectiva evolucionista que está por trás das análises de Szondi e Lehmann, propondo um olhar renovado para uma crise em que o drama não é mais um gênero superado, nem mesmo, a ser superado. No Léxico por ele organizado, Sarrazac e sua equipe demonstram que as categorias dramáticas se apresentam na produção moderna e contemporânea em devires, gerando uma multiplicidade de configurações teatrais. Embora voltada, sobretudo, para a produção dramaturgica, esta perspectiva inaugurada por Sarrazac inspira a criação de hipóteses para o enfrentamento da crise do drama, agora pela dramaturgia do ator.

Ao discutir a atuação contemporânea a partir da instabilidade promovida pela ambivalência entre os polos ator-performer, Bonfitto rejeita a alternativa conciliatória e totalizante da síntese dos opostos a fim de propor para o ator, assim como para o performer, uma multiplicidade de configurações semelhante à proposta pelo Léxico às categorias dramáticas no teatro moderno e contemporâneo. O termo "ambivalência" remete à idéia de trânsito, circulação, de não fixidez em possibilidades estanques, de não pertencimento nem a uma, nem a outra polaridade, ainda que pertença a uma e a outra, simultaneamente. A ambivalência estabelece o habitar nesta imprecisão do “entre”. O investimento neste habitar abre as brechas para a criação de novas teatralidades. Entender a

criação da personagem originalmente concebida pelo dramaturgo a partir de paradigmas dramáticos rigorosos como um material impermeável à performatividade é denunciar um olhar pouco generoso para a complexidade dos fenômenos que envolvem a atuação.

Abaixo, na tabela, alinhadas à ambivalência original "Referencialidade" e "Autorreferencialidade", seguem as três que foram propostas por Bonfitto e outras, delas decorrentes, surgidas no desenvolvimento desta reflexão.

AUTORREFERENCIALIDADE	REFERENCIALIDADE
Performer	Ator
Performatividade	Teatralidade
Eu	Personagem
Apresentação	Representação
Intensão	Intenção
Sentido	Significado

É no se deixar levar por essas colunas e linhas que serão demonstradas as condições pelas quais este trabalho pretende investigar uma poética de atuação capaz de propor uma discussão em torno das teatralidades contemporâneas. Asseguro que, no âmbito da cena, a desestabilização das categorias dramáticas inspiradas no léxico de Sarrazac e seu grupo precisam encontrar no corpo do ator sua possibilidade de realização. A mais radical iniciativa, seja ela possível de ser inserida sob a categoria pós-dramática e/ou criada a partir das mais arriscadas propostas dramáticas, se proporcionar um ambiente de estabilidade e garantias ao ator, representará um retrocesso na discussão aqui proposta, podendo, no máximo, ser reconhecida como "contemporânea" por análises já formatadas em modelos, ou descuidadas em sua sensibilidade e atenção.

Por outro lado, não será possível a obtenção de qualquer resultado significativo em relação às expectativas de desestabilização do ator se o trabalho for pautado por propostas espontaneístas de criação, o que pode conduzir todas as

boas intenções na direção do caos e da inexpressividade. São muitas as observações neste sentido, sobretudo quando no foco da análise estão certas realizações dos anos 60 e 70 protagonizadas por grupos como o Living Theatre (EUA), Los Lobos (Argentina) e Teatro Oficina (Brasil), por exemplo, sendo este último o responsável por *Gracias Señor* (1972), trabalho cujo processo de criação dos atores foi objeto de minha dissertação de Mestrado.³⁷ Ainda que se possa levantar questões quanto à reatividade com que essas investigações foram analisadas³⁸, reconheço o risco da esterilidade quando investe-se no “espontâneo” abrindo mão do senso de composição na criação do ator.

Thomas Richards trata desta armadilha através de um provérbio russo: "se você vai até o quintal, olha para o céu, e salta até as estrelas, só pode cair na lama." (Richards, 2012, p.06) Segundo Eugenio Barba “o que chamamos de espontaneidade não é senão um conjunto de reflexos condicionados, automatismos que nos atraem e dos quais não podemos nos livrar.” (Barba, 1991, p.94) Este é o risco da abordagem exclusivamente sensível das questões que estão sendo aqui levantadas. Torna-se necessário enfrentar o problema, segundo Barba, com artifícios, a exemplo das expectativas já presentes em textos de Artaud em torno de uma atuação fortemente marcada por uma gramática gestual. A perspectiva de uma poética para a atuação estabelece para o ator a possibilidade de compor a sua obra e, claro, estabelece também os materiais desta composição. É aqui que ganha importância central para este trabalho a *ação física*.

³⁷ Sobre a recepção da crítica brasileira às realizações referidas recomendo a leitura do artigo *Irracionalismo Epidêmico* de Anatol Rosenfeld em *Prismas do Teatro* (São Paulo, Perspectiva, 1993) em que o autor faz referência a "uma onda anarcômica [que] parece estar passando no Brasil". Segundo o autor, seria uma onda "Inspirada por gurus, guias espirituais, pajés, vibrações e fluidos cósmicos e outras transas moderninhas" que lhe parece, na altura, "estar refluindo, graças, em parte, ao esforço de alguns diretores e atores lúcidos (Antunes Filho, Peixoto, Autran, Juca de Oliveira e outros) não contaminados pela enfermidade". (p.210-211)

³⁸ Sobre às questões contrárias a esta perspectiva da crítica, recomendo a leitura da *Carta aberta ao Sábado Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres* escrita por José Celso Martinez Corrêa e publicada com o título *Ver com os Olhos Livres* em Primeiro Ato - Cadernos depoimentos e entrevistas. Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo, Editora 34, 1998. Nela, o autor afirma que um novo teatro implica numa nova crítica disposta a “abandonar qualquer conceito anterior sobre o espetáculo a que se assiste, para participar de um rito como teriam participado os gregos da procissão dionisíaca primitiva, os cristãos do drama litúrgico medieval, ou bantus nas suas teatralizações mágicas. (...) O crítico profissional que senta em seu trono contemplando a obra sem se deixar envolver é um absurdo. Com essa atitude só uma cegueira total existirá.” (p.199)

Originalmente investigada por Stanislavski e posteriormente apropriada por diversos criadores, com destaque para Grotowski, ela se torna matéria fundamental a ser revisitada neste trabalho, pois atende ao duplo aporte da ação: a *ação física* está "entre" o material possível de ser aplicado e reproduzido intencionalmente numa composição e os fenômenos no plano das intensidades ocorridas em sua execução. Este é o tema do próximo capítulo.

3

Apropriações do Método das ações físicas de Stanislavski

Trabalhar sobre as *ações físicas* não é tarefa das mais modestas. Na introdução à obra *A Construção da Personagem* (1970), Joshua Logan relata parte de sua viagem a Moscou em janeiro de 1931, quando foi ter uma entrevista com Stanislavski. Uma determinada passagem do episódio me interessa em particular: quando o visitante revela ao artista russo o seu projeto de criar nos Estados Unidos uma companhia que deveria seguir o modelo do Teatro de Arte de Moscou. Em resposta, Stanislavski disse:

Nosso método nos serve porque somos russos, porque somos este determinado grupo de russos aqui. Aprendemos por experiências, mudanças, tomando qualquer conceito de realidade gasto e substituindo-o por alguma coisa nova, algo cada vez mais próximo da verdade. Vocês devem fazer o mesmo. Mas ao seu modo e não ao nosso. (...) Os artistas têm que aprender a pensar e sentir por si mesmos e a descobrir novas formas. (...) Vocês são americanos, têm um sistema econômico diferente; trabalham em horas diferentes; comem comidas diferentes e uma música diferente agrada aos seus ouvidos. E se quiserem criar um grande teatro terão de considerar todas essas coisas. (p.07)

Naquele momento, o estrangeiro compreendia que a pesquisa de Stanislavski estava longe de ser um receituário a ser exportado para todo o mundo em todas as épocas. Sua ambição por um elenco com a qualidade daquele que celebrizou o Teatro de Arte de Moscou e seus estúdios dependia menos de replicar o modo particular como trabalhava Stanislavski do que de princípios que deveriam ser levados aos Estados Unidos como ponto de partida para adaptações, inovações, recriações que atendessem as especificidades de um projeto particular.

O propósito de realização artística em estreita sintonia com manifestações vitais confere ao ator stanislavskiano uma enorme responsabilidade e sobre ele recaem problemas complexos resultantes da tensão entre a ficcionalidade da cena e sua condição de acontecimento. Esses problemas foram enfrentados pelo seu criador através de um conjunto de procedimentos aplicados e revistos numa longa e cuidadosa trajetória investigativa. Talvez, a fé inabalável no rigor disciplinar, metodológico e ético com que essas questões foram tratadas seja a origem do mal-

entendido que Stanislavski tenta desfazer junto a Logan: não há método fechado, mas uma prática "efêmera e cambiante" (Piccon-Vallin, 2013, p. 15), um "work in progress" (Vássina, 2013, p.37) do qual cada criador pode e deve tomar parte se apropriando e recriando seus próprios processos.

Acrescento ao parágrafo acima outros aspectos que não podem deixar de ser considerados em relação à transmissão das ideias de Stanislavski: se por um lado, a variedade de artistas que testemunharam sua pesquisa, seja como atores, alunos, assistentes, discípulos diretos, etc., prestaram um importante serviço ao teatro difundindo suas práticas pelo território soviético e para além de suas fronteiras, por outro, muitos deles não acompanharam a continuidade da investigação até 1938, ano de sua morte. Este fato acarretou a divulgação através de publicações, cursos e ensaios, de procedimentos identificados como "sistema de Stanislavski", porém cercados de incompreensões, oportunismos, e/ou fidelidade a perspectivas que já haviam sido ou viriam a ser rejeitadas pelo seu criador. Esses ruídos se agravam ainda mais com as traduções realizadas diretamente do inglês e com a interferência dos editores americanos através de cortes arbitrários em muitos de seus escritos, além da ação da censura soviética que considerava alguns termos ali adotados como "místicos" e, portanto, hostis aos interesses da revolução. Este contexto político fez com que grande parte do arquivo de Stanislavski só fosse conhecido, estudado e divulgado com o final do regime.

Sendo assim, o que a tradição convencionou chamar de "Método de Stanislavski", ou "Sistema de Stanislavski" é um material cercado de imprecisão³⁹ e destinado ao inacabamento⁴⁰. Vale então o comentário: não se deve esperar aqui

³⁹Sobre esses problemas recomendo a leitura dos artigos *Stanislavski e Meyerhold: solidão e revolta*, de Béatrice Piccon-Vallin e *Nenhum manual ou gramática da arte teatral: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislavski*, de Elena Vássina ambos publicados na Revista Folhetim número 30. Acrescentaria ainda os artigos *La terminologia de Stanislavski* de Martin Kurten, *Jerga y Terminologia en el sistema stanislavskiano* de Ognjenka Milicevic, *La doctrina de Stanislavski segun el evangelio stalinista* de Juliuz Tyszka, *Stanislavski y el stalinismo* de Anatoli Smelianskie, e por fim, *"Urge una revision a fondo de Stanislavski"*: Jose Monleon por Edgar Ceballos, todos publicados na Revista Mascara número 15, cuja edição recebe o título *Stanislavski, esse desconocido*.

⁴⁰"Quando uma das atrizes lhe disse que havia guardado anotações detalhadas de todos os ensaios que ela teve com ele ao longo de vários anos e não sabia o que fazer com aquele tesouro, Stanislavski respondeu: "Queime tudo!" Tradução do inglês para "When one of the actresses told him that she had kept detailed notes of all his rehearsals she'd had with him over a number of years and didn't know what to do with this treasure trove, Stanislavski replied: "Burn them." (TOPORKOV, 2008, p.111)

qualquer pretensão de ajustar desvios, afastar incompreensões, encontrar uma origem perdida. O método, ou melhor, algumas proposições tradicionalmente relacionadas ao nome de Stanislavski estão sendo aqui atualizadas a fim de viabilizar objetivos particulares e que podem ser resumidos na investigação da literatura dramática como matriz para a criação cênica de personagens que se apresentam entre as ambivalências discutidas no capítulo anterior, determinando concepções contemporâneas de teatralidade.

Como é de conhecimento geral, as *ações físicas* receberam (e vem recebendo) importantíssimas contribuições e diferentes encaminhamentos através de nomes como, por exemplo, Eugênio Barba (e os atores do Odin Teatret) e Grotowski (e os atuais investigadores do Workcenter de Pontedera). Não desconsidero o que pode haver de atravessamento desse legado nesta pesquisa. Porém, a associação do termo *ações físicas* a Stanislavski, aqui, se deve ao fato de ter sido ele o que concentrou esta investigação na criação de personagens em circunstâncias exploradas a partir de textos identificados com os cânones dramáticos. Portanto, o enfrentamento dos problemas apresentados no capítulo anterior partirá da apropriação e exploração de um conjunto de recursos criados pelo grande mestre russo, acessado por mim através de trabalhos acadêmicos de terceiros; produção bibliográfica diversa, com ênfase na do próprio autor; e, sobretudo, através de anotações do estágio realizado na Academia Russa de Artes Teatrais (Gitis) em janeiro-fevereiro de 2003, de onde segui com as apropriações em quase uma década e meia de ensino e direção teatral.

A partir da autobiografia e de cartas publicadas, será feita uma apresentação panorâmica do contexto em que se deu o desenvolvimento da prática de Stanislavski e de seus pressupostos irmanados a essa pesquisa. Em seguida, apresento uma perspectiva própria do Método das *Ações Físicas* explorando, como referência privilegiada, o depoimento de Toporkov sobre os ensaios de *Tartufo*, a última e incompleta⁴¹ experiência criativa e pedagógica de Stanislavski. É aqui que, segundo Toporkov, surge o termo Método *das ações físicas* pela

⁴¹ Stanislavski faleceu em 1938 interrompendo as criações em torno das personagens de Molière. Reconhecida, pelos dirigentes do Teatro de Arte de Moscou, a preciosidade do trabalho desenvolvido até então, *Tartufo* seguiu com ensaios voltados para apresentações públicas, agora sob a direção de Kedrov. A estreia do espetáculo se deu 15 meses depois.

primeira vez. Procuo comentar e relacionar essa apresentação com publicações assinadas por Stanislavski, buscando, a partir dos pressupostos apresentados no capítulo anterior, demonstrar o quanto os elementos escolhidos, pela abertura que os caracteriza, aceitam atualizações em relação às concepções de drama, corpo, organicidade que orientaram sua formulação e desenvolvimento nos estúdios do Teatro de Arte de Moscou. Essa disponibilidade é o que torna possível seu aproveitamento para uma criação pautada pelas ambivalências nas quais encontram-se inseridas nesta pesquisa, as categorias dramáticas.

O que interessa neste capítulo é esclarecer como, através dessas apropriações, surgiu um modo próprio de lidar com as hipóteses levantadas no primeiro capítulo, demonstrando mais um desdobramento possível das propostas de Constantin Stanislavski. Este encaminhamento também reforça, a exemplo de outras referências, o quanto seu nome ainda pode atender às transformações que atravessam o teatro, a arte e o pensamento. Eugenio Barba diz que os homens do teatro ocidental “não descendem do macaco, mas de Stanislavski”. (Barba, 1991, p.91) Sem respeito a modelos fechados, infiel talvez, privilegiando menos a origem e mais a realização, acredito estar integrando o grupo dos mais ortodoxos desses descendentes

3.1

Considerações preliminares sobre a prática stanislavskiana

Em sua autobiografia⁴², Constantin Stanislavski relata uma homenagem oferecida ao Teatro de Arte de Moscou por ocasião de sua primeira excursão a São Petersburgo. O espanto e encantamento provocados pelos espetáculos oferecidos, reafirmando o sucesso que a história registra nas plateias de sua cidade natal - assim como nas demais visitadas, tanto na Rússia como no exterior - se fazem

⁴² Stanislavski escreveu uma autobiografia em 1926 cujo título traduzido para o português é Minha Vida na Arte. Nela, o autor faz um relato de seu percurso artístico, desde a infância até suas investigações à frente do Teatro de Arte de Moscou.

notar nos discursos dedicados aos diretores da companhia⁴³ reproduzidos pelo autor:

Senhores jurados, - começou Koni seu discurso – tendes diante de vós, dois criminosos que cometeram um ato brutal. Com intenção previamente arquitetada, assassinaram brutalmente a querida de todos, bem conhecida de nós todos, respeitada por todos, a anciã... (fez uma pausa cômica) rotina (ele retoma o tom sério de promotor). Os criminosos lhe tiraram impiedosamente a roupa pomposa... demoliram a quarta parede e mostraram à multidão a vida íntima das pessoas; destruíram implacavelmente a mentira teatral e a substituíram pela verdade que, como se sabe, fere os olhos”. (...) Outro orador famoso, S. A. Andreievski, anunciou de repente para que todos ouvissem: “está entre nós um teatro, mas para a nossa total surpresa nele não há um único ator nem uma única atriz (...) aqui não estou vendo aquela boca arredondada de ator, os cabelos fortemente crespos, queimados pelas pinças por causa dos encrespamentos diários, e nem escuto as vozes estentórias. Não leio no rosto de nenhum deles aquela sede de elogios. Aqui não há o andar representado, os gestos teatrais, o falso patético, aquele agitar de braços, o temperamento forçado de ator. Que atores são esses!? E as atrizes? Não escuto o farfalhar das suas saias, as bisbilhotices e intrigas de bastidores. Vejam os senhores mesmos: onde estão as faces maquiadas, os olhos e sobrancelhas pintadas?... Na companhia não há atores nem atrizes. Há apenas pessoas, pessoas de profunda sensibilidade! (1989, p.325)

Teatro sem atores: o que pode estar por trás desta provocação que não o reconhecimento no elenco moscovita de um novo ator, capaz de enfrentar e desfazer os pressupostos legitimados pela mentira e pela rotina que enfestavam os palcos russos da época? Segundo J. Guinsburg, seria este “novo ator” aquele que transferiu o foco central da criação teatral “do artifício convencional e da cópia mecânica para a vivência natural e a criação orgânica” (2001, p.3).

A noção de organicidade⁴⁴ designa a ideia de um corpo vivo. Estado que Stanislavski perseguiu através de duas palavras/conceitos fundamentais em sua pesquisa: *pereživânie* e *voplochtchênie*, sendo elas comumente traduzidas, respectivamente, por vivência e encarnação. Para Stanislavski, este estado “só é possível no corpo do ator em cena quando ele se encontra submetido às leis “da

⁴³ O Teatro de Arte de Moscou foi fundado em 1898 por Constantin Stanislavski e Nemiróvitch Dântchenko, sócios e diretores da companhia.

⁴⁴ Reconheço o perigo deste termo diante do suporte teórico que sustenta esta pesquisa. Como bem adverte Ferracini, “esse conceito de “organicidade”, mesmo dentro das colocações de Stanislavski e Grotowski, pode gerar um interessante paradoxo, visto que relaciona diretamente o “orgânico” - ou “organicidade” enquanto conectado a um organismo; organicidade enquanto uma forma, um fluxo de organização “natural” dos órgãos naturais, conceito que habita o território da construção biológica, natural, relacionada a natureza e ao corpo cotidiano ou a vida cotidiana - com o plano artístico, para o qual, geralmente, utilizamos a palavra “inorgânico”, ou “artificial” para falar sobre uma obra de arte, pois é uma criação não natural, não proveniente da natureza, construção humana, antropomórfica.” (2004, p. 94-95)

natureza” (1989, p.107). Ou seja: o “verdadeiro” seria “o estado normal de uma pessoa na vida real.” (p.105) Este compromisso com a “verdade”⁴⁵, questionado por parte de seus contemporâneos que a consideravam como amarras para as potencialidades imaginativas da cena, não será vista por Stanislavski como obstáculo à teatralidade. Boris Zinguerman, em seu artigo *As Inestimáveis Lições de Stanislavski*, destacará que o ator e diretor russo não só não via nenhum conflito, como também não enxergava nenhuma fresta entre o senso de verdade “e o senso de palco, entre a fidelidade à natureza e a fidelidade à condição cênica”. (in Cavalieri & Vássina (orgs), 2011, p.13-14). O fundamental aqui é entender que o legado stanislavskiano traz uma concepção de beleza⁴⁶, teatralidade e poesia impossível de ser reconhecida fora da conexão com a vida que se manifesta no corpo em cena, recusando o esforço meramente figurativo de personagens e situações⁴⁷.

A intolerância à mentira parece estar presente desde suas primeiras experiências cênicas, quando, ainda na infância, participava de espetáculos domésticos promovidos em família.

Sentaram-me no chão metido numa pelica, um chapéu de pele na cabeça, uma longa barba branca presa e bigode que subiam constantemente, e eu ali sentado sem saber para onde olhar e o que fazer. A sensação de embaraço diante de uma absurda inação no palco provavelmente me atingiu o inconsciente já naquele momento, pois até hoje eu a temo mais que tudo nos tablados. Depois dos aplausos, que muito me agradaram, deram-me outra postura. Diante de mim acenderam uma vela oculta em ramos secos, representando uma fogueira, e puseram-me nas mãos um pedaço de pau, para eu fazer de conta que ia meter no fogo. “Estás entendendo? É para fazer de conta, e não de verdade!” – explicaram-me. E aí proibiram

⁴⁵ "A sua verdade de faz-de-conta ajuda-os a representar imagens e paixões; o meu gênero de verdade ajuda a criar as próprias imagens e a mover paixões verdadeiras. A diferença entre a arte de vocês e a minha é a mesma que há entre as palavras *parecer* e *ser*. Eu exijo a verdade real; vocês se contentam com a sua *aparência*. Eu exijo uma crença verdadeira, vocês estão dispostos a se limitarem à confiança que seu público tem em vocês. (...) Do ponto de vista de vocês o espectador é um mero observador. Para mim, ele se torna, involuntariamente, testemunha e participante em meu trabalho criador; é atraído para o próprio centro da vida que vê no palco e acredita nela." (STANISLAVSKI, 2001, p. 194-195)

⁴⁶ "Nada na vida é mais belo do que a natureza, e ela deve ser objeto de constante observação." (STANISLAVSKI, 2001, p.126).

⁴⁷ "A fórmula “teatralidade e verdade” era inaceitável para Stanislavski. Ele ficaria chocado com esse “e” aditivo, sinal de um compromisso, na sua opinião, inadmissível. A posição de Stanislavski era mais fanática: o verdadeiro, ou seja, o teatral. Num dos ensaios do início dos anos 1930, declarou que o brilho cênico “é a verdade levada ao extremo”. Em outras palavras, quanto mais verdadeiro tanto mais teatral.” (ZINGUERMAN, in CAVALIERI e VÁSSINA (orgs), 2011, p.13)

rigorosamente levar o pau ao fogo. Tudo isso me pareceu absurdo. “Por que fazer de conta, se eu posso botar de verdade o pedaço de pau na fogueira?” (1989, p.17)

As primeiras questões que se tornam pertinentes para Stanislavski são: como equacionar o desejo de uma atuação viva em um contexto que, enquanto arte, nega a natureza em favor do artifício? E, especificamente no caso das artes cênicas, como lidar com o compartilhamento espaço-temporal entre ator e público, que faz do primeiro o alvo da observação e expectativas do segundo, no instante da criação? Este desconforto presente, ainda que de modo incipiente no depoimento anterior, ganha novos contornos de um Stanislavski mais maduro.

Como deformaram a minha alma, meu corpo e o próprio papel, os maus hábitos teatrais, as artimanhas cênicas, o agrado forçado ao público, os enfoques equivocados do trabalho criador, que repetiam dia a dia, em cada espetáculo! Imagine-se exposto ao público num lugar muito elevado na Praça Vermelha, perante umas cem mil pessoas. Ao seu lado colocam uma mulher que você talvez esteja vendo pela primeira vez na vida; você recebe a ordem de apaixonar-se publicamente por ela, e de maneira a enlouquecer de amor e praticar o suicídio. Mas você não está para amor. Está embaraçado, porque há cem mil pares de olhos fixos em você, esperando que os obrigue a derramar lágrimas, cem mil corações querem se exaltar perante seu amor ideal, abnegado e ardente, já que para isso pagaram adiantado e têm o direito de exigir de você o que acabaram de comprar. Como é natural, querem escutar tudo o que você fala, por isso você se vê impelido a gritar as palavras meigas que, na verdade real, só se dizem a uma mulher olhos nos olhos, em sussurros. Você deve estar visível ao mundo, ser compreensível a todos, razões por que é preciso fazer gestos e movimentos para os que estão longe. É possível pensar no amor, e mais ainda, experimentar sensações amorosas em semelhantes circunstâncias? Nada mais lhe resta se não esforçar-se, empenhar-se a ceder à tensão face à importância e à inexequibilidade do problema. Entretanto o ofício cuidadoso inventou para esse caso todo um sortimento de signos, expressões das paixões humanas, ações de atores, poses, entonações, cadências, fiorituras, truques cênicos e técnicas de interpretação, que expressariam sentimentos e pensamentos em “estilo elevado”. Esses signos, ou clichês de sentimentos inexistentes já são assimilados no ventre da mãe e se tornam mecânicos e inconscientes, pondo-se à disposição do ator quando se vê importante no palco e com a alma vazia. (p. 410)

Buscar extrair de um contexto ficcional e artificial os caminhos para uma atuação viva em meio a toda adversidade que o palco pode oferecer, se tornou uma missão a que Stanislavski se entregou apaixonadamente. Mais do que isso: todo o seu esforço seria inútil se não fossem criados, também, os meios para preservar a atuação da repetição a que eram submetidos os espetáculos. Depois de avançar em seus objetivos, Stanislavski passou a sentir em si mesmo a alegria, a

sinceridade, a vida empregada nas personagens se esvaindo no decorrer dos ensaios e das longas temporadas. Sua missão, portanto, pode ser resumida em estabelecer os meios para fazer da atuação, desde os primeiros ensaios ao último dia de apresentação, instantes de vida. Segundo o ator e diretor russo, o caminho não poderia ser outro que não o resgate do teatro de sua condição amadora. O amadorismo em questão diz respeito à ausência de uma artesanaria que fosse capaz de elaborar as leis e elementos constituintes da atuação, a exemplo do que se poderia encontrar em outras linguagens artísticas.⁴⁸

A criação do Teatro de Arte de Moscou (1898)⁴⁹, em sociedade com Nemiróvitch-Dântchenko, representou um evento importantíssimo para o êxito deste projeto. Foram estabelecidos ali princípios norteadores ousados (sobretudo considerando se tratar de uma iniciativa privada) e que tinham como modelo a antítese da condução burocrática dos teatros estatais da época. Esses princípios criaram as condições para que uma investigação daquela natureza pudesse avançar, tanto na criação e produção de espetáculos, quanto nos diversos laboratórios posteriormente implantados e voltados para o estudo da atuação, quando a pesquisa ganhará contornos de um novo projeto pedagógico para o ator. Alguns desses princípios merecem destaque.

⁴⁸ "Pegue a música, por exemplo. Ela tem uma teoria exata e um músico tem à disposição tudo o que precisa para desenvolver sua técnica. Ele tem inúmeros exercícios e estudos para treinar as habilidades que ele precisa como artista: dedos ágeis, um sentido de ritmo, um bom ouvido, técnicas com o arco, etc. Ele sabe perfeitamente bem que o elemento básico em sua arte é som. Ele sabe que o som das escalas que ele usa, ele sabe, em resumo, o que ele deve fazer para alcançar a perfeição, e não há uma única violinista, mesmo um modesto membro dos segundos violinos que, além de tocar em concertos, não pratica quatro ou cinco horas por dia. É o mesmo nas outras artes. Mas me mostre um ator que faz qualquer coisa para aperfeiçoar sua técnica fora dos ensaios e dos espetáculos. Não é possível, ele não existe, pelo simples motivo, ele está agindo, ele não saberia por onde começar. Não sabemos os elementos básicos da nossa própria arte." Traduzido do inglês "Take music, for example. It has a precise theory and a musician has everything he needs at his disposal to develop his technique. He has innumerable exercises and studies to train the skills he needs as an artist: nimble fingers, a developed sense of rhythm, a good ear, bowing techniques, etc. He knows perfectly well that the basic element in his art is sound. He knows the sound of the scales he uses, he knows, in brief, what he must do to achieve perfection, and there isn't a single violinist, even a modest member of the second violins who, apart from playing in concerts, doesn't practice four or five hours a day. And it is the same on the others arts. But show me one actor who does anything to perfect his technique outside performance and rehearsal. You can't, he doesn't exist, for the simple reason, it is acting, he wouldn't know where to begin. We wouldn't know the basic elements of our own art." (TOPORKOV, 2008, p. 159-160)

⁴⁹ Inicialmente, a companhia foi batizada de Teatro de Arte do Povo, ficando mais tarde conhecida por Teatro de Arte de Moscou.

O primeiro deles foi a valorização da missão socioeducacional do teatro⁵⁰ acima do seu caráter empresarial. Em carta de 21 de Junho de 1898, Nemiróvitch-Dântchenko escreve a Stanislavski sobre sua crença no teatro como provedor das “necessidades espirituais do público contemporâneo” (Takeda, 2003, p.62), localizando esse público como portador de “mentes repletas de dúvidas e perguntas” (idem) e essas necessidades como as “respostas para seus sofrimentos privados” (idem) que só o teatro poderia oferecer.

Um segundo princípio está na ascensão do ator à condição de elemento privilegiado da cena teatral. Stanislavski, na altura da fundação da companhia, se refere aos espetáculos do círculo Mammôntov⁵¹ como se fossem espetáculos “(...) criados para demonstrar a total inutilidade de todo o cenário quando falta a figura principal no teatro: o ator de talento.” (Stanislavski, 1989, p.123) No entanto, faz-se necessário ressaltar que, por trás dessa hierarquização não há o propósito de estimular o glamour que cercava os grandes astros e estrelas da época. No Teatro de Arte de Moscou, todos os envolvidos deveriam servir à arte, e não o contrário.⁵² Este princípio de conjunto subordinava todos os envolvidos à estruturação da encenação, “nada ficando ao sabor do simples capricho ou improvisação.” (Guinsburg, 1985, p.39).

Um terceiro e último princípio se encontra no papel dispensado ao ensaio, que deixa de ser um espaço dedicado à repetição de modelos já aprovados pelo gosto comum para se tornar uma experimentação sistemática de materiais, processos e operadores teatrais. Um exemplo desta mudança de paradigma pode

⁵⁰ Constantin Stanislavski escreve ao sócio Nemiróvitch-Dântchenko em 19 de julho de 1897, carta afirmando que “todo o empreendimento privado tem aos olhos do público o caráter de empresa teatral convencional, o que empresta ao nosso empreendimento um caráter completamente diferente. Uma companhia pública é um assunto social, inclusive educativo; ao passo que a empresa teatral comum é considerada uma simples fonte de ingressos.” (TAKEDA, 2003, p. 48) Nemiróvitch-Dântchenko, por sua vez, escreve a Stanislavski em 19 de agosto de 1897, carta em que faz a seguinte referência ao empreendimento do Teatro de Arte de Moscou: “o que me atrai nesse negócio é o lado socioeducacional, e não uma preocupação em ganhar dinheiro.” (p.53)

⁵¹ Empresário e mecenas russo, cuja Ópera privada privilegiava a exuberância cenográfica à precisão dos atores.

⁵² Frases e aforismos que manifestavam as intenções dos criadores do Teatro de Arte de Moscou foram protocolados nos termos da fundação da companhia. Como exemplo: “Não há papéis pequenos, há artistas pequenos”. Ou: “Hoje Hamlet, amanhã, figurante”. “O poeta, o artista, o pintor, o alfaiate, o operário, servem a um único fim, tomado pelo poeta como base da peça.” (STANISLAVSKI, 1989, p.245) Eugênio Kusnet nos apresenta mais um: “*Ame a arte em você, mas não a você na arte*” (KUSNET, 1985, apresentação)

ser encontrado já nos ensaios da primeira temporada, especificamente nos trabalhos com o ator Dárski - contratado para representar uma personagem que já havia sido criada por ele, durante muito tempo, em outros teatros do país. Stanislavski é quem escreve a respeito para Nemiróvitch-Dântchenko:

Na primeira leitura, ele interpretou o papel da sua própria (assim chamada) maneira, o que eu e todos os outros achamos horrível. O senhor sabe que tipo de ator esse Dárski é nas províncias: uma paródia de Petrov, o modelo que ele está tentando seguir. Não consigo pensar em nada mais insensato e antiartístico. O senhor não pode avaliar do que um artista é capaz quando substitui a própria voz por assobios e chiados, a energia genuína por caretas abomináveis e uma maneira de falar que estala no ouvido. Não dormi por duas noites. (...) No princípio ele discutiu, mais com os outros do que comigo. Declarou que era uma simplificação excessiva do papel, que não se pode tirar figuras centenárias de seus pedestais. (Takeda, 2003, p. 66)

A resistência do ator parece ter se quebrado se considerarmos a carta assinada por Meyerhold para sua esposa Olga Mikháilovna.

E, você perguntará, como Dárski está se comportando nos ensaios, depois de todas as suas viagens sem fim e oito anos pelas províncias? É possível para ele submeter-se a uma disciplina que não lhe é familiar? O fato é que ele não só se submete à disciplina exterior, como está retrabalhando por completo o papel de Shilock, que ele representa há tanto tempo. A interpretação que Stanislavski dá a Shilock é tão livre de clichês, tão original, que Dárski não ousou, uma única vez, protestar; em vez disso, de maneira humilde, embora não cegamente (pois ele é inteligente demais para isso), está reaprendendo todo o papel, livrando-se de tudo o que é convencional e batido. Se você soubesse como tudo isso é difícil! Ele representou essa personagem muitas vezes durante oito anos. Dárski realmente merece o nosso respeito. (p. 65)

A disciplina a que se refere Meyerhold estabelece outra marca dos ensaios. Desde os primeiros, o tempo dedicado à criação foi significativamente ampliado. Além do extenso trabalho, exigia-se um rígido comportamento ético. Por exemplo, Stanislavski relata desentendimentos nos ensaios entre dois atores que se dirigiram um ao outro com “palavras inadmissíveis no teatro e menos ainda durante o cumprimento dos seus deveres” (1989, p.247). Junto com Nemiróvitch-Dântchenko resolveu cortar o mal pela raiz, submetendo os atores em litígio a

uma lição que servisse de exemplo aos demais: levá-los ao julgamento de todo o elenco.⁵³

Naquele ambiente, todo obstáculo à criação era considerado um crime. O atraso, a preguiça, a histeria, o mau caráter, a necessidade de repetir a cena por desconhecimento do papel, perturbavam o bom andamento do trabalho e por isso, deveriam ser eliminados. Para que os atores pudessem ser cobrados com tanto rigor e para que todo esse regime disciplinar resultasse nos objetivos estabelecidos foram feitos investimentos “para organizar a vida dos atores em condições indispensáveis à estética e a uma atividade criadora culta.” (p.244) Isso representava ambientes de trabalho espaçosos, limpos, aquecidos e equipados com todo o conforto, o que não era comum no teatro russo de então.⁵⁴

Os compromissos com calendários, repertório e demais contingências administrativas e orçamentárias necessários ao funcionamento da companhia, a partir de um determinado momento, não permitiam mais as condições ideais para que Stanislavski pudesse por em prática todo o seu ímpeto reformista. É nesse contexto que são criados, dentro do Teatro de Arte de Moscou, os primeiros espaços voltados, exclusivamente, para a pesquisa teatral. O primeiro desses espaços, sempre sob a supervisão de Stanislavski, acertadamente batizados como “estúdios”⁵⁵, foi criado em 1905 sob a direção de Meyerhold. Conhecido por Teatro Estúdio, tinha como propósito a busca por caminhos que negavam o

⁵³ “No mesmo instante suspendemos todos os ensaios. Umás duas horas depois do escândalo convocamos uma reunião geral de toda a companhia; com este fim enviamos homens a pé e a cavalo a todos os recantos para procurar os artistas que estivessem fora de casa. Levantamos esse alvoroço deliberadamente, visando a dar mais importância ao fato, que deveria servir de exemplo para o futuro. Noutros termos, fazíamos à companhia uma pergunta clara: desejaria ela seguir o exemplo de muitos outros teatros, nos quais o fato ocorrido era coisa corriqueira, ou se os integrantes daquela nova companhia desejavam barrar logo de saída a possibilidade de repetição de atos que desmoralizavam a causa e castigar exemplarmente os culpados? Os artistas se revelaram mais severos do que imaginávamos. Contra nossa expectativa, deliberaram separar-se do colega faltoso, que era pessoa de destaque na companhia. (STANISLAVSKI, 1989, p.264)

⁵⁴ Não dispoño de seu canto nem de saguão, que no referido período quase inexístiam nos teatros, o ator não tem onde acomodar-se, e por isto os servidores da estética e da beleza são obrigados a errar pelos bastidores sujos, corredores frios e camarins à espera do momento de entrar em cena. O fumo constante, o salgado frio, o salame, o arenque e o presunto enrolados em jornais abertos sobre os joelhos, a bisbilhotice, o namoro banal, a malediscência e as piadas são consequência natural das condições desumanas em que foi colocado o ator. Nesse clima, os servidores das musas passam três quartos de suas vidas. (STANISLAVSKI, 1989, p.243/244)

⁵⁵ Não era um teatro pronto nem uma escola para principiantes, mas um laboratório de experiências com artistas mais ou menos preparados. (p. 392)

naturalismo na direção de um teatro de convenções capaz de atender ao desejo de Stanislavski de investir na dramaturgia simbolista⁵⁶.

Um segundo estúdio, sob a direção de Leopold Sulerjitski, foi criado em 1911. Conhecido por Primeiro Estúdio, tinha a intenção (ao contrário do que teria se tornado a experiência dirigida por Meyerhold, que segundo Stanislavski, foi uma experiência frustrante por lidar com os atores como elementos de manipulação para o teatro de encenação) de trabalhar sobre um ator que se torna senhor de sua própria criação e matéria primordial de um teatro que se pretende vivo. É ali que um sistema começa a ganhar contorno.

Stanislavski, como já pincelado anteriormente, jamais entendeu seu projeto como a criação de uma fórmula infalível. Na realidade, ele não acreditava na existência de fórmulas infalíveis quando tratava de arte. Esta especificidade lançada sobre o artesanato atoral exigiu, da parte de Stanislavski, uma abertura para a revisão de encaminhamentos consagrados pela experiência nos espetáculos e nos estúdios. Segundo relato de Toporkov, Stanislavski afirmou que

A arte que praticamos no Teatro de Arte exige uma constante renovação, um constante trabalho sobre si mesmo. Ela se baseia na reprodução e comunicação da vida como nós realmente a vivemos e não tolera formas fossilizadas e tradições, independentemente do quão bonitas podem ser. Está vivo e, como tudo que vive, está em fluxo constante. O que era bom ontem não será hoje. O desempenho de amanhã não é o mesmo que o de hoje.⁵⁷ (2008, p.108)

Esta abertura implicará numa dinâmica de sucessivas constituições e desmanches de estúdios dentro do Teatro de Arte de Moscou, proporcionando uma constante renovação de parcerias entre o mestre e seus discípulos. Se somarmos a esta dinâmica, a saúde já debilitada e a resistência às suas propostas de investigação, cuja radicalidade para a época será muitas vezes entendida (mesmo dentro do elenco principal do Teatro de Arte de Moscou) como bizarria, teremos todas as condições para que Stanislavski conduza cada vez mais seu foco de

⁵⁶ “Deus meu! – exclamava em mim a voz da dúvida – será que os artistas do palco estão condenados a servir e transmitir eternamente só o grosseiramente real?”. (p.389)

⁵⁷ Tradução para o original a seguir. "The art we practice in the Art Theatre is such that it demands constantly to be renewed, constant work on oneself. It is based on the reproduction and communication of life as we really live it, it does not tolerate fossilised forms and traditions, however beautiful they may be. It is alive, and, like everything living, in a constant state of flux. What was good yesterday will not do today. Tomorrow's performance is not the same as today's."

interesse para o espírito provocador dos estúdios. É afastado das produções profissionais, inteiramente dedicado a um deles (cujos ensaios receberão importante registro do ator e participante Vasili Torporkov, publicado em inglês com o título *Stanislavski in Rehearsal*) que Stanislavski atualiza pela última vez sua perspectiva de criação do ator, nomeando-a como Método das *ações físicas*⁵⁸.

3.2 (Des) estabilizando a personagem dramática

Atento à proximidade de sua morte, Stanislavski solicitou aos dirigentes do Teatro de Arte de Moscou a liberação de um grupo pequeno de artistas para participar de um projeto em torno da peça *Tartufo*, de Molière⁵⁹. Esta liberação se fazia necessária, uma vez que o seu propósito de ensinar o que considerava o "ponto de chegada" de sua investigação dependia da disponibilidade absoluta de seus participantes. Importante reforçar que a ideia de "chegada" não diz respeito ao encontro de respostas definitivas, mas ao reconhecimento, por parte de Stanislávski, da dificuldade, ou mesmo impossibilidade, imposta pela saúde, para seguir adiante com suas pesquisas. No elenco, além de Vasili Toporkov, destaca-se a participação de Mikhail Kedrov, dividido entre a criação da personagem título e a direção dos ensaios na ausência de Stanislavski.⁶⁰

⁵⁸ Após a morte de Stanislavski suas ideias já começam a receber apropriações diferentes pelo teatro soviético da época. Maria Knebel passa a propagandear a Análise Através da Ação, enquanto Mikhail Kedrov passa a ser o maior difusor do Método das *ações físicas*.

⁵⁹ Segundo Toporkov, a escolha deste material dramaturgico teria se dado a partir de algumas características da obra: o pequeno número de atores, o que deixaria o elenco do Teatro de Arte de Moscou menos desfalcado para os ensaios dos espetáculos a integrarem o futuro repertório da companhia; a oportunidade que a comédia de Molière, escrita em versos alexandrinos, ofereceria a Stanislavski para desfazer um certo consenso de que suas ideias seriam aplicáveis apenas às obras realistas; e por fim, a genialidade de Molière presente numa obra prima da literatura francesa com a qual Stanislavski anteriormente já havia trabalhado, mas que não chegou a estrear.

⁶⁰ A formação de diretores fazia parte das preocupações do mestre, por isso a presença no grupo de outros 10 diretores. Na perspectiva de Stanislavski "Um plano de direção que não é feita de carne e osso é apenas um plano, não uma realização. (TOPORKOV, 2008, p.104) E completa Toporkov citando Stanislavski: "Nós podemos apreciar o poder da imaginação de um diretor, mas ele nunca pode tocar o coração do público e, portanto, em consequência, isoladamente não tem valor." (Idem) Por isso, conclui o mestre nas palavras de Toporkov, "um diretor tinha que ser capaz de entrar na pele do s atores." (p.105) Tradução para "A production plan that is not made flesh and blood by acting is still just a plan, not a performance."; "We may appreciate the director's powers of imagination, but this kind of a production can never touch an audience's heart, and so, in consequence, is of no value."; "a director had to be able to get inside an actor's skin."

Em sua obra, Toporkov afirma ter sido nos ensaios de *Tartufo* que Stanislavski nomeia o sistema como "Método das *ações físicas*"⁶¹. O ator não reconheceu nada de substancialmente diferente em relação ao modo como, até então, Stanislavski vinha orientando seu elenco. A novidade estava na convergência dos elementos, já há muito experimentados e que constituíam seu sistema⁶², para a criação e execução de uma partitura de *ações físicas*. Seria esta partitura a base da atuação e a linguagem própria do teatro. O Método, portanto e em última instância, pode ser compreendido como a transformação da linguagem literária na linguagem psicofísica da atuação e da cena.⁶³ Em outras palavras, as *ações físicas*, como detalharemos mais adiante, constituem uma escritura do corpo, como poderei me deter mais tarde, enquanto produção material e afetiva.

Toporkov já era um artista com alguma experiência quando foi convidado a ingressar na companhia em 1928 e não acompanhou de perto as etapas que antecederam a formulação do Método. Nesse sentido, não é possível verificar em que medida o investimento inteiramente voltado para a perspectiva física da atuação e do teatro, proposto pelas ações físicas, confirma a tese, defendida pela tradição, da existência de dois Stanislavski(s): um primeiro, que entende o ator a partir de instâncias separadas e perfeitamente definidas, correspondentes, de um lado, ao que seria o externo/físico/corporal (*voplochtchênie*), e de outro, ao interno/espiritual/emocional (*perejivânie*) - e um segundo, o Stanislavski das

⁶¹ "Mas agora, o Método de Stanislavski era mais rico, mais prático, e foi definido como "método da ação física". Tradução para "But now, Stanislavski's method was richer, more practical, and that was expressed in the definition, the "Method of Physical Action" (p.111)

⁶² "Sabemos que, ao longo de sua carreira, Stanislavski investigou diferentes pontos-chaves em seu sistema - ritmo, idéias, tarefas, etc. Agora, seu sistema foi inteiramente baseado na ação física e tentou eliminar qualquer coisa que impedisse os atores de compreenderem claramente." Tradução para "We know that throughout his career Stanislavski investigated different key points in his system - rhythm, ideas, tasks, etc. By now his system was entirely based on physical action and he tried to eliminate anything that prevented actors understanding that clearly." (Idem)

⁶³ Toporkov lembra que Stanislavski, invariavelmente, iniciava suas observações sobre uma cena perguntando aos atores qual a sequência de ações físicas estava sendo trabalhada, concluindo com as seguintes palavras: "Isto quer dizer que a cena tinha que ser traduzida para a linguagem das ações físicas e quanto mais simples ela fosse, melhor". Tradução para "That meant that the scene had to be translated into the language of physical action, and the simpler the action, the better." (p. 113) Alguns anos antes, durante os ensaios de uma cena de *Dead Souls*, adaptação do romance de Gogol, Stanislavski se dirige a Toporkov nesses termos: "Uma clara linguagem teatral teve que ser encontrada para a cena entre Chichikov e Manilov, a linguagem da ação." Tradução para "A clear theatrical language had to be found for the scene between Chichikov and Manilov, the language of action." (p. 67).

ações físicas, quando seria desfeita a perspectiva cartesiana anterior⁶⁴. Análises comparativas entre as edições norte americanas das obras de Stanislavski e seus originais⁶⁵ apontam para certas escolhas, realizadas pelos editores e tradutora, que conduziriam o leitor à ideia de que o sistema privilegiaria os aspectos emocionais e psicológicos da personagem aos físicos (ideia difundida em todo Ocidente)⁶⁶. E se assim for, é de se desconfiar que a ênfase nas emoções dada à criação do ator pelo primeiro Stanislavski seja mais uma leitura americana do que russa; e que a dimensão física da atuação, ainda que só mais tarde venha a assumir inteiramente a concepção de personagem, não seria uma consideração exclusiva do “último” Stanislavski⁶⁷. Esta é uma questão que não pretendo enfrentar, pois integra, como já foi comentado, o ambiente problemático do legado stanislavskiano (no que diz

⁶⁴ "Na Rússia, espírito e corpo não estão separados, por exemplo. Não muda tudo?" (THAIS, Maria. (in) PIACENTININI, Ney e FÁVARI, Paulo (Org.). Stanislavski revivido. São Paulo: Giostri, 2014, p. 67.)

⁶⁵ Muita gente diz que o famoso Método das Ações Físicas é uma reviravolta na metodologia do Stanislavski. Isso é mito. Isso é nada mais que um grande mito divulgado pelo Ocidente por Grotowski e, depois, por Barba. O Método das Ações Físicas era um dos métodos que Stanislavski estava desenvolvendo no final de sua vida. Mas a *ação já* existia como objeto de pesquisa desde muito antes, desde o começo do século XX. (MOSCHKOVICH, Diego in PIACENTININI, Ney e FÁVARI, Paulo (Org.). Stanislavski revivido. São Paulo: Giostri, 2014, p.77)

⁶⁶ Quanto a esta questão, recomendo a leitura dos artigos: *O Rei Stanislavski no tempo da modernidade: traduções traições, omissões e opções* de Michel Mauch, Adriana Fernandes e Robson Corrêa de Camargo. Revista de História e Estudos Culturais. Set/out/nov/dez de 2010. Vol. 7, Ano VII nº 3. (em http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf), *O Método de Stanislavski: a Edição e A Construção da Personagem em Português e Espanhol, um Estudo comparativo*. Anais do V Congresso de Ensino Pesquisa e Extensão e IX Congresso de Iniciação Científica, Goiânia-GO, UFG, v. 5, p. 4411- 4425, 2008 e *A “Verdade” de Stanislavski e o Ator Criador: Elos Perdidos na Tradução ao Português da Obra A Construção da Personagem*. Anais do IV Simpósio Internacional de História: cultura e identidades, Goiânia-GO, Zutto Digital, 2009 ambos de Michel Mauch, e Robson Corrêa de Camargo. Sugiro ainda, a leitura do artigo *A preparação do ator/ O trabalho do ator sobre si mesmo: uma comparação da [versão em] inglês com a [versão] russa de Stanislavski*. Tradução para fins didáticos feita por Laédio José Martins do original de CARNICKE, Sharon Marie. “An Actor Prepares/Rabota aktera nad soboi, Chast’ I”: A Comparison of the English with Russian Stanislavsky”. Theatre Journal, Vol. 36, No. 4 (Dec., 1984), pp. 481-494. (Em http://www.academia.edu/2700975/A_PREPARAÇÃO_DO_ATOM_-_O_TRABALHO_DO_ATOM SOBRE_SI_MESMO_UMA_COMPARAÇÃO_DA_VERSÃO_EM_INGLÊS_COM_A_VERSÃO_RUSSA_DE_STANISLÁVSKI. Acesso:18/03/2015).

⁶⁷ Além das evidências de infidelidade nas traduções localizadas nos originais, citaria o ocorrido em 1917, quando o diretor, pedagogo e teórico teatral Fiador Komissarjévski lançou um livro no qual, pela primeira vez, tenta-se organizar e apresentar as teses fundamentais de Stanislavski. Sua indignação com os mal-entendidos ali publicados, segundo a teatróloga e pesquisadora russa Elena Vássina, encontram-se nas anotações feitas pelo próprio, nas páginas do livro a ele oferecido de presente pelo autor. Em uma delas está a resposta que Stanislavski dá à afirmação de Komissarjévski que o sistema "propõe um “naturalismo psicológico”, ou “de vida cotidiana”, e exige “do ator a repetição de suas revivências (perejivánie) pessoais em cena” (VÁSSINA, 2013, p.36). Escreve Stanislavski: "Que calúnia revoltante e que falta de compreensão!" (p.36-37)

respeito à sua transmissão), que vem sendo tratado por muitos estudiosos e que não interessa a esta pesquisa colaborar.

Por ora, é o suficiente considerar os efeitos que a estreia de *A Gaivota*, exatos quarenta anos antes de sua morte, trouxe para a trajetória artística de Stanislavski e, conseqüentemente, para história do teatro moderno e contemporâneo. Não se trata apenas da primeira encenação de um texto de Tchekhov no Teatro de Arte de Moscou, mas também, e sobretudo, do início da fecunda parceria entre Stanislavski e o dramaturgo. Além dos materiais que permitiram a Stanislavski a criar planos de encenação inovadores, foi a dramaturgia de Tchekhov que ofereceu um importante caminho para a estruturação da pesquisa que culminou no Método das *Ações Físicas*. O rompimento com a ação dramática rígida promovida pelo autor faz com que as personagens tchekhovianas não resumam sua razão de ser no discurso explícito. Mais do que isso, denunciam a fragilidade do que é dito em cena sem a devida manifestação do que não é dito⁶⁸. A este universo pulsante, invisível e silencioso, Stanislavski chamou de “linha da intuição e do sentimento” cuja revelação extraída “das profundezas espirituais” da peça revelaria a “essência interior” presente em obras de arte de “conteúdo espiritual profundo” (Stanislavski, 1989, p.301).

Tchekhov demonstrou melhor do que ninguém que a ação cênica deve ser entendida no sentido interno e que só nesse, livre de qualquer pseudo-representação cênica, pode-se construir e fundamentar a obra dramática no teatro. Enquanto a ação externa no palco distrai, diverte ou incita os nervos, a ação interna contagia, abrange a nossa alma e toma conta dela. É claro que melhor ainda acontece quando as duas ações, a interna e a externa, estão presentes na obra de forma intimamente ligada. A obra apenas sai ganhando na sua plenitude e no seu caráter cênico. Entretanto a ação interna deve estar em primeiro lugar. (p.302)

A noção de sujeito formulada na modernidade separa o “pensamento” do “corpo” fazendo do primeiro um “universo interior” e associado ao conhecimento, à inteligência, à linguagem, à emoção, expressões de uma verdade e de uma essência. Em contrapartida, há o universo das aparências, das sensações, dos movimentos, do corpo, esse produtor de percepções obscuras e confusas. Palavras

⁶⁸ “Pela primeira vez, no teatro ecoava e vibrava o indefinível. Sussurrava o silêncio. “Silêncio, tu és o melhor de tudo o que eu ouvi.” escreverá mais tarde Pasternak.” (RIPPELINO, 1996, p. 02)

como “intuição”, “inconsciente”, “sentimento”, “emoção”, “espírito”, “alma”, “essência interior”, “ação interna”, “profundidade”, etc., todas recorrentes nas traduções brasileiras dos livros de Stanislavski (feitas a partir das edições norte americanas), se confundem com outras não menos comuns, como as já comentadas “natureza”, “verdade”, “organicidade”, “vida”. Colocadas no contexto acima, esse vocabulário pode remeter à busca por uma verdade essencial, transcendental, que se encontraria na contramão do corpo.

Em todo caso, o jargão acima destacado, ainda que possível, não será aqui compreendido como referência a psicologismos e/ou abordagens essencialista de sujeito e de mundo. Visto pelo contexto contemporâneo (como poderei me deter mais adiante) essas palavras remetem a uma tentativa de Stanislavski (e/ou dos seus tradutores) de nomear com os recursos do seu tempo os aspectos autorreferenciais da atuação que ali estavam sendo elaborados. Logo, o percurso stanislavskiano, culminando no Método das *ações físicas*, pode ser lido como uma resposta própria ao ambiente complexo proposto pelas ambivalências levantadas no capítulo anterior e que se encontram identificadas na citação acima pelos termos ação externa (que está alinhada a ideia de *referencialidade*) e ação interna (que está alinhada ao polo *autorreferencial*). Afirmar que a “ação interna está em primeiro lugar” representa, aqui, a desconsideração de toda e qualquer criação atoral que não aponte para um corpo marcado por intensidades.

Voltando às memórias de Toporkov, não há qualquer referência nos ensaios de *Tartufo* a autores, ideias, doutrinas, descobertas que não estejam sendo tratadas exclusivamente a partir e através do corpo. Isso me interessa. Uma teoria da atuação é produzida a cada passagem recordada, sempre submissa ao exercício experimental. O corpo aqui não aparece mais cindido. A personagem é reconhecida naquilo que o ator faz na interação com o ambiente que o cerca, oferecendo as condições para tratar o ator e a personagem como sujeitos não mais separados do seu corpo e do mundo. Estaria aí uma marca importante do Método das *ações físicas* que, seguramente, reforça a certeza do quanto o nome “Stanislavski” pode contribuir não só para as questões que alimentam esse

trabalho, mas também com aquelas que vêm atravessando as teatralidades contemporâneas.

O movimento de Stanislavski na direção desta perspectiva radicalmente intensiva da criação do ator pode ser melhor compreendido se inserido num contexto mais amplo.

Nos anos que marcaram a passagem dos séculos XIX e XX, uma potente onda de renovação atravessa a Europa, seja no que diz respeito às ideias, seja no que diz respeito aos modos de vida. O corpo em particular é colocado no centro de inúmeras reflexões, concepções e experimentações que envolvem diferentes âmbitos: científico, filosófico, pedagógico e artístico. A anatomia e a fisiologia revelam o funcionamento orgânico do corpo; a psicologia, a psiquiatria e a psicanálise revelam os mistérios da psique e sua relação íntima com as manifestações corpóreas; a filosofia, e Nietzsche em particular, atribui ao ser humano e ao seu corpo-mente funções que até então eram associadas com a transcendência; o dualismo cartesiano entre *res cogitans* e a *res extensa* é contestado depois de séculos e suplantado pela visão de um homem holístico, global, cujas propriedades físicas, intelectuais e morais estão intrinsecamente conectadas e se revelam através do corpo. (Ropa, in Cavalieri & Vássina (orgs), 2011, p.117)

No contexto teatral russo daquele tempo, a atuação vista como uma questão do corpo desfaz perspectivas “idealistas” do ator, o que agrada o regime imperante na então União Soviética que, como já foi comentado, compreenderia as abordagens psicológicas/emocionais reconhecidas no trabalho de Stanislavski como animistas e, portanto, reacionárias e contrárias aos princípios da revolução. Acrescento a esse dado as influências das pesquisas de discípulos como Meyerhold e Vakhtângov. Este último, como já visto, chegou a dirigir o primeiro estúdio após a morte de Sulerjítiski e investigava uma organicidade da atuação (herança dos estúdios do Teatro de Arte de Moscou) que não se chocava com uma teatralidade de convenções. O próprio Stanislavski assistiu fascinado à síntese proposta por Vakhtângov na encenação de *A Princesa Turandot*, de Gozzi (1923). Meyerhold, por sua vez, formulou a biomecânica: um sistema de atuação fundado no estudo e análise dos movimentos. Por tanto, o Método das *ações físicas* e seu foco na materialidade do corpo não abandona sua produção intensiva. O que é proposto agora são novas expectativas de acesso a ela.

Elementos do sistema, ou estratégias de afecção.

A estratégia agora é a criação e execução de uma partitura de *ações físicas*. Uma abordagem teórica da criação de uma partitura (mesmo que voltada para uma perspectiva própria de criação) é uma tarefa complexa e não foi por capricho que Stanislavski procurou ensinar suas últimas descobertas em um estúdio. Logo no primeiro encontro, o mestre justifica a necessidade do estudo prático a partir do texto de Molière referindo-se ao seu método como algo impossível de ser transmitido por palavras (faladas ou escritas)⁶⁹. É exatamente com esta preocupação que procuro explicar através de um texto escrito o modo como o método apresentado por Toporkov pode lançar pistas sobre uma poética de criação da personagem dramática geradora de teatralidades expandidas em relação à proposta pelo drama canônico. Acrescento ainda, outro esclarecimento: muito já foi escrito sobre o assunto em publicações acessíveis. Nada do que segue tem a pretensão de acrescentar qualquer informação às já disponíveis. Trata-se de uma abordagem panorâmica do Método, cujo objetivo se limita a comentar os elementos que darão suporte à criação integrante deste trabalho, atualizando-os em relação às questões levantadas no capítulo anterior.

A outra dificuldade desta apresentação se encontra no modo como o método opera. Ele é um catalisador dos elementos que constituíam até então, o Sistema de Stanislavski. Este aspecto torna impossível a apresentação desses elementos numa progressão ordenada e consequente. Eles convivem, se completam e não apresentam qualquer utilidade quando tratados ou aplicados isoladamente. Por isso, o texto que segue - ainda que orientado pelas etapas de criação das personagens naquele processo - não consegue caminhar rigidamente numa direção sequencial. Elementos já comentados tornam a aparecer quando outros elementos estão sendo tratados, ao mesmo tempo em que vão recebendo

⁶⁹ Stanislavski só é convencido a produzir livros para a transmissão de suas ideias mediante as boas condições que a venda dos direitos editoriais aos americanos prometiam. Stanislavski estava em difícil situação financeira e precisava de um suporte para manter o filho, com tuberculose, em tratamento na Suíça. Não fosse esta circunstância, provavelmente, a estratégia de compartilhamento de suas descobertas e experiências através de publicações não teria sido adotada.

desses outros elementos, novas perspectivas e possibilidades de encaminhamento e alcance.

Experiência e partitura

As palavras *Pereživánie* e *voplochtchênie*, juntas, como já colocado anteriormente, estabelecem o princípio fundamental da boa atuação na concepção de Constantin Stanislavski. Suas traduções para o português, como veremos a seguir, não é tarefa das mais simples, e esta dificuldade (entre outras) vem sendo fortemente responsabilizada por pesquisadores pelos equívocos que representaram (e ainda representam) certas práticas feitas em nome do mestre russo. Reforço que a questão da tradução, aqui, não tem por objetivo problematizar a prática em função de uma ascendência, mas apresentar o modo como o pensamento stanislavskiano permite, desde suas palavras norteadoras, atualizações em relação à arte e ao pensamento contemporâneos.

Início por *Pereživánie*: conceito que, mesmo para os russos, apresenta significados amplos e complexos, o que complica ainda mais os esforços de tradução. Michele Almeida Zaltron, em seu artigo *Reflexões acerca do “Trabalho do ator sobre si mesmo” proposto por K. Stanislávski a partir do estudo das noções de “Pereživánie”, “Voplochtchênie” e “Vtoráia Natura”* faz uma análise estrutural das palavras em questão a fim de propor a elas um sentido aproximado em língua portuguesa. Segundo Zaltron, “o prefixo “*pere*” confere à palavra “*pereživánie*” a ideia de movimento/processo, de atravessar/transitar, como o “*trans*” em português. O radical “*jiv*” está relacionado com o substantivo “*jizn*”, que significa vida.” (p.2) O prefixo e o radical conferem à palavra *Pereživánie* o sentido de uma vida em movimento, em trânsito, o que, de fato, ainda não é uma

definição consistente.⁷⁰ Já a ideia de *Voplochtchênie*, pela perspectiva de Zaltron, parece estar mais adequada à tradução comumente conferida à palavra, encarnação. Segundo a autora, a

(...) preposição “v” acrescida da vogal de ligação “o”, presente em “voplochtchênie” como prefixo, dá ideia de movimento para dentro, como “em”, “en”, “in” em português. Nesse caso, o radical é “plot” que na palavra “voplochtchênie” tem o “t” substituído pelo “ch”. “Plot” significa carne. Complemento esse significado com o adjetivo “plótnii” que pode ser traduzido como denso, espesso, encorpado. (idem)

Em vista do que vai citado acima, Zaltron conclui a análise insistindo que a pertinência da tradução de *Voplochtchênie* como *encarnação* dependeria da consideração da "densidade da carne existente nessa noção, de um processo que deve acontecer na própria carne do ator". (Idem) Portanto, se o ato criador, para Stanislavski, encontra-se na fusão das *Perejivânie* e *Voplochtchênie*, de modo que uma não exista sem a outra, podemos afirmar que a busca de Stanislavski encontra-se num ator cuja carne está dinamizada pelos fluxos vitais.

Impossível não reconhecer nesta possibilidade uma aproximação do pensamento de Stanislavski com as concepções de corpo tomadas de empréstimo de Deleuze a partir de Artaud e Espinoza - e comentadas no capítulo anterior. Da mesma forma, e por isso mesmo, é impossível também, não relacionar o corpo stanislavskiano à noção de experiência, tal como vem sendo pensada e relacionada com certos efeitos da arte contemporânea. Na publicação organizada por Ana Kiffer, Renato Rezende e Christophe Bident, *Experiência e arte contemporânea* (2012), João Camillo Pena, em seu artigo *A Experiência Moderna*, afirma ser a *experiência* o nome que se dá a "algo que excede a

⁷⁰ Vale destacar aqui os esclarecimentos que Diego Moschkovich dá à palavra *Perejivânie*. Menos pelo esforço de tradução, que só reforça o de Zaltron. "*Perejivânie* é um termo difícil de se traduzir porque tem uma acepção corriqueira da língua e uma acepção terminológica dentro do Sistema que são diferentes. Assim, podemos ler como vivência ou revivência. - *jivânie* vem de viver, vida e *pere* é alguma coisa que geralmente é traduzida como o nosso prefixo *re* - de reviver, revivência, etc. Mas neste caso se usa outro prefixo que cabe também - em russo isso é muito claro, nas línguas latinas não - que é o *trans* - de transcender, de transgredir. Um neologismo que poderia ser criado para essa palavra é a transvivência. Por isso que em espanhol ficou vivência. Vassiliev foi quem nos chamou a atenção para o fator de que não é só o viver. Por que é a experiência do vivo. Tem relação com o *étude*, com o laboratório, que é a criação de uma estrutura em que aquilo que é vivo possa ser experienciado efetivamente. Esse é o material criativo do ator e quando ele entra em estado criativo sobre si mesmo, segundo Stanislavski, passa a *perejivat*, passa a experienciar aquilo que é vivo dentro dele na relação com o outro (p.88)

linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e não tem onde caiba”. (p.13) Em outro artigo, cujo título é *Do mesmo modo como queima o fogo ou Da experiência como um saber que não se sabe*, Cláudio Oliveira retoma a concepção aristotélica que reconhece na *experiência* uma passagem da sensação e memória para a técnica (que contemplaria a arte e a ciência). Trata-se de uma perspectiva evolutiva, a de Aristoteles, sendo a sensação o nível mais baixo, que igualaria os homens aos animais - e o saber, ou a técnica, ou a ciência, o nível mais alto e distintivo do homem. Desfazendo esta lógica de direção, o autor apresenta esses fluxos se deslocando de um lado ao outro, sem respeito a qualquer hierarquia de valor. A *experiência* será então, o habitar dessas ambivalências, um

“ponto de interseção entre animal e humano, mas também entre sensação, imagem e memória, de um lado, e técnica (aí incluída a arte) e ciência, de outro. Ela é algo que não pertence propriamente a nenhum dos dois lados, localizando-se exatamente na fronteira entre eles, ora empurrada mais para o primeiro, ora mais para o segundo, permitindo, ao mesmo tempo, que ambos os campos se separem, mas também se encontrem, se conectem, travem contato. A experiência seria então um certo ponto de encontro e de desencontro entre a sensação, a imagem e a memória, de um lado, e o pensamento e a linguagem, de outro.” (p.40)

Roberto Corrêa dos Santos entende a experiência como aquilo que não se encontra no já feito, no conhecimento que dele pode ser extraído: “trata-se (...) de um ato que requer o desconhecer sempre, trata-se de estar solto no feito (...)” (p. 91). E completa: o “lugar da unidade, do ajuste e do alinhamento do saber” não é “portanto, local da experiência” (idem). Será neste mesmo sentido que Cassiano Quilici, tratando da atuação contemporânea como uma experiência da não-forma⁷¹, defenderá a necessidade do “desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados.” (Quilici, 2015, p.122) Do mesmo modo que Jorge Larrosa Bondía, pelo olhar da pedagogia, não define o sujeito da experiência “por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade,

⁷¹ Desviar-se desse verdadeiro “sistema de forças”, que nos prende numa espécie de fantasmagoria, mobiliza, muitas vezes, ansiedades relativas à desintegração de nossa imagem e à morte. Artaud se refere à “angústia que está na base de toda verdadeira poesia”. O fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir a dissolução da própria representação do “sujeito”. “Escrevo para morrer, para dar a morte sua possibilidade essencial” (Kafka). Descobrir a “morte do sujeito” como experiência limite, torna-se aqui um processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética. Experiência de uma lenta maturação, cuja metáfora privilegiada no campo do teatro talvez ainda seja a da “eclosão da flor”, de Zeami. (QUILICI, 2015, p.122)

por sua disponibilidade, por sua abertura. (...) Por isso, segundo Bondía, é incapaz de *experiência* aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. (Bondía, 2002, p.25-26) A ideia de presença cênica, neste contexto, se desloca para uma nova qualidade, uma espécie de ausência de um corpo fixado em noções identitárias, constituído a partir de noções pressupostas, que se manifesta numa "atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente.” (Quilici, 2015, p.122)

Essas noções de experiência já vem sendo trabalhada sobre o projeto stanislavskiano por Christophe Bident. Em seu artigo *Stanislávski e a Cena do Dinheiro Queimado: Um Episódio Crítico e Fundador da Encenação*⁷², o autor analisa uma aula do Professor Torstov, alterego de Stanislavski, descrita em *A Preparação do Ator* (1984), em que os alunos são convidados à realização da cena do dinheiro queimado: uma improvisação complexa por sua desmedida. Ela acontece na casa do tesoureiro de um banco. Ele está absorto no trabalho, entre documentos e maços de dinheiro que não lhe pertencem. Ao seu lado encontra-se o cunhado, retardado, que olha encantado o crescimento da chama da lareira a cada vez que os barbantes, que organizam as notas e os documentos, são lançados pelo tesoureiro no fogo. No outro cômodo, sua esposa banha o filho recém-nascido. Tudo acontece quando o tesoureiro é chamado pela esposa para ver o bebê no banho. É neste momento que o cunhado, só, atira na lareira todos os documentos e o dinheiro que estavam sobre a mesa. O tesoureiro retorna a tempo de ver o último maço queimando. Fora de si, empurra o cunhado para longe e, aos gritos, busca, em vão, salvar o que já é cinza. A esposa aparece assustada para ver o que está acontecendo e se depara com o irmão caído no chão e ferido. Fora de si, pede ao marido que vá buscar água para conter o sangramento da vítima. O marido, catatônico, não se move. Então, ela mesma decide apanhar a água. Chegando ao cômodo vizinho, se depara com o bebê morto, afogado na água do banho.

⁷² Este artigo pode ser encontrado em CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.), 2011. (p. 183).

“Nada mais horrível” (in 2011, p.184) é o modo como Bident qualifica a cena acima. Mas é a partir desta situação melodramática que o autor elabora a seguinte hipótese:

(...) se o exercício é repetido diversas vezes durante o curso desse romance de aprendizagem de uma nova interpretação do ator, é que a questão que ele põe é, em primeiro lugar, aquela de sua possibilidade. Como representar essa cena, essa cena-limite, de maneira crível e verossímil? Seria esta cena mesmo representável? E é precisamente, sem dúvida, por não sê-lo, que será retomada nos exercícios, como um objetivo ideal e impossível de alcançar, mas que permite avaliar a medida da desmedida à qual o ator pode ter a ambição de alcançar. (idem)

É a partir da desmedida que Bident resgata a definição de *experiência* proposta por Bataille: “*A experiência é o questionamento (colocar sob prova), na febre e na angústia, daquilo que o homem sabe sobre o ser.*”⁷³ Em seguida, Bident adapta esta definição para tratar da atuação stanislavskiana.

Substituindo a palavra homem pela palavra ator, acrescentemos à “experiência” o epíteto “teatral”, a frase se torna completamente stanislavskiana: a experiência teatral é o questionamento (colocar sob prova), na febre e na angústia, aquilo que o ator sabe sobre o fato de ser. Parodiando ainda esta outra definição: “Chamo de experiência uma viagem aos limites possíveis do homem” Ela se transformará: Chamo de experiência teatral uma viagem aos limites possíveis do ator.” (Bident in Cavalieri & Vássina (orgs.), 2011, p.186)

A investigação desses limites possíveis e sua tentativa de expansão não depende, claro, de situações catastróficas como a proposta pela cena do dinheiro queimado. A expectativa da personagem como *experiência* do ator é projetada sobre as mais moderadas circunstâncias. As perguntas centrais que orientam a pesquisa de Stanislavski podem, portanto, ser contextualizadas da seguinte forma: como é possível provocar a *experiência* e de que modo a literatura dramática, pelas suspeitas nela depositada de resistir à horizontalidade da atuação, pode fazer parte desse projeto? Stanislavski alerta para o risco que corre o ator quando busca a *experiência* por si mesmo, diretamente a partir do texto. Insistir neste propósito, alerta o artista, só pode resultar na mais grosseira artificialidade.

⁷³ Este trecho encontra-se no referido artigo de Christophe Bident, destacado pelo autor, do original de Georges Bataille *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943-1954, p.16.

Faça como o caçador levantando a caça: quando um pássaro não alça vôo por vontade própria, é de todo impossível achá-lo na densa folhagem da mata. Você tem de atraí-lo para fora, assoviar-lhe, usar vários engodos. Nossas emoções artísticas são, a princípio, tão ariscas como os animais silvestres e ocultam-se nas profundezas de nossa alma. Se não vierem à tona espontaneamente, não se pode ir atrás delas e achá-las. O máximo que se pode fazer é concentrar a atenção no tipo de isca mais eficaz para atraí-las. (2001, p.230)

Esta comparação esclarece as intenções que estão por trás da formulação do Método: despertar a “criatividade inconsciente através da técnica consciente”. (Stanislavski, 2001, p.80) Num esforço de atualização, afirmaria que Stanislavski está apresentando sua convicção de que a *experiência*, se acontecer⁷⁴, se dará a partir de uma *partitura de ações*. Este termo vem sendo usado de modo recorrente em diferentes contextos da criação teatral moderna e contemporânea, e diz respeito à cena e à sua reivindicação por um sistema próprio de notação, uma vez conquistada sua autonomia em relação ao texto. O termo *partitura* é tomado de empréstimo da música onde cumpre importante papel no registro e reprodução da "melodia, harmonia e ritmo da composição, por meio de símbolos gráficos que indicam tonalidade, duração, pausa, timbre, expressão, andamento, acentos, etc. (Castilho, 2013, p.205)

No caso do teatro e, especificamente, do ator, a ideia de criação da personagem através de uma partitura é algo que merece atenção, uma vez que a *experiência* é um fenômeno impossível de ser repetido. Portanto, quando Stanislavski adota o termo partitura é para reforçar a necessidade do ator abandonar uma perspectiva meramente figurativa e pouco rigorosa da criação, pautada mais pela intuição e uma dose de improvisação aut centrada, do que por uma arte própria, cuja falta, ou pouco rigor, faz da *experiência* uma obra do acaso. A criação dessas ações e sua consciente articulação numa sequência, torna a partitura a realização de uma composição do ator⁷⁵, que pode ser repetida, sempre

⁷⁴ Nas aulas assistidas no Gitis (Moscou-2002-2003) uma história era sempre lembrada: reza a lenda que um dia perguntaram a Stanislavski se o sistema, uma vez aplicado com todo o rigor, garantiria uma boa atuação. O mestre teria respondido: “apenas se Deus quiser”.

⁷⁵ Concorro do com Jacyan Castilho quando ela afirma que o "artista “com-põe”, ele “põe junto”. Essa articulação seria a atividade intrínseca da criação artística." (CASTILHO, 2013, p.09) Especificamente no caso do ator, também comungo do que é proposto por Ferracini quando diz ser "justamente esse plano de composição que comporta o conhecimento do corpo artístico, de seu fluxo de vida, da energia corpórea expandida, enfim, que comporta o *conhecimento do ator*; com seus afetos recriados, seus compostos de sensação sustentados pelas ações físicas. (2004, p51)

aperfeiçoada a fim de se tornar uma prática cada vez próxima de uma *experiência*. A mestria com que a partitura é criada, memorizada, executada e ajustada a partir do outro, nos mínimos detalhes, por um ator, diferenciaria o amador do profissional, entendendo este último, ao contrário do primeiro, como o detentor dos recursos técnicos próprios do ofício. A questão da partitura, por sua complexidade, merece um tratamento mais detalhado, o que será realizado mais adiante. Por ora, basta apontar nossa convicção de que a *experiência* como realização em cena, dependerá de um árduo e minucioso trabalho de elaboração de uma estrutura.

Ação física e atividade

Se a partitura é uma composição, as *ações físicas* é o seu material. Em 1988, ao proferir uma palestra no Festival de Teatro de Santo Arcangelo, na Itália, onde apresentou alguns problemas no entendimento de Stanislavski, Grotowski procurou fazer o público compreender o que são as *ações físicas* a partir do que elas não são: atividades. Estas últimas seriam as ações quando se esgotam na mera referencialidade, como os exemplos citados na palestra: limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo. Stanislavski já chamava a atenção para o risco desta confusão:

Ação cênica não quer dizer andar, mover-se para todos os lados, gesticular em cena. A questão não está nos movimentos dos braços, das pernas ou do corpo, mas nos movimentos e impulsos interiores. Vamos, portanto, aprender de uma vez por todas que a palavra “ação” não é a mesma coisa do que fazer “mímica”, não é qualquer coisa que o ator esteja fingindo apresentar, não é uma coisa exterior; é, antes, uma coisa interna, não física, uma atividade espiritual.” (1984, p. 63)

Fugindo da mera referencialidade, a *ação física* é algo que se realiza em cena e que está na imprecisão do entre “o que o ator quer fazer” e “o que o ator é levado a fazer”. Trata-se de um estado provocado pelo empenho do ator em interferir em uma situação e, simultaneamente, pelos impulsos reagentes às interferências que sofre nesta mesma situação. Stanislavski nomeou esta “situação” de circunstância: originalmente, o conjunto de propostas do dramaturgo possível de ser verificado no texto que, através da imaginação do ator,

se transforma em verbos que orientam improvisações voltadas à criação de uma sequência de *tarefas* físicas. Esta sequência é memorizada e submetidas aos ajustes intermitentes do aqui e agora da *circunstância*.⁷⁶ Desse modo, a *ação física* desloca a noção de personagem da ilustração de um sujeito outro e preconcebido (a partir das ideias do dramaturgo, e/ou do diretor, e/ou do próprio ator) para um sujeito que habita uma zona instável entre o controle e o não controle daquilo que é feito. A personagem criada através das *ações físicas* pode ser entendida, portanto, como um transbordamento que se dá a partir das ações referenciais estruturadas na partitura e que confere à personagem uma condição tão efêmera quanto a própria realização teatral. Os ajustes ao momento presente determina o abandono de um projeto logocêntrico de criação, condição indispensável para a *experiência*.

Voltando para *A Preparação do Ator*, o professor Tortsov convida a aluna Maria a subir no palco para improvisar uma situação curta a partir de um único estímulo: ficar só e sentada numa cadeira até o pano baixar. Algo supostamente muito simples, sobretudo se tomarmos como referência o exercício anterior do dinheiro queimado. Ainda assim, Maria se vê numa situação embaraçosa justamente por ela não saber o que fazer durante o exercício. Convidada para uma nova oportunidade, Maria, ainda muito nervosa, senta-se na cadeira e aguarda o comando que daria início ao novo improviso. Tortsov sobe no palco e se aproxima da aluna enquanto procura algo em seu caderno. O tempo passa e Maria vai relaxando enquanto aguarda por uma indicação ou orientação do professor, supostamente entretido com suas anotações. Desta vez, o estado de Maria é diferente, provocando outra impressão em Kostia, o aluno narrador, alterego de um jovem Stanislavski curioso pelos mistérios da criação. “Sua pose era natural, tinha ar de vida. Estava quase bonita. O palco realçava seus melhores traços.” (2001, p.66) A situação se sustenta por mais um tempo e, surpreendentemente, o pano cai. Assim que termina o exercício, Tortsov

⁷⁶ “Ao mesmo tempo, Stanislavski particularmente salientou o fato de que, para ele, o mais importante não é a *ação física* em si, mas a justificação desta ação pelas circunstâncias propostas.” (LEVIN, Irina and Igor. 2002. p. 11) Tradução para "At the same time, Stanislavski particularly stressed the fact that for him the main thing is not the physical action itself, but the justification of this action by the given circumstances."

parabeniza a aluna pelo desempenho. Em resposta, ouve a confissão: Maria diz não ter atuado, mas apenas aguardado por uma orientação para iniciar o exercício. O professor discorda e justifica: a atuação teria começado justamente a partir do momento em que a aluna, sobre o palco, lançou sua atenção numa tarefa⁷⁷ concreta: no caso, aguardar pela orientação do professor. Enquanto aguardava, Maria não representava.

Está posto aqui uma separação importante para esta pesquisa: se a ideia de representação, ou interpretação está relacionada à execução de atividades (no sentido proposto por Grotowski), a atuação⁷⁸ está pautada por *ações físicas*, o seja, se apresenta como um fenômeno que não se encontra mais implicado exclusivamente num sentido já dado. A *ação física*, no exemplo acima, promoveu, diferentes graus de referencialidade, levando Maria ao campo ambivalente que se encontra entre *intencionalidades* e *intensionalidades*. Portanto, cabe aqui uma nota de oposição a todos que vêm no legado stanislavskiano um projeto essencialista de criação da personagem. A *pereživânie* e *voplochtchênie*, enquanto *experiência*, não diz respeito a uma “naturalidade” relacionada a um comportamento natural, universal, ou transcendental. Ao contrário, o corpo vivo significa um corpo de ocorrências que recusa a reprodução de uma situação que até poderia estar acontecendo, se vista por uma uma lógica familiar, mas não está, se vista pela lógica das sensações.

Para concluir, o encanto de Kostia pela atuação da colega se deu depois que Torstov, ardilosamente, atraiu a atenção de Maria, levando-a não apenas a uma tarefa concreta, real (aguardar), mas também, a um “esquecimento” que liberou a

⁷⁷ "A mudança da busca de sentimentos interiores para o cumprimento de tarefas é uma das grandes descobertas de Stanislavski e resolve um dos principais problemas para os atores." (TOPORKOV, 2008, p. 28) Tradução do autor para "The shift from the search for inner feelings to the fulfillment of tasks is one of Stanislavski's greatest discoveries, and solves one of the major problems we actors have."

⁷⁸ Desfazendo a dicotomia *interpretação-representação* no pensamento de Burnier discutida no capítulo anterior, Ferracini também optará pelo termo *atuação* para descrever o objeto do seu interesse. “Podemos pensar em atuação. O ator, e mesmo o dançarino, e o performer, todos eles atuam. Atuam enquanto ação de atuar, de modificar, de possibilitar. O ator atua COM sua interpretação ou representação assim como o dançarino atua COM sua dança e o performer atua COM sua performance. Atua, age, afeta um espaço-tempo constantemente recriado gerando principalmente, além de percepções macroscópicas musculares e de movimento, sensações microscópicas afetivas.” (Atuar. Comunicação feita no Congresso da Abrace disponível em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf> - acesso em 07 de janeiro de 2016)

aluna para reagir à presença do professor. Esse comportamento diz respeito aos impulsos da atriz (como denominam Stanislavski e Grotowski), ou seja, a sintomas presentes na *ação física* e que não podem mais ser tratados, como propõe Erika Fischer-Lichte em *Estética de lo performativo*, pelas teorias estéticas tradicionais (hermenêutica e semiótica), incapazes de dar conta dessa transformação da obra de arte em acontecimento.

O papel conferido à *atenção*

Segundo Thomas Richards, a natureza “está quase sempre bloqueada por uma mente que não está fazendo o seu próprio trabalho, uma mente que tenta conduzir o corpo, pensando rápido e dizendo a ele o que fazer e de que forma.” (2012, p.73) Como lidar com este pensamento que, de modo hábil, dribla todas as intenções em contrário e passa a conduzir o corpo pelo caminho do familiar? Richards afirma ser necessário que, para se alcançar essa organicidade, a mente aprenda "o modo correto de ser passiva", ou, ainda segundo Richards, aprenda "a se ocupar apenas de sua própria tarefa, deixando o corpo livre para que ele possa pensar por si mesmo.” (2012, p.74)

Parte-se aqui da premissa, não só defendida por Stanislavski, mas também percebida e vivenciada por mim como ator, diretor e professor, de que a plateia pode exercer uma influência perturbadora sobre a criação⁷⁹. Considerar a platéia e suas expectativas como parte do espetáculo a ser atendida e satisfeita pelo ator provoca nele um interesse problemático em si mesmo, uma vez que acredita estar em suas mãos as condições e a responsabilidade pelo que fazer. Quando a atenção “escapa” ela se volta para si mesmo, para a necessidade do ator afetar-se, se fazer compreender, comunicar, realizar um “fazer correto”, se submeter a lógicas que não correspondem à incerteza daquilo que está em fluxo. O pensamento que bloqueia é aquele que não se descola de uma atenção autocentrada, o que acaba

⁷⁹ "Lembrem-se disto: todos os nossos atos, até mesmo os mais simples, que nos são de tal modo familiares na vida cotidiana, tornam-se forçados quando surgimos atrás da ribalta, perante um público de mil pessoas. Por isto é que temos de nos corrigir e de aprender novamente a andar, a nos mover de um lugar para outro, a nos sentar ou deitar. É essencial nos reeducarmos para olhar e ver no palco, para escutar e ouvir." (2001, p.112)

por afastar a criação do inédito, do inusitado - reafirmando modelos de comportamento consagrados por um gosto que não se renova.

Este problema, seguramente, não será resolvido com a dispensa do pensamento (como se fosse possível), nem através da exploração da quarta parede, recurso fortemente ligado às buscas naturalistas de Stanislavski, quando o ator é convidado a "esquecer" a presença do público. A partitura de *ações físicas*, como na comparação com o caçador, deve atrair a *atenção* do ator para algo que se encontra fora de si. "Esquecer" o público é bem mais do que erigir uma quarta parede, é abandonar as expectativas sobre ele e a desconsideração das supostas expectativas que ele pode vir a ter sobre o trabalho do ator. Jamais isolar-se do compartilhamento da *experiência* que deve marcar o encontro ator-espectador.

Voltando ao exemplo acima, Torstov, ao se aproximar de Maria com suas anotação, fissa a atenção da aluna. Ele se torna o *ponto de interesse* de Maria. Segundo o jargão stanislavskiano proposto em *A Preparação do Ator*, *ponto de interesse* é todo e qualquer objeto da atenção do ator. Logo, é possível reconhecer nas *tarefas* que constituem a partitura uma sequência ininterrupta de *pontos de interesse*. Este aspecto se confunde com uma questão ética que atravessa o trabalho de Stanislavski: a convicção de que o ator não deve se preocupar em ser interessante aos olhos do público (referência à atenção em si), mas interessado⁸⁰ (atenção para fora de si) em algo. A este estado interessado, ou de interesse, Stanislavski chamou de *solidão em público*: condição de um ator que, por estar profundamente interessado em algo, desarma o pensamento e se expõe aos fluxos que não podem mais ser controlados por vontades.

A *atenção*, assim como acontece com outros elementos do sistema, antes da formulação do Método, é tratada por Stanislavski como uma habilidade a ser trabalhada através de treinamento próprio. Eram exercícios que convidavam os atores a concentrarem-se em pontos diversos durante um tempo mais ou menos prolongado, como, por exemplo, o trabalho sobre os círculos de atenção que Stanislavski relata em *A Preparação do Ator*. Já nos ensaios de *Tartufo*, não é

⁸⁰ Um dos 17 princípios da palhaçaria proposto pelo palhaço Avner, o excêntrico, cabe perfeitamente nas concepções stanislavskianas de atuação: "be interested, not interesting". Ver: http://www.avnertheeccentric.com/eccentric_principles.php (acesso: 20/05/2015)

possível encontrar comentários de Toporkov a respeito desse elemento. Todas as vezes em que a *atenção* é solicitada, os pontos encontram-se inseridos na questão mais ampla e complexa da *ação física*. Por exemplo, quando Toporkov, no papel de Orgon, busca tirar da criada notícias recentes da família e de seu hóspede. Sobre sua atuação, Stanislavski comenta: "Não acho que você esteja realmente vendo. Você vê de fora da cena, sua elegância e é com isso que você está tentando jogar, mas você precisa direcionar sua mente para o quarto da sua mulher, para o quarto do Tartufo, o lugar do qual Dorine está falando e criar "imagens mentais"⁸¹. (2008, p.131) Um outro exemplo, ainda da mesma cena: "Não pense em como dizer suas falas. Escute Dorine, realmente escute, com atenção, e imagine o que pode estar acontecendo com Tartufo nestas circunstâncias."⁸² (idem)

São conhecidas as minúcias realistas impostas por Stanislavski às *tarefas* que compõem a partitura de ação. Menos do que induzir o espectador e o ator à realidade ficcional de sua execução, as minúcias e as dificuldades delas decorrentes demandam do ator o máximo cuidado e vigilância. Por isso, Stanislavski trabalhava incansavelmente com Toporkov na criação dessas *tarefas*. Algumas tão sutis e ricas em detalhes que o ator chegou a se espantar com o tempo de ensaio "perdido" em atividades e acontecimentos que sequer seriam percebidos pelo público. A resposta de Stanislavski era confiante: "Acredite, isso é o que realmente importa, é o que o público vai assistir, isso é o que vai convencê-los que os acontecimentos são reais."⁸³ (p.21) E conclui: "Se você pode concentrar toda sua atenção no cumprimento de uma tarefa concreta enquanto atua, você estará muito bem."⁸⁴ (p.29)

⁸¹ Tradução para "I don't think you're really seeing it. You see the outside of the scene, its elegance, and that's what you're trying to play, but you need to direct your mind to your wife's bedroom, to Tartuffe's room, the place Dorine is telling you about and create "mental images".

⁸² Tradução para "Don't think about the way you are going to say your lines. Listen to Dorine, really listen closely, and imagine what might be happening to Tartuffe under these circumstances."

⁸³ Tradução para "Believe me, that is what really matters, that is what the audience will watch, that is what will convince them that the events are real."

⁸⁴ Tradução para "If you can concentrate your genuine human powers of attention on fulfilling a concrete task in performance, you will be really good".

O ator japonês Yoshi Oida reconhece os efeitos físicos da execução atenta de tarefas concretas:

"Na vida cotidiana, quando nos encarregamos de uma tarefa simples, devemos tentar dirigir a atenção inteiramente para aquilo que estamos fazendo. Sentimo-nos como se estivéssemos cobertos e apoiados pela energia do universo inteiro. Normalmente nossos pensamentos escapam para todos os lados: estamos limpando o chão, mas nos "esquecemos" do que estamos fazendo e acabamos pensando no que aconteceu no dia anterior, no barulho irritante que fazem nossos vizinhos ou na conta de luz que precisamos pagar. Nesse estado é impossível ser envolvido pela energia do universo. Não importa, realmente, no que nos concentramos, desde que seja totalmente. Desenvolver essa concentração ajuda a entrar no estado de samadhi. Uma vez neste estado, começamos a perceber a existência de algo além de nossa energia pessoal. (...) É extremamente difícil concentrar-se apenas na ação de limpar; é fácil distrair-se. No entanto, os atores devem ser capazes de realizar qualquer atividade com 100% de si mesmos e de concentração." (OIDA, 2010, p. 23)

Como exemplo de execução atenta de uma partitura, segue depoimento dado por Toporkov tirado dos ensaios do espetáculo *The Embezzlers*, quando Stanislavski trata o comportamento responsável e ordeiro da personagem Vanechka através da atenção máxima na execução de tarefas minuciosas e concretas: "viva através das pequenas ações do seu personagem: limpar o pó, limpar a lâmpada, empilhar as notas, apontar o lápis, etc, etc"⁸⁵ (2008, p.19). Em outro momento o pedido de atenção se volta para uma situação ainda mais sofisticada:

"Esta é a minha escrivaninha. Então, vamos torná-la absolutamente limpa. Aqui tem um grão de poeira e há um ponto, eu tentarei removê-los. Tente fazer isso com a máxima consciência. A mesa está solta, eu vou ter que firmá-la, torná-la firme. Preciso então encontrar algo para colocar debaixo dela. Acho um pedaço de madeira e coloco-o sob a perna. A escrivaninha não oscila mais e está nova em folha. Agora eu tenho que por todas as minhas coisas para fora em perfeita ordem. (p.20)⁸⁶

⁸⁵ Tradução para "(...) live through your character's little actions: dusting, cleaning the lamp, putting notes into piles, sharpening pencils, etc. etc."

⁸⁶ Tradução para "There is my little desk. So, let's make it absolutely tidy. Here's a speck of dust, and there's a spot, I will have to try and remove them. ry to do it absolutely conscientiously and more or less manage it. So, let's go on. The desk is wobbly, I'll have to steady it, make it firm. I can't so I try to find something to put under it. I find a scrap of wood and put it under the leg. The desk doesn't wobble any more and it's spick and span. Now I have to set all my things out in perfect order."

Um outro exemplo mais recente vem de Mario Biagini, tirado de uma passagem ocorrida numa sessão de trabalho com os cantos no Workcenter.

Eu cantava com Thomas, seguindo-o, e, como apesar de mim mesmo, pensei: “desta vez ele não vai me escapar. Eu estarei em sincronia e afinado com ele a cada segundo”. Não sei como nem por que, mas, por alguns momentos, eu realmente consegui fazê-lo. Toda a minha atenção foi direcionada a estar em sincronia com ele na pronúncia das palavras, no ritmo nas micro-modulações da tonalidade, nas flutuações da vibração, até que, subitamente, percebi que, uma vez que toda minha atenção estava empenhada nesse esforço, dirigida para Thomas, já por alguns momentos, alguma coisa estava acontecendo dentro de mim sem que eu soubesse, talvez exatamente por causa do meu desconhecimento. Minha atenção estava subjugada por uma tarefa precisa, externa, de modo que não havia nenhum espaço para auto-observação, e algo em mim era capaz de reagir livremente e ir com Thomas e seu canto. No mesmíssimo instante em que eu percebi isso, no entanto, tudo tinha terminado e eu estava fora do ritmo. (Biagini, 2013, p.313)

O trabalho do ator sobre si mesmo é o título da obra que foi publicada no Brasil em dois volumes: *A Preparação do Ator* e *A Construção da Personagem*. As palavras “si mesmo” no título não devem ser lidas como referência à intimidade do ator. A *atenção* ocupará um espaço de importância estratégica nesse trabalho quando o ator projetá-la para fora de si. A memorização da partitura nos mínimos detalhes, incluindo em sua estrutura a sequência de pontos de interesse diversos faz com que não se torne mais necessário “pensar, *de jeito nenhum*, no que fazer depois” (Richards, 2012, p.34), o que ajuda e muito a desestruturar o comando do *logos* criador.

A circunstância no texto literário

Como já foi apontado, uma partitura de *ações físicas* só existe em *circunstância*, da mesma forma que uma *circunstância* só existe através das partituras que a constituem. Ou seja, é impossível a criação de uma, sem que a outra também esteja sendo engendrada. Fundamentalmente, Stanislavski criou e investigou a *circunstância* a partir de obras identificadas com o gênero dramático,

o que determina que o início dos trabalhos se dê sobre o texto literário⁸⁷. No capítulo *Das Ações Físicas à Imagem Viva*, escrito em 1934 e publicado em *A Criação do Papel* (1984), o professor Tortsov e seu aprendiz Kostia se encontram, agora, em torno da criação da personagem Khlestakov, de *O Inspetor Geral*, de Gogol. Ainda que escrito quatro anos antes de sua morte, esse estudo explora outra série de ocorrências fictícias que oferecem perspectivas de aplicação do Método das *ações físicas*. Nele, o alterego de Stanislavski defende que a abordagem de um papel pode ser iniciada sem qualquer leitura prévia do texto, nem qualquer conferência sobre a peça. Bastaria que alguém narrasse os acontecimentos propostos pelo dramaturgo para que se levantasse a *circunstância* sobre a qual seriam iniciadas as improvisações. Ou, se feita uma primeira e única leitura, os acontecimentos mais remotos guardados na memória do ator constituiriam material suficiente para dar início aos trabalhos.

O Método das *ações físicas* recusará o tradicional “ensaio de mesa” enquanto uma etapa interminável de leituras e discussões em torno de evidências que deveriam dar suporte à criação das personagens⁸⁸. Este tipo de análise será visto com comedimento pelo risco que a ele é atribuído de tornar o estudo do texto um exercício de apelo predominantemente intelectual. Quando Stanislavski afirma que, para um ator, conhecer é “sinônimo de sentir” (Stanislavski, 1984, p. 21) ele reforça o quanto que a atuação vista a partir da *experiência* do ator deve estabelecer uma inversão do processo movido por “operações eminentemente

⁸⁷ Em relação ao interesse de Stanislavski em investigar as circunstâncias a partir de obras dramáticas, vale o comentário de J. Guinsburg a respeito de uma proposta às avessas feita em 1910 por Gorki a Stanislavski: a "criação de um ateliê, com jovens atores, para desenvolver um teatro de improvisação. (...) Providos de um esboço de enredo e das personagens, os comediantes se poriam a trabalhar, cada qual aprofundando a sua parte através da técnica do improviso.” Ao diretor caberia “a incumbência de evitar o uso inconsciente de situações ou expressões “literárias” ou o inflamento desmesurado da importância da cada papel, para fins de exibicionismo pessoal. Mas, uma vez efetuados os ajustes necessários e adequadamente integrados os desempenhos-personagens numa tessitura dramática, emergiria um texto teatral que teria todas as condições de subsistir cenicamente, sobretudo depois de aperfeiçoado e rematado durante os ensaios, cabendo ao dramaturgo, apenas então, o eventual trabalho de lhe dar uma última demão no acabamento. (...) Para Stanislavski, naquela época, a ideia vinha ao encontro de algumas de suas preocupações em vários planos.” (GUINSBURG, 2001, p.110)

⁸⁸ “Não consegues entender claramente e totalmente o personagem que você vai criar enquanto se trabalhava na mesa. Esta é apenas uma exploração preliminar, um lugar para recomençar, algo que passará por todos os tipos de alterações durante o ensaio.” (TOPORKOV, 2008, p.118) Tradução para “You cannot get a totally clear understanding of the character you will play while working at the table. This is only a preliminary exploration, somewhere to start from, something that will undergo all kinds of changes during rehearsal.”

cerebrais (o “frio” cérebro) ou mentais” (Meyer, 2011, p.31), para um pensamento que se faz encarnado enquanto o “conhecer” se confunde com o “fazer” e o “fazer” com o “conhecer”.⁸⁹ Esta perspectiva, como já venho ressaltando, contraria “a incidência e hegemonia de uma mente (enquanto uma entidade imaterial) sobre um corpo que se faz instrumento” (idem). Ou, como diria Novarina, “pensamento que é ação improvisada (...) sem limite, amoral, em busca da fronteira criativa na qual todo pensamento que não é dançado é falso” (p.48). Stanislavski pede aos atores: “Temos de ser audaciosos, não pense, faça. Quando você começar a fazer algo, vai sentir a necessidade de justificá-lo.”⁹⁰ (2008, p. 115)

Em *Tartufo*, de modo diferente do estudo do *Inspetor Geral*, Kedrov (substituindo Stanislavski) conduziu esta etapa ainda na mesa, buscando fazer com que cada ator fosse capaz de contar de modo claro e objetivo os acontecimentos centrais da peça e, especificamente, da cena que estava sendo estudada. Nenhuma elaboração desnecessária era admitida. Os atores precisavam apenas responder à seguinte questão: “o que está acontecendo?” Aqui, algumas informações objetivas propostas pelo dramaturgo devem ser levantadas: enredo da peça, fatos objetivos, antecedentes, tempo e local da ação, condições de vida das personagens (econômica, política, social, religiosa, climática, etc.), enfim, “todas as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta [ou sejam dispensadas, se assim desejar] ao criar seu papel”. (Stanislavski, 2001, p.80).

Num segundo momento, foi dado um olhar mais atento para cada cena na busca de um entendimento pormenorizado. Considerando que o dramaturgo não fornece esses pormenores, torna-se necessária a sua criação através da imaginação dos atores estimulada pelas evidências concretas presentes no texto. Os atores foram convidados então, a narrar os acontecimentos friamente, nos menores detalhes objetivos. Em seguida, foi feito o mesmo exercício com uma pequena

⁸⁹ Stanislavski recomendará aos atores durante o processo de trabalho sobre *Tartufo*: “Depois, experimente, mas não pense que você terá realmente entendido antes de fazer corretamente.” (2008, p.70) Tradução para “Then, try it, but don’t imagine you have really understood until you can actually do it properly.”

⁹⁰ Tradução para “we must be audacious, not think, do. Once you start to do something, you will feel the need to justify it.”

alteração: os atores narraram como alguém que tivesse sido intimamente envolvido naquela situação e, agora, quisesse atrair para ela o interesse dos ouvintes. Na sequência do trabalho, os relatos dos acontecimentos foram se sofisticando a partir de perguntas feitas por Kedrov, cujas respostas deveriam ser elaboradas em termos de tarefas concretas e ativas (traduzidas através de verbos claros e precisos) capazes de indicar cada etapa da luta travada entre as personagem e os problemas em que elas estão envolvidas. Como exemplo, no caso de Orgon, a resistência dos membros da família em aceitar Tartufo, reconhecido pelo chefe da casa como uma oportunidade enviada por Deus para a salvação de suas almas.

O papel atribuído à imaginação

Antes de seguir com a discussão em torno da criação da *circunstância*, gostaria de me deter um pouco mais atentamente sobre o modo singular com que Stanislavski buscou explorar a imaginação do ator. Nos ensaios conduzidos por Kedrov, como é possível perceber, ainda que sentados em torno de uma mesa, o trabalho já é de natureza criativa e sensorial. Um trabalho ainda mental, mas não exclusivamente intelectual, uma vez que a imaginação do ator é convocada a participar da análise a partir de estímulos do texto. Vale aqui uma consideração sobre esse elemento tão marcadamente relacionado com a criação artística e fundamental na prática stanislavskiana. No Método das *ações Físicas* a concepção de imaginação, assim como os demais elementos, está inteiramente atravessada pela de ação, como pode ser conferido no exemplo extraído de outra aula de *A Preparação do Ator*. O professor Torstov vai ao auxílio do aluno Kostia que se encontra frustrado pelo fracasso em um exercício. Ele critica o desempenho do aluno por não ter conferido à imaginação uma condição ativa. O aluno se defende, alegando que estava o tempo todo ativo uma vez que imaginava estar voando sobre uma floresta. No entanto, o mestre questiona:

Quando você está confortavelmente recostado, dentro de um trem expresso, está em atividade? (...) O maquinista está trabalhando, mas o passageiro mantém-se

passivo. Claro que se tivesse ocupado com algum negócio, uma conversa ou discussão importante, ou escrevendo um relatório, no trem, você teria, então, alguma base para falar em atividade. Também no seu vôo de aeroplano o piloto trabalhava, mas você não fazia nada. Se tivesse nos controles, ou tirando fotografias topográficas, poderia dizer que estava ativo. (Stanislavski, 2001, p.91)

Ou seja, a imaginação só interessa quando convoca o corpo: diz respeito à necessidade de integração e projeção física do ator na *circunstância* que o atravessa. Por isso, a preocupação de Stanislavski em focar a imaginação na criação de tarefas concretas, em verbos de ação que vão orientar a estruturação da partitura de *ações físicas*. Segue um exemplo da exploração da imaginação ativa e sua relação com a criação e execução de uma *seqüência de ações*. O exemplo nos é dado por Thomas Richards a partir de depoimento de Grotowski, que assistiu em Moscou, anos antes, a uma personagem criada pelo próprio Toporkov:

"(...) esse ator estava dando uma palestra para os outros personagens, mas qual era a sua "partitura física?" Era a luta por atenção, o reconhecimento dos aliados e dos adversários (através da observação dos ouvintes), buscando o apoio dos aliados, dirigindo seus ataques aos personagens que ele suspeitava que fossem os adversários, etc. Era a partitura de uma batalha, e não de uma palestra. (...) Grotowski disse que a dança do ator com esses pequenos objetos podia ter sido uma série de atividades vazias. Mas foi o por quê e o como que fizeram com que fossem ações físicas, e não atividades. Imaginemos, por exemplo, que o personagem pegue um cigarro; na verdade ele está despistando, ganhando tempo para pensar em seu próximo argumento. Depois ele bebe um copo d'água; mas na realidade faz isso para observar os outros, para ver quem está ao seu lado, quem concorda com ele." (Richards, 2012, p32)

Como é possível perceber no exemplo, deve-se eliminar tarefas ilustrativas da personagem, ou da situação. As *tarefas* serão ativas enquanto, através delas e intencionalmente, o ator se vê mobilizado a resolver o *problema* apresentado pela *circunstância*. Isso é o mesmo que dizer: transformar a *circunstância* através da eliminação do *problema*. No exemplo da criação de Toporkov, este propósito se encontra na luta do ator pela atenção da plateia. Stanislavski chamou de *objetivo*⁹¹ este propósito do ator em solucionar *problemas*.

O investimento da sensibilidade própria do ator na criação dos verbos e, como veremos mais adiante, na própria realização e atualização das *tarefas*,

⁹¹ Stanislavski afirma "não haver ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo". (STANISLAVSKI, 1988. p. 02).

depende de um estado de disponibilidade para se deixar levar pelas *circunstâncias*. A condicional sugerida pela palavra “Se” torna-se um elemento ativador da imaginação. Aparentemente simples e da máxima importância, este termo encontra-se no jargão do sistema como *Se mágico*, ou *Mágico se*, ou *Se fosse...* A palavra é considerada mágica pelo poder a ela atribuído de deslocamento da relação do ator com o “mundo dos fatos” para com o “reino da imaginação”. (2001, p.76) Por tanto, as *ações* serão as respostas que o corpo do ator encontra a uma simples pergunta: o que *eu*⁹² (ator) faria se estivesse diante “deste” problema “nestas” circunstâncias?

O *Se* convoca o ator a acrescentar ao já citado estado de interesse, um outro estado igualmente importante: o estado de sinceridade⁹³. Seguramente, estados complementares, uma vez que é difícil elaborar uma atuação interessada que não seja sincera, assim como, ver sinceridade num ator que busca ser interessante. Toporkov rememora a seguinte colocação de Stanislavski: “Sinceridade é o que desperta no ser humano interesse e encanto”⁹⁴ (2008, p.111) E completa: “Qual é a única qualidade que todos os nossos grandes atores têm em comum? A sinceridade com que se comportam no palco.”⁹⁵ O senso de verdade que Stanislavski cobrava dos atores do elenco de *Tartufo* era “a capacidade de se darem sem reservas aos acontecimentos da peça, facilmente, e sinceramente, para seguir continuamente a lógica de suas ações, e sinceramente, acreditar na lógica das ações das outras pessoas.”⁹⁶ (Stanislavski, 2001, p.112)

⁹² “A verdadeira atuação começa”, disse Stanislavski, “quando não há nenhum personagem, mas um “eu” na circunstância hipotética. Se não, você perde o contato consigo mesmo, você vê o papel de fora” e começa a copiá-lo.” (2008, p.110) Tradução do autor para ““Real acting begins” said Stanislavski, “when there is no character as yet, but an “I” in the hypothetical circumstances. If that is not case the case, you lose contact with yourself, you see the role from outside, you copy it.”

⁹³ O que chamo de estado de sinceridade é o mesmo que Fé cênica ou Senso de verdade. “O ator deve acreditar em tudo o que acontece em cena, e, acima de tudo, (...) no que ele próprio está fazendo, pois só se pode acreditar na verdade.” (STANISLAVSKI, 1989, p.137)

⁹⁴ Tradução do autor para “Sincerity is what gives human beings their appeal and charm.”

⁹⁵ Tradução do autor para “What is the one quality all our great actors have in common? The sincerity of the behaviour on stage.”

⁹⁶ Tradução do autor para “(...) the ability to give themselves unreservedly to the events in the play easily and sincerely, continuously to follow the logics their actions, and sincerely to believe in the logic of other people's actions.”

Outra atribuição do *Se* é atrair o ator para longe da armadilha da reprodução de um personagem/sujeito pressuposto, assim como, para longe de qualquer pressuposição a respeito de si mesmo. A pergunta não é feita sobre um "eu" conhecido e familiar, mas a um eu-corpo em toda sua complexidade. O elemento bem aplicado impossibilita ao ator conhecer antecipadamente suas reações, uma vez que, submetido às *circunstâncias*, é o corpo que está na condução. O ator, para o método, assim como a personagem (como é difícil estabelecer esses limites no contexto da execução das *ações físicas!*) é um efeito da *circunstância* em um corpo que, como veremos mais adiante, em sua condição dinâmica e inacabada, fará deste mesmo sujeito-ator-personagem, uma realização, como já comentada, igualmente dinâmica e inacabada. Terei a oportunidade de me deter um pouco mais sobre as possíveis relações entre o *Se* e os efeitos provocados na noção de sujeito e personagem quando tratar do papel das improvisações na criação e atualização das partituras.

Antes de passar adiante, gostaria de comentar uma outra função importante delegada à imaginação: a *visualização*. Ainda em *A Preparação do Ator*, Stanislavski entenderá que a imaginação para ser ativa, deverá estabelecer uma “linha sólida de visões interiores”, uma “série ininterrupta de imagens” visuais e sonoras que são projetadas como “um filme cinematográfico” na tela “da visão interior” do ator. Essas imagens demandam empenho e atenção. Segundo Stanislavski, “as imagens se fixam com muito mais facilidade e firmeza em nossa memória visual” do que “nossos ”sentimentos e as nossas experiências emocionais” e por isso “podem ser evocadas à vontade”. (Stanislavski, 2001, p. 97) Nos ensaios de *Tartufo*, será conferido à *visualização* um papel primordial:

O mais importante quando se trabalha em um papel são as imagens mentais. Você diz, "e se você, como eu, conheceu Tartufo?" Você realmente sabe que o conheceu? Pode me dizer em detalhes - como é a igreja, onde foi que você avistou Tartufo rezando, como que parecia o seu interior, etc, etc, etc, em uma palavra tudo que estabeleceu essa impressão em você? (...) Suas ações são orgânicas e convincentes

somente quando você tem imagens internas concretas e detalhadas.⁹⁷ (2008, p. 141)

A *circunstância* como *campo*

Nesta etapa, a *circunstância* investigada no texto ganha corpo. Toporkov, em suas recordações, se detém de modo mais atento a este momento, quando os elementos do sistema convergem para a criação das *ações físicas*. A criação, agora, prossegue através das ações em situações improvisadas. Os verbos estabelecidos na fase anterior servem como ponto de partida e balizas norteadoras dessas improvisações. O *problema* que se encontra por trás de um *objetivo* a ser alcançado, segundo as concepções tradicionais de drama, invariavelmente, está na outra personagem, o que determina a estruturação das improvisações a partir da noção de conflito/*relação*. Se as improvisações demandam o comprometimento físico dos atores, é possível afirmar que a solução do conflito só poderá ser encontrada a partir dos corpos em tensão.

Segundo Stanislavski, “Só enquanto este intercâmbio prossegue entre os atores é que os espectadores no teatro podem compreender e indiretamente participar do que se passa em cena”. (2001, p.239) Em sua tentativa de nomear os diferentes aspectos que envolvem a interferência mútua dos corpos em cena, Stanislavski cunhou os termos *Comunhão*, *Irradiação* e *Adaptação*. O primeiro, seria o esforço necessário aos atores para usarem a fala até “estarem certos de que seus pensamentos penetraram na consciência do comparsa.” E, ao escutarem, “absorver, sempre de novo, as palavras e os pensamentos do comparsa.” Isso significa “tomarem conhecimento do que ele lhes diz, mesmo que tenham ouvido as suas falas repetidamente, muitas vezes, nos ensaios e espetáculos.” (p. 243). O "comparsa", ainda que não abra a boca, nem se mova, deve ter sua presença considerada. Explicitamente ou implicitamente, esta presença promove um discurso a ser percebido e apreendido pelos demais atores.

97 Tradução do autor para: "The most important thing when working on a role is mental images. You say, "What if you, like me, were to meet Tartuffe?" Dou you really know you met him? Can you tell me in detail - the layout of the church, where you first saw Tartuffe at prayer, what was the interior like, etc., etc., etc., in a word everything that made such an impression on you? (...) Your actions are only convincing and organic when you have concrete detailed inner images."

Stanislavski chamou de *Raio* o fluxo intermitente entre os corpos. Uma corrente invisível e que só tem serventia ao ator disposto a agarrá-la com todos os sentidos. “Se um ator tem de ouvir, que o faça atentamente; se deve cheirar, que cheire com força; se tiver de olhar para alguma coisa, use os olhos de fato.” (p. 258) Outra indicação de Stanislavski para aguçar a irradiação é o estabelecimento, por parte do ator, de obstáculos estimulantes para a criação de pontos de interesse. Se conseguir dar à tarefa “toda a sua atenção e suas faculdades criadoras, conseguirá ter garra verdadeira.” (p. 259)

Por fim, Stanislavski nomeou por *Adaptação* “tanto os meios humanos internos quanto externos, que as pessoas usam para se ajustarem umas às outras” (p.268). A resistência provocada pelo outro solicita ajustamentos. Portanto, adaptar-se é se deixar levar pelas sensações e pensamentos nascidos no parceiro, respondendo a ele, de modo voluntário e involuntário. Essas últimas sensações, as involuntárias, são reconhecidas por Stanislavski como as mais “poderosas, vívidas e convincentes”. (idem)

Sua força reside na “sua avassaladora imprevisibilidade. (...) O elemento surpresa é tão curioso e eficaz que a gente se persuade de que essa nova forma é a única interpretação possível para aquele trecho. E nos perguntamos: “Como é que eu nunca pensei nisso, nem imaginei que aquelas frases fossem tão significativas?” Essa inesperada adaptação do ator deixa-nos assombrados e encantados.” (p.277)

Nos ensaios de *Tartufo*, Toporkov não cita os termos *Comunhão*, *Adaptação* e *Irradiação*. Assim como acontece com outros elementos, os termos estão agora diluídos na questão mais ampla da *relação*: termo já apresentado no capítulo anterior, quando busquei descolar o conflito de suas noções canônicas. Afinal, os três termos stanislavskianos tratam do empenho de um ator em transformar o outro (*Comunhão*), de sua disponibilidade para ser levado pelo o outro (*Adaptação*) e das *forças*⁹⁸ que efetivamente operam nos corpos a partir desses desejos (*Raio*).

Desta forma, Toporkov no papel de Orgon, não deve orientar sua luta por um conflito familiar geral, nem pessoal, nem imaginado anteriormente. O modo

⁹⁸ Stanislavski se refere a transmissão de “mensagens invisíveis, capazes apenas de serem sentidas e não formuladas em palavras”. (2001, p.268)

como executará suas *tarefas* será também determinado por uma situação singular, aquela que se dá no momento presente⁹⁹ da improvisação, quando as *relações* entre os corpos estão acontecendo. Em outras palavras: o problema de Toporkov-Orgon, resumido na resistência da família em aceitar Tartufo, terá sua solução encontrada (se encontrada) precisamente nos atores que atuam a partir de seus *objetivos* enquanto estão nas *circunstâncias* da criada, da esposa, do irmão e dos filhos.

A *ação física* é uma produção e um produto dessas *forças*¹⁰⁰, o que nos obriga a olhar para a *circunstância* como um espaço que é mais do que um lugar geográfico e uma situação que é bem mais complexa do que a sequência linear de acontecimentos sugerida pela matriz literária. Ela estabelece uma concepção de ator - e é por ela estabelecida - como aquele que interfere, transforma, modifica enquanto sofre interferências, é transformado, se modifica. José Celso Martinez Corrêa resumirá precisamente este ator como "o agente e o objeto da transformação."¹⁰¹ A poética da obra aberta proposta por Umberto Eco permite inserir esta perspectiva de *circunstância*, de personagem e de cena no contexto de uma obra em movimento. E, como tal, a *circunstância* pode ser reconhecida na noção de *campo* tomada de empréstimo da física contemporânea por Eco. *Campo* como aquilo que "subentende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um

⁹⁹ "Meu método é envolver-se com as sensações que tenho hoje. Aqui, hoje, agora, vou dizer, vou punir Chichikov, vou prendê-lo, etc." (2008, p.110) Tradução do autor para "My method is to get involved with the feelings I have today. Here, today, now, I will say, punish Chichikov, I will arrest him, etc."

¹⁰⁰ Um bom exemplo de relação é oferecido por Toporkov quando recorda o modo como Stanislavski tentou sensibilizar os atores para as tensões na *circunstância*: "Imagine uma jaula cheia de tigres muito ferozes com seu domador. Eles estão prontos para despedaçá-lo a qualquer momento e ele apenas controla os tigres olho no olho o tempo todo. Ele lê as suas intenções em seus olhos o tempo todo. Ele lê as suas intenções em seus olhos e reprime qualquer sinal de reação. Ele não lhes dá a chance de fazer alguma coisa. Se um dos tigres tenta atacá-lo, ele lhe dá tal uma surra que ele foge com a cauda entre as pernas." (Toporkov, 2008, p.121) Tradução para "Imagine a cage full of very fierce tigers with their tamer. They are ready to tear him apart at any moment and he only controls them by keeping his eyes on them the whole time. He reads their intentions in their eyes on them the whole time. He reads their intentions in their eyes and nips them in the bud. He does not give them a chance to do anything. If one of the tigers tries to attack him, he gives it such a whipping that it runs away, its tail between its legs."

¹⁰¹ Esta citação foi retirada do texto cujo título é Orelhada e foi produzido por José Celso Martinez Corrêa para a orelha da última edição de Ator Método de Eugênio Kusnet.

complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura (...).” (2010, p.56)

Stanislavski buscará sensibilizar seus atores para este aspecto da *circunstância* e um bom exemplo são as improvisações elaboradas como competição. De fato, a tirar pelas concepções de jogo propostas por Huizinga (2007), a *circunstância*, tanto quanto o jogo, também é uma ocorrência submetida a regras próprias (no método, essas regras podem ser reconhecidas nas circunstâncias levantadas e investigadas no período dos ensaios de mesa); limitada no tempo e no espaço; cuja função é projetada sobre si mesma; movida por conflito entre duelistas que, voluntariamente, se esforçam em vencer (e a dimensão do fervor competitivo determina o nível de envolvimento com que os duelistas se entregam aos seus objetivos); a vitória é buscada através de estratégias que não podem desconsiderar as do adversário; e, mesmo que deslocada da vida cotidiana, representa uma situação real. O jogo, portanto, ajuda no reconhecimento da *circunstância* como um evento dinâmico e de pertencimento às dimensões ficcional (conjunto de *tarefas* e informações oriundas do texto literário) e não-ficcional (*forças*).

O exemplo que segue é extraído de um ensaio relatado por Toporkov. Nele, Stanislavski interrompe uma improvisação em que os atores denunciam não estar entendendo a *circunstância*. Para reverter a situação, ele propõe a realização de um jogo:

Tudo bem, vamos esquecer a peça... ela não existe. Não há nenhum Orgon, nem Marianne nem qualquer outra pessoa. Há apenas você. Vamos jogar um jogo. Toporkov vai sair para o corredor e ficar longe da porta. Todos na sala devem tentar adivinhar onde ele está. Ninguém na sala pode sair do lugar até que a maçaneta se mova e, assim que isso acontecer, você deve esconder Marianne onde quiser, mas tente escondê-la antes da porta se abrir e Toporkov entrar. Ele não deve ser capaz de ver onde Marianne está escondida. E Toporkov, assim que entrar, deve dizer, ao mesmo tempo, onde ela está. Se ele não conseguir, ele perdeu, se ele conseguir, você perdeu.¹⁰² (TOPORKOV, 2008, p.124)

¹⁰² Tradução para "All right, let's forget the play... it doesn't exist. There is no Orgon, no Marianne or anyone else. There is just you. Let's play a game. Toporkov will go out into the corridor and stand some distance from the door. All of you in the room try to decide where he is. No one in the room has the right to move from where they are until the doorknob moves and, as soon as it does, you hide Marianne wherever you like but try to do it before the door opens and Toporkov rushes in. He must not be able to see where Marianne has been hidden. And Toporkov, as he comes in, must say at once where she is. If he can't, he has lost, if he can, you have lost."

Segue o que resulta do exercício nas palavras de Toporkov:

Nós começamos. Inicialmente, nada funcionou. Era impossível esconder Marianne num espaço de tempo tão curto. Entrei correndo na sala e os outros conseguiram apenas se apoderar dela, ou quando conseguiram escondê-la, eu podia ver onde. Mas, gradualmente, começamos a nos deixar levar. Nós nos chamamos, uns aos outros, de desastrados, brigamos e nos insultamos de forma agressiva, e de repente eu me vi querendo ganhar a todo o custo. Quando um deles disse que, além da maçaneta da porta, eles deveriam ouvir atentamente os meus passos se aproximando, tirei meus sapatos e entrei de meias. Para ser breve, estávamos tão absorvidos no jogo que esquecemos de Stanislavski e dos diretores, que já tinha terminado uma conversa e estavam assistindo ao nosso jogo animadamente, como se fosse um jogo de futebol. Não conseguimos esconder a Marianne. As circunstâncias eram muito difíceis.¹⁰³ (p.125).

A aproximação entre *circunstância* e jogo deve considerar algumas diferenças importantes entre um e o outro. No esporte, como em qualquer outro jogo, o foco na superação do adversário e as sensações decorrentes desta motivação devem limitar ao máximo a possibilidade do erro, da falha, o que determina para o corpo do jogador e para os corpos da equipe, o cumprimento de funções e o encontro de soluções que não podem representar riscos e que, por isso, devem atender a uma organização eficientemente elaborada e voltada, única e exclusivamente, para a vitória - e nada além. Acrescento ainda, sobretudo no caso dos que praticam o jogo em alta performance, a submissão do corpo a uma rotina de treino e disciplina orientada por objetivos e metas previamente definidas. Quando Stanislavski resgata noções de jogo para a investigação das *circunstâncias* e pede ao ator empenho olímpico no sucesso de seu objetivo, é para alcançar muito mais do que uma eficiente solução para o *problema* proposto ao personagem. O desejo de superar o adversário foca o ator numa direção precisa

¹⁰³ Tradução do autor do inglês "We began. Initially nothing worked. It was impossible to hide Marianne in such a short space of time. I rushed into the room when the others had only just managed to take hold of her, or even if they had hidden her, I could see where. But, gradually, each time did it, we began to get carried away. We called each other clumsy, we had slanging matches, and I suddenly wanted to win at all cost. When one of them said that apart from the doorknob they should listen carefully for my approaching footsteps, I took off my shoes and worked in my socks. To be brief, we were so absorbed in the game that we forgot about Stanislavski and the directors, who had long since ended their discussion and were watching our excited game as though it were football match. We didn't manage to hide Marianne. The circumstances were too difficult."

e concentrada¹⁰⁴: a vitória, de certo. Mas por ser arte, o *campo*, ou a *circunstância*, solicita ao ator-jogador sua entrega aos múltiplos agenciamentos e devires que são proporcionados pelas *forças*, o que determina, para esta perspectiva de jogo que estamos atribuindo à circunstância, noções de "erro" e de "falha" inteiramente diferentes das combatidas no esporte, por exemplo. Erro em *circunstância* é errância, falha é abertura para outras possibilidades.¹⁰⁵

Voltando para o Método das *ações físicas*: durante o período de improvisações, os atores elaboram e memorizam sua sequência de *ações* em seus mínimos detalhes. Não é apenas a sua previsibilidade, ou a falta de empenho, ou a sua execução mecânica que marcam a fragilidade de uma composição. Ela ganha o status de partitura pelo rigor com que o ator a memoriza e a executa.¹⁰⁶ Entende-se por rigor, a execução precisa das *tarefas* em suas motivações, dinâmicas, ritmos, *visualizações*, *relações*, *pontos de atenção*, etc. É o rigor que neutraliza o pensamento controlador e desbloqueia o corpo para reagir às *forças* que, agora, atualizam a partitura.

A partitura existe para ser atualizada e atualizar é reconhecer que o corpo se reconfigura afetivamente a partir da *relação* com o *Outro*. Atualizar é conferir ao corpo-ator com quem se contracenam o ponto de interesse fundamental da partitura.

¹⁰⁴ "Lembre-se, sua tarefa e nada mais: cada um de vocês está absolutamente convencido, ele está à direita e quer, apaixonadamente, aconteça o que acontecer, fazer o outro aceitar suas crenças, imediatamente. Resolva este problema aqui, hoje, agora. Transmitam suas imagens interiores uns aos outros. Um vê Tartufo como santo, vertendo lágrimas por uma pulga morta, o outro o vê como um bandido, planejando matar toda a família. Então batam cabeça com cabeça." (TOPORKOV, 2008, p.143) "Remember, your task, nothing else: each of you is absolutely convinced he is in the right and wants, passionately, come what may, to make the other accept his beliefs, right away. Solve this problem here, today, now. Transmit your inner images to each other. One sees Tartuffe as saintly, shedding tears for a dead flea, the other sees him as a crook, planning to butcher the entire family. So you clash, head on."

¹⁰⁵ "Dizer "sim" a troca-em-arte, a inclusão, a possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência a *doxa*, a opinião, a frieza, a cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro. Criar e recriar em grupo e, também - e principalmente - os frutos dessa criação, portanto, não são bloqueios ao outro, mas, ao contrario, uma busca de furos nos bloqueios para uma possível entrada desse outro. Uma entrada em linha de fuga; um outro inserido em território de criação e, portanto, de resistência aos estratos e as relações de poder que definem o próprio Homem. Em última instância, o ator, gerando essa fenda, chama o outro para um espaço de criação ou, e o que da no mesmo, de resistência. Como diz Deleuze: *criar não e comunicar, mas resistir* (Deleuze, 1992: 179). Mas não seria esse o objetivo geral de todas as artes?" (FERRACINI, 2004, p.37)

¹⁰⁶ Preferi desenvolver as questões em torno da criação das tarefas, do que se descarta, o do que se integra a estrutura, da memorização e da execução das *ações* no próximo capítulo, aplicadas ao exercício criação das personagens Paco e Tonho em *Dois perdidos numa noite suja*.

Se o outro corpo-ator também se reconfigura na *relação*, ele será sempre a encarnação do inesperado¹⁰⁷. O outro corpo-ator é o Outro no sentido dado por Lévinas: o que não se pode conhecer, o que jamais será idêntico. Pode-se dizer o mesmo do corpo-ator para si mesmo. O "Eu" se torna o inesperado de si mesmo. Por isso, nem a mais cuidadosa análise de texto, nem a maior precisão na execução da partitura farão da *circunstância* um mundo familiar. Atualizar a partitura é explorar, através dela, um mundo desconhecido, insólito, que não tem relação com este mundo, nem com este tempo¹⁰⁸.

O "Se" não poderá ser dispensado desse esforço de atualização. É através da pergunta, aplicada sobre a *circunstância*, que acontece a contextualização daquilo que é memória (*tarefas*) em corpo (*ação*), no momento presente (*forças*). Enquanto há pergunta, não há resposta. E sem respostas, a partitura se mantém porosa aos atravessamentos que desfazem perspectivas fixas de sujeito-personagem e de sujeito-ator. O *Se* oferece ao ator as condições de investida no estranho e participa da expansão das noções de si mesmo (e de personagem) para além dos limites do eu conhecido, previsível, ou arbitrariamente estabelecido por um suposto autoconhecimento. A partitura de *ações físicas*, desde Stanislavski, permite, portanto, mesmo num contexto de criação a partir de uma matriz literária e dramática, a expansão da *mimese*, de uma perspectiva meramente figurativa de

¹⁰⁷ "Você tem que envolver seu parceiro, com ritmo e imagens interiores nítidas. É por isso que é terrível quando a vontade do ator é fraca. Direciona toda a sua energia para mudar a atitude de Cléante em relação a Tartufo. Você está jogando xadrez com ele. Você não sabe qual será a próxima jogada do adversário, mas deve ser atentar ao fundamental - sua voz, suas inflexões, seus olhos, cada movimento de seus músculos. Seu parceiro deve lhe dizer qual caminho seguir. E assim nasce a ação genuína." (p.142) Tradução para "You have to engage your partner with rhythm and clear inner images. That's why it is terrible when an actor's will is weak. Direct all your energy to changing Cléante's attitude to Tartuffe. You are playing chess with him. You don't know what his moves will be, but take account of the essentials - his voice, inflexions, eyes, every movement of his muscles. Your partner should tell you which way to go. This then becomes genuine action." (p.142)

¹⁰⁸A disposição em contrário a essa atualização é chamada por Thomas Richards de *inércia*. "Estar na "inércia seria não se permitir lidar com - e mesmo querer bloquear - a dinâmica inerente à experiência "viva". Richards falava da "inércia" como ancorada em uma certa relação que o ator estabelecia com a passagem do tempo. O ator estaria fortemente identificado com um certo momento experienciado - tenha sido ele bom ou ruim, de um tempo remoto ou de apenas alguns segundos atrás - que não seria mais capaz de seguir a dinâmica da ação, permanecendo como que amarrado ao passado. Assim, impedido (impedindo-se) de entrar em contato com o que está acontecendo no momento, não realizaria os "ajustamentos" necessários ao desenrolar da experiência criativa." (MOTTA LIMA, 2015, p.64)

um referente na realidade para assumir também, a condição de um exercício de alteridade do ator¹⁰⁹.

São nessas condições que o Método das *ações físicas* estrutura a composição de uma "dramaturgia do ator". Esse termo cunhado por Barba não é mais uma novidade desde a proliferação de pesquisas em torno da arte do ator que marcaram o teatro a partir das primeiras décadas do século passado e por isso, eu não vejo a necessidade de me deter de modo mais pormenorizado nesta discussão.¹¹⁰ Para esta tese, é o suficiente partir da proposição inspiradora de Eugenio Barba para a palavra "dramaturgia" ao ser compreendida como "tessitura". Em *A arte secreta do ator* (1995), o fundador do Odin Teatret comenta que a origem da palavra "texto" é "tecer junto". No teatro moderno e contemporâneo, o que é tecido conjuntamente não é a obra literária, que tradicionalmente antecipa a cena ocidental, mas as *ações* tramadas diante do público. Se entendemos o teatro como ocorrência possível apenas no *aqui e agora* estabelecido entre atores, demais elementos cênicos e espectadores, podemos afirmar que mesmo as produções literárias produzidas de modo colaborativo, como evento passado que são, não representa uma tessitura conjunta no presente em que o teatro se dá. Escrever um espetáculo, ou uma dramaturgia da cena, seria então, a trama dos fios de *ações*, habilidade do encenador que envolve o cruzamento de todos os elementos cênicos (incluindo o ator, claro) e as tensões decorrentes. Escrever a personagem, portanto, é tramar os fios das *ações* junto aos parceiros de cena e demais elementos da encenação (como veremos a seguir), com o público e consigo mesmo, em *Relação*. A personagem, enquanto tessitura de *ações físicas*, nos termos em que este trabalho investiga, também deixa de ser a *mimese* de um sujeito outro, mas um corpo-trama, uma dramaturgia tecida pelos fios materiais, visíveis e objetivos das ações referentes à circunstância proposta no

¹⁰⁹ As ressonâncias de uma mimese capaz de gerar fenômenos presenciais se encontra nesta atribuição entre um "eu" e uma circunstância que se faz no aqui e agora e que, por isso, se mantém sempre como não-familiar. "É na estranheza do Outro que se pode encontrar sua razão de ser, a sua especificidade. E é exatamente essa especificidade que pode mobilizar e deslocar, o Eu." (BONFITTO, 2013, p. 30)

¹¹⁰ Ver *O ator compositor* (Bonfitto, 2002). Neste livro, o autor reúne em torno do termo *ações físicas* algumas das principais pesquisas pela arte do ator no século XX.

universo ficcional em cruzamento com as *forças* que, apesar de invisíveis e imateriais, "tem sua concretude e materialidade." (Ferracini, 2011, p.03)

Reconheço nessa escritura também - além da obra aberta, como já foi acima comentado quando, a partir de Eco, tratei a *circunstância* como *campo* - uma "escrita automática do corpo"¹¹¹, como proposto por Quilici ao comparar as *ações* físicas à escrita surrealista e sua disposição de neutralizar a mediação cerebral no processo de criação, assim como, a inscrição, como proposto por Da Costa, quando ele pensa a escrita "para além do produto escritural" verificando que a escrita também se faz "como realização de certos gestos ou atos físicos, não constituindo-se apenas como um resultado ou um objeto, mas como uma ação em processo." (2009, p.73) Por fim, reconheço ainda nessa dramaturgia do ator, por tudo o que foi aqui levantado, assim como na literatura para Blanchot, a possibilidade dela se "*constituir uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos.*" (1997, p.81)

Materiais em campo

Nunca é demais lembrar que a opção por trabalhar a partir do nome Stanislavski representa uma perspectiva de teatro que considera o ator o elemento privilegiado do fenômeno teatral. Em torno dele, e através dele, gravitam e transpassam questões fundamentais da sua realização. A *circunstância* vista como *campo* opera e desestabiliza concepções de corpo e personagem. No entanto, já no capítulo anterior, tive a oportunidade de apresentar, mesmo que de modo corrido, alguns exemplos de como as *relações* em cena vêm sendo estabelecidas também, com corpos outros que não são os demais atores. Eu estou chamando esses corpos de *materiais*. Fundamentalmente: espaço físico, arquitetura, volumes, objetos, figurinos, acessórios, sonoridades, iluminação, imagens projetadas, etc. quando estão em *circunstância*. Os *materiais* foram investigados por Stanislavski e

¹¹¹ "Por exemplo, posso entender que seja importante me utilizar de exercícios e treinamentos que pretendam liberar os impulsos pelo movimento, sem que eles passem pelo filtro dos pensamentos, criando assim uma espécie de "escrita automática do corpo". (QUILICI, 2013, p.171)

acredito ser possível reconhecer neles algumas pistas importantes que colaboram neste esforço de apropriação do Método.

Stanislavski defende que, “sem absorver dos outros ou dar de você aos outros, não pode haver intercâmbio no palco. Dar ou receber alguma coisa de um objeto, mesmo fugazmente, é um momento de intercâmbio espiritual.” (2001, p. 237) Esta colocação contempla a existência de raios entre atores e materiais, o que permite a formulação da seguinte hipótese: se o *campo* é o que não tem relação com o mundo conhecido, podemos então afirmar que esses materiais também devem ser apreendidos como algo insólito. Em *circunstância*, os materiais são mais do que referências a uma realidade fora do *campo*. Tomando emprestado, mais uma vez, o termo de Deleuze, a *circunstância* também extrai dos materiais a *Figura*, garantindo que nada ali se mantém numa condição meramente figurativa. A *Figura* libera intensidades, forças, sensações que podem ser investigadas pelo ator nas resistências físicas propostas nos cenários de Appia e Craig, ou realizadas nas obras de Pina Bausch, conforme os exemplos explorados no capítulo anterior. Mas essa investigação também pode ocorrer sobre os materiais em sua própria materialidade: cores, formas, texturas, pesos, sabores, odores, sonoridades, ritmos, memórias, evocações de toda ordem.

A *relação* com os materiais está compreendida na discussão sobre a *escuta* que Tatiana Motta Lima propõe em seu artigo *Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo?* (2009). A *escuta*, enquanto uma disposição para se deixar levar pelas *forças* em *circunstância* vai pressupor um ator que não se reconhece de modo

separado da relação com esses parceiros [os materiais] (como se houvesse um lado "de fora", ou lugar objetivante) e, muito menos, como “manipulador” desses elementos (como se houvesse um lugar de trabalho separado do lugar de “afetação”). Estar em contato significa, ao contrário, perceber-se como parte de anima mundi e, permanentemente, reagir e ajustar-se ao dinamismo desses parceiros sem submete-los a uma “objetivação” ou, em outras palavras, a um controle estrito da “expressão”. Essa é, portanto uma subjetividade (se ator? de homem?) mais “aberta” aos atravessamentos do fluxo da vida no corpo (ou melhor, que compreende o corpo enquanto participe do fluxo da vida). (p.29)

Segundo Motta Lima, essa disponibilidade do ator dependeria da suspensão do que

Beckett chamou, em seu livro sobre Proust, de "vigilância do hábito": um modo de olhar e de olhar-se que não abre espaço para o desconhecido e, portanto, para as descobertas, mas que remete imediatamente cada nova percepção aos esquemas prévios do já conhecido. Em outro momento do livro, Beckett refere-se à queda daquela vigilância: "... quando o objeto é percebido como particular e único e não como um simples membro de uma família, quando ele aparece independentemente de qualquer noção geral e desligado da sanidade de uma causa, isolado e inexplicável à luz da ignorância, então e semente então poderá ser uma fonte de encantamento. (p.31)

No caso particular de Stanislavski, sua crença na força dos materiais o levou a uma investigação do espaço cênico através de minúcias realistas que muitas vezes se confundem (quando não são limitadas) com um estilo de espetáculo tradicionalmente vinculado ao Teatro de Arte de Moscou. O comentário abaixo, feito pelo próprio Toporkov, pode reforçar esta perspectiva:

Como todos sabem, para Stanislavski as leis do teatro do futuro desenvolve e consolidam o realismo no qual encontra-se a sua origem. Apenas o realismo consciente que reflete verdadeiramente "a vida do espírito humano" é adequado para tocar e educar o público. Stanislavski encontrou maneiras divertidas, vivas e genuinamente orgânicas para dar forma física às suas ideias radicalmente realistas.¹¹² (2008, p.109)

No entanto, como já foi destacado, Stanislavski se aventurou por encenações a partir de textos simbolistas desafiado em não sufocar o ator com a poética da cena e aplaudiu espetáculos teatralistas, considerando a alta qualidade dos atores. Seria muito estranho, portanto, a escolha de uma comédia, escrita em versos alexandrinos rimados, para vincular a experiência do ator a um teatro de ambições naturalistas. Aliás, a escolha por *Tartufo*, como eu já tive a oportunidade de comentar rapidamente, está relacionada exatamente ao desejo de demonstração da abertura do que ali estava sendo experimentado, para a aplicação em diferentes gêneros e estilos teatrais. Logo, o comentário crítico à vanguarda russa feita por

¹¹² Tradução do autor do inglês "As everyone knows, for Stanislavski the theatre's future lay in developing and consolidating the realism in which it had its origins. Only conscious realism which truthfully reflects "the life of the human spirit" is the proper means to touch and educate an audience. Stanislavski found fun vivid, genuinely organic ways of giving physical form to his radically realistic ideas."

Toporkov, em certa medida, comum às críticas de Stanislavski (como as que levaram ao fechamento do Primeiro Estúdio), no contexto da publicação de *Stanislavski in Rehearsal*, pode ser mais uma concessão à censura soviética e à imposição do realismo socialista à produção artística do país, do que uma perspectiva ortodoxa de aplicação das *ações físicas*.

Ainda assim, não é possível desconsiderar que, mesmo antes da revolução, Stanislavski contratou, para montagens clássicas do Teatro de Arte de Moscou, peritos e expedições “para a compra de objetos, tecidos, mobiliários que fizessem de cada espetáculo “um prontuário de arqueologia ou uma revista etnográfica” (Rippelino, 1996, p. 42). Suas atmosferas eram recorrentemente criadas a partir da profusão de objetos que tornavam a cena uma “lojinha de antiguidades; o termo “antiguidades” é bem apropriado porque todas as coisas, no Teatro de Arte, pareciam envernizar-se da pátina desbotada do tempo, pareciam brotar de opacas distâncias: como se cada vez fossem extraídas de velhos, rançosos baús.” (p.44) Neste mesmo sentido podemos lembrar da obsessão de Stanislavski pelo cenário sonoro.

Em *A Gaivota*, por exemplo, ao fim do primeiro ato, enquanto Macha destruída pela indiferença de Trepliov, cai de joelhos, aos soluços, apoiando a cabeça nas pernas de Dorn, afluíam ondas de uma valsa banal e, junto à valsa - tilintar de sinos, o canto de um camponês, coaxar de rãs, o guincho de uma codorna, o toc-toc de um vigia e outros ruídos noturnos. (p. 47)

Nos ensaios de *Tartufo*, por exemplo, os dois andares de camarins atrás do teatro e que foram destinados ao estúdio, se transformaram na casa de Orgon. Stanislavski pedia que cada um definisse o seu quarto dentro da casa. Havia 20 cômodos para 12 pessoas, e os quartos deveriam ser destinados a cada personagem levando em conta o seu envolvimento na trama. O exercício não se dava sobre um tabuleiro, ou uma planta do prédio, mas sobre um espaço físico realmente habitado por corpos em uma dada *circunstância*. Em seguida, os atores começaram a viver dentro dessa casa se relacionando com situações cotidianas da família: um almoço coletivo, reuniões nos quartos, saídas para passear. Depois, já se aproximando do texto de Molière, os atores começaram a investigar situações como: a primeira aparição de Tartufo na casa, quando todos o tomam por homem

de Deus; o primeiro deslize de Tartufo; a reação de Orgon ao notar a descrença da família naquela figura divina, etc. Importante lembrar que essas cenas não existem na comédia de Molière. A proposta era criar um ininterrupto espaço-tempo poético nos ensaios que fosse continuamente provocando situações criativas.

O que me interessa, ao ampliar a questão da *circunstância* como *campo*, para os *materiais*, claro, não é a defesa de um estilo, mas levantar questões em torno do tratamento meramente figurativo dos elementos com que um ator se relaciona e que podem integrar sua partitura de ações. Parece não haver dúvida que Stanislavski buscou, nos materiais, sensações a partir dos efeitos que o real pode provocar sobre o ator. Este recurso ainda vem sendo explorado na cena contemporânea para a criação de atmosferas e estados. Exemplos podem ser encontrados em espetáculos reunidos e classificados por Silvia Fernandes como *teatro do real*, em que se percebe, entre seus inúmeros aspectos, uma busca de alteridade através da aproximação entre cena e realidade bruta. Os espetáculos do Teatro da Vertigem, *Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11* são exemplos enquanto apresentados, respectivamente, num hospital e num presídio, ambos reais, ainda que desativados. Evidentemente, os espaços não representam coisa alguma que não eles mesmos. O caminho, segundo Fernandes, é justamente "escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações." (Fernandes, 2013, p.85) É sua materialidade bruta, sua carga histórica, que interessa explorar como elementos provocadores de um impacto sensorial, tanto nos atores como no público.

Um outro exemplo, agora voltado para a exploração de um objeto, está na performance *Nativo*, de Mateo Bonfitto, em que sua materialidade é fator responsável pela "produção de campos de forças, de intensidades e de fluxos expressivos." (Bonfitto, 2013, p.67). Segundo o ator, performer e pesquisador, o objeto a que se refere, uma faca, não é uma faca qualquer.

Trata-se de uma faca de cozinha do tamanho grande, de aço inoxidável, de uma afiação perfeita que foi comprada numa loja especializada (...) Desse modo, os aspectos estéticos e funcionais, no caso, da faca, determinaram a sua escolha: as conotações produzidas pelo tamanho, pela opacidade do metal, pelo refinamento de seu acabamento, assim como o fato de não ser uma "faca de teatro", mas sim uma faca "real", extremamente afiada." (2013, p.69)

Poderíamos nos deter longamente no modo como *materiais* de toda ordem vêm sendo explorados não como efeitos de ilusão, mas a serviço da afecção do ator. Esses *materiais* atuam no espaço entre *representação* e *apresentação*, provocando decorrências sensíveis no corpo-ator. Voltando à comparação com o caçador, se a saída do ator é se interessar por “alguma coisa no palco”, que ela seja “suficientemente estimulante.” (Stanislavski, 2001, p.109) Seguramente, o real está longe de ser o único modo de provocar interesse e de produzir sensações, mas vem sendo, ainda hoje, um projeto que visa muito mais do que o mero ilusionismo.

O tempo-ritmo

Stanislavski, através de Torstov, afirma: "Onde quer que haja vida haverá ação; onde quer que haja ação, movimento; onde houver movimento, tempo; e onde houver tempo, ritmo". Em seguida, ele completa: "Toda paixão humana, todo estado de ânimo, toda experiência, têm os seus tempo-ritmos." (Stanislavski, 1970, p.212) As duas afirmações dimensionam a importância deste elemento na criação e execução da partitura de *ações físicas*. Se a ação e a vida são inseparáveis do tempo e do o ritmo, não é de se estranhar que Toporkov tenha ouvido do mestre ser o tempo-ritmo um dos pontos elementares do método¹¹³. Stanislavski investiga o ritmo na criação do ator pelo fato incontestável de ser ele um agente poderoso de afecção.

Na apresentação feita por Torstov aos seus alunos, no capítulo de *A Construção da Personagem* que é dedicado ao tempo-ritmo, o tempo é definido como "a rapidez ou a lentidão do andamento de qualquer das unidades previamente estabelecidas, de igual valor, em qualquer compasso determinado" e o ritmo como a relação “quantitativa das unidades - de movimento, de som, - com o compasso determinado como unidade de extensão para certo tempo e compasso.” Por sua vez, o compasso é apresentado como “um grupo recorrente

¹¹³ “Você não pode dominar o método das ações físicas se você não dominar o ritmo.” (2008, p. 122) Tradução do autor para "You can't master the method of physical action if you don't master rhythm".

(ou supostamente recorrente) de valores de duração igual, aceito como unidade e marcado pela acentuação de um dos valores.” (1970, p.198) Eugênio Kusnet, profundo estudioso do método, que, embora russo, jamais travou contato direto com Stanislavski, buscando esclarecer o uso simultâneo das palavras tempo e ritmo na composição do termo, escreve que "o efeito emocional do tempo-ritmo sobre um ouvinte nunca depende apenas do ritmo em si, seja ele simples ou complicado, e sim de harmonia e interdependência desses dois fatores, tempo e ritmo. Alternando um deles, alteramos o efeito global do tempo-ritmo." (Kusnet, 1985, p.86)

O ponto fundamental deste elemento encontra-se na proposição stanislavskiana de que toda a *circunstância* tem sua variação particular de *tempo-ritmo*. Portanto, seria possível deduzir o ritmo próprio de uma circunstância proposta, assim como, propor uma circunstância específica para um ritmo previamente estabelecido. O entendimento da *circunstância* por parte do ator depende de sua disponibilidade para abandonar seu ritmo particular e cotidiano para deixar pulsar em seu corpo o ritmo da *circunstância* e suas variações.¹¹⁴ Agir na natureza seria também, uma adequação rítmica.

Porém, quando o ator não encontra esta adequação, seria possível ajudá-lo determinando "o tempo-ritmo por meios técnicos". (p.213) E quais seriam esses meios? Não há um caminho claro, nem único. Há alguns exemplos citados em *A Construção da Personagem* quando Torstov procura afetar seus atores com palmas e metrônimos, acelerando e desacelerando andamentos. Eugenio Kusnet, por sua vez, aponta para a dificuldade que representa detalhar em um livro, exercícios que lidam com "um elemento de sutileza e complexidade tão grandes", cuja dificuldade "só pode ser vencida por um longo e sistemático trabalho com muitas e muitas experiências práticas que sempre devem ser feitas sob um controle rígido" (1985, p.90) e distante de uma abordagem intelectual. Ainda assim, o autor de *Ator e Método* arrisca apresentar algumas contribuições que

¹¹⁴ "Um absurdo! O ritmo deve ser sentido no olhar, nos mínimos movimentos. Essas são questões elementares. Eu estou pedindo para sentar-se em um ritmo específico. Para modificar o ritmo do seu comportamento." (TOPORKOV, 2008, p.122) Tradução do autor para "Absolute nonsense! Rhythm must be felt in the eyes, in tiny movements. These are elementary things. I am asking you to sit in a specific rhythm. To modify the rhythm of your behaviour."

podem, se não ajudar, ao menos, ilustrar um modo possível de criar e fixar o tempo-ritmo na partitura de *ações*. Por exemplo, fazer uso de trechos de músicas conhecidas cujos ritmos correspondam às *circunstâncias* investigadas, ou mesmo, dependendo dos recursos musicais do ator, compor uma "música de fundo" para contaminar as *ações* com o seu ritmo. (p.91) Como exercício para a sua fixação, Kusnet recomenda gravar o "tempo-ritmo" que o ator estabeleceu e explorou, intuitivamente, e cuja existência ignora. Outro recurso seria dizer o texto mentalmente e bater na mesa a cada sílaba pronunciada para o registro de toda a sequência de batidas num gravador. "Ao ouvir a gravação, ele estaria diante da materialização, desta vez sonora, do seu "tempo-ritmo" que, acredito, deveria causar-lhe as mesmas sensações que ele já tinha obtido intuitivamente, o que certamente seria de grande utilidade no seu trabalho." (p.90)

Stanislavski nunca abandonou inteiramente a ideia de uma ação externa correspondente a uma ação interna (e vice-versa). É compreensível então, que o *tempo-ritmo* e seus efeitos tenham sido observados como duas possibilidades nesses diferentes espaços atribuídos ao corpo do ator. O termo, então, foi dividido em *tempo-ritmo interno* e *tempo-ritmo externo*. O primeiro diz respeito aos estados, a um *tempo-ritmo* que pulsa no corpo do ator em condição invisível, se fazendo presente através de "uma simples percepção sensorial" (Stanislavski, 1970, p. 198). Já o *tempo-ritmo externo* é aquele que se apresenta de modo visível, na rítmica nitidamente definida das sílabas, das palavras, dos movimentos. Esses diferentes tempo-ritmos não seguem, necessariamente, juntos. Eugênio Kusnet nomeará como tempo-ritmo composto quando o ator age, internamente e externamente, em diferentes tempo-ritmos. Kusnet endossa a tese de Stanislavski de que esta discrepância é capaz de "acentuar a experiência do ator em seu papel", reforçando "a atividade interior" e excitando "os sentimentos." (1985, p.220)

Como exemplo de *tempo-ritmo* composto, cito o exercício proposto por Stanislavski a Toporkov como demonstração do elemento. Stanislavski pediu ao discípulo ator para aguardar com um bastão imaginário nas mãos, a fuga, em sua direção, de um rato escondido no canto da sala. Ao bater com as palmas das mãos, Stanislavski indicava a partida do rato, instante em que o ator deveria golpeá-lo

com o bastão. A necessidade de resposta imediata à palma implicou numa variação do *tempo-ritmo interno* de Toporkov, que tornou-se bastante diferente da imobilidade externa que representava a espera pelo rato (palma).

Para Stanislavski, o *tempo-ritmo externo* também deve ser dividido em *tempo-ritmo no movimento* e *tempo-ritmo na fala*, o que permite novas variações e incongruências. No que diz respeito à fala, percebe-se o desejo de Stanislavski ressaltar a possibilidade do ator lidar com a prosa de modo também rítmico, assim como é feito explicitamente quando se trabalha com a poesia. "Trata-se de um ritmo misto: uma frase pode ser dita com um ritmo e a frase seguinte com outro completamente diferente. Uma frase é longa, outra curta e cada qual terá o seu ritmo peculiar." (1970, p.243) Stanislavski vai defender que

"quanto mais rítmico for o verso ou a prosa ao serem falados, mais claramente definidas será a nossa experiência dos pensamentos e emoções subjacentes nas palavras do texto. E, reciprocamente: quanto mais claros, definidos e rítmicos forem os pensamentos e as emoções que experimentamos, mais necessidade eles terão de uma forma rítmica de expressão verbal." (1970, p.247)

Jacyan Castilho, em seu livro *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral* (2013) apresentará uma perspectiva sobre o tempo-ritmo composto que é de particular interesse para os propósitos de atualização desta pesquisa. Uma primeira diz respeito a abertura que essas noções ofereceram as pesquisas do ator no decorrer do século XX até os dias atuais e que podem ser sentida na citação abaixo:

Essa chave de compreensão abre, a meu ver, passagens para pesquisas laboratoriais sobre o trabalho do ator que serão desenvolvidas por encenadores e performers do século XX: a abordagem física, por vezes matemática, de um fenômeno que até então pertencia exclusivamente ao terreno do imponderável - o poder de concentração do ator, o jogo com suas emoções. Toda a linha de pesquisa intitulada antropologia teatral, por exemplo, se pauta na "dança das oposições" como um dos princípios radicais da pré-expressividade. E, dentre essas oposições, está arrolada a oposição rítmica entre a ação interna e a externa. (p.195)

Por outro lado, Castilho apresenta outras duas questões às concepções stanislavskianas de ritmo que exigem toda a consideração. Uma primeira

(...) é a premissa de que existe um ritmo "certo" que o ator precisa acessar - em contraponto a ritmos e sentimentos "inadequados" (sobre os quais o diretor chega a advertir). É preciso levar em consideração que, como de resto em todos os

aspectos, a técnica de interpretação de Stanislávski se baseia em uma tentativa de apreensão de verdades emanadas do texto, ao encontro das quais o ator precisa aprender a caminhar, para despertar em si os sentimentos e objetivos “adequados” que lhe bem correspondam. Hoje, quando o texto dramático já tem perdida a sua prerrogativa de centro aglutinador do fenômeno teatral, quando já não é mais detentor de uma essência irredutível, seria no mínimo discutível nos atermos a essa busca por sua suposta verdade. (p.191-192)

A outra, está resumida na "associação obrigatória do termo [tempo-ritmo] ao estabelecimento do compasso, portanto a um sistema métrico ocidental codificado, como parâmetro primordial.” (p.192) A autora lembra da forte relação entre Stanislávski e a música; seu gosto pela ópera; sua pretensão em ser cantor e seu projeto de aplicação do método junto a cantores, buscando trazer para a ópera os avanços na atuação conquistados na cena dramática. Esta formação conduz Stanislavski, naturalmente, a um trabalho musical com o “uso sistemático do treinamento de fala e movimentos sobre durações definidas - semínimas, colcheias, semicolcheias, etc.; a preocupação em fazer coincidir acentos lógicos e temporais; o uso da síncope; todos confirmam as bases métricas de seu trabalho com o ritmo.” (p. 193)

Porém, tanto no *tempo-ritmo* composto, quanto na aplicação do elemento sobre o texto escrito em prosa e sobre os movimentos cotidianos, quando, nos três casos, não é mais possível estabelecer uma orientação a partir da regularidade métrica, verifica-se aberturas no método para a exploração de noções de ritmo em bases diferentes às estabelecidas pelo compasso, o que permite afirmar que a perspectiva musical das *ações físicas* é aberta a possibilidades outras, expandidas em relação ao sistema ocidental. Já em relação ao primeiro apontamento, ainda que seja possível fazer algumas considerações sobre a perspectiva da autora em relação aos objetivos do método, sobretudo quando ela afirmar ser ele “uma tentativa de apreensão de verdades emanadas do texto, ao encontro das quais o ator precisa aprender a caminhar, para despertar em si os sentimentos e objetivos “adequados” que lhe bem correspondam” (p.191), me parece indiscutível o fato de Stanislavski sugerir a existência de um tempo-ritmo entendido como correto antes de sua realização, o que definitivamente merece uma revisão a partir dos mesmos pressupostos a que estão sendo submetidos os demais elementos do sistema.

O trabalho sobre a dimensão rítmica de uma partitura é, de fato, primordial. E não apenas pela convincente argumentação que Stanislavski propõe entre ritmo e afecção, ritmo e rigor, mas também pelo modo com que Castilho apresenta a importância da musicalidade na criação artística, independente de sua linguagem e proximidade com a música *stricto sensu*. A autoria defende que “o ritmo de uma obra é resultante do *modus* de articulação entre suas partes, seja qual for o suporte para a linguagem que se utilize - palavras, espaço, desenho, atores.” (p.32) No caso do ator, ele se tornará ritmo pela alternância de diferentes movimentos, repousos, falas, pausas, dinâmicas e intensidades que são articuladas na composição de sua partitura de *ações*.

A palavra encarnada

Stanislavski elaborou seu sistema e o aperfeiçoou a partir de um olhar para a criação cênica como um desdobramento do texto literário. Naturalmente, tal perspectiva faz da palavra, originalmente presente no drama, uma questão relevante para o seu projeto. No entanto, esta questão não é enfrentada através de reverência e servilismo ao dramaturgo e sua obra. Pelo contrário: é de conhecimento geral, por exemplo, as discordâncias entre Stanislavski e Tchekhov em relação a certas escolhas do diretor na encenação das obras do dramaturgo. O primeiro não hesitava em contrariar o segundo na busca do que considerava o melhor rendimento cênico para o texto. Mais do que isso: o textocentrismo tradicionalmente relacionado ao projeto stanislavskiano chega a ser posto em dúvida por Hans-Thies Lehman quando o pesquisador reconhece, na abordagem do texto pelo ator e diretor russo, resistências e, até mesmo, uma certa hostilidade à literatura. Afinal, questiona Lehman, “não é Stanislavski (...) quem constata explicitamente que o texto como tal não tem valor para o teatro? Que as palavras só ganham sentido pelo “subtexto” da dramaturgia e dos papéis?” (2007, p. 254)

A observação é mais do que procedente. Stanislavski afirma que “No momento da representação, o texto é fornecido pelo dramaturgo, e o subtexto, pelo ator. (...) Se assim não fosse, as pessoas não iriam ao teatro, mas ficariam em

casa lendo a peça”. (1989, p.142) Ainda reforçando esta posição, destaco um pequeno fragmento de *A Construção da Personagem*, quando Torstov defende para os estudantes que “a palavra falada, o texto de uma peça, não vale por si mesma, porém adquire valor pelo conteúdo do subtexto e daquilo que ele contém.” (Stanislavski, 1970, p.129) Logo, a noção de *subtexto* enfatiza o teatro como obra de arte autônoma, tornando a personagem uma criação cuja autoria não é mais do dramaturgo, mas do ator.

Para Stanislavski, o subtexto é

(...) a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com “se mágicos”, com circunstâncias dadas, com toda sorte de imaginações, movimentos interiores, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes. (1970, p.127)

Pelo exposto acima e pelo modo com que venho encaminhando a discussão em torno das *ações físicas*, me sinto à vontade em afirmar que o *subtexto* é uma produção autorreferencial do ator, tecida a partir dos elementos do sistema, cujo efeito é o esgarçamento e a ampliação da palavra proferida em cena para além de sua possibilidade referencial. Esta autorreferencialidade não existe em outro suporte que não o corpo, o que demonstra a clara intenção do Método das *ações físicas* em promover o deslocamento da palavra, de sua condição literária, para sua condição intensiva. Toporkov, em suas memórias, cita o termo *ação verbal* como uma tentativa de Stanislavski classificar a “palavra” quando, em cena, ganha uma dimensão performativa, extrapolando a função meramente utilitária de comunicação que lhe é atribuída pelo cânone dramáticos.

No entanto, para esta pesquisa, o termo *ação verbal* causa algum desconforto. Ele soma à perspectiva interna e externa conferida à ação por Stanislavski (que aqui vem sendo resolvida através das ambivalências resumidas pelos polos *referencialidade* e *autorreferencialidade*) uma outra que é muito difícil de ser atualizada: a ação enquanto corpo e a ação enquanto fala. A ideia de que haveria uma *ação verbal*, e portanto, destacada das outras manifestações corporais, vem sugerindo, com relativa frequência, uma associação equivocada

entre *ação física* e ação sem fala, como se apenas as intensidades não verbalizadas fossem possíveis de serem reconhecidas como corpo. Esta perspectiva propõe ou, no mínimo, sugere, uma separação problemática entre corpo e palavra, como se a segunda, quando em cena, não fosse uma manifestação do primeiro.

Esta é a justificativa do abandono do termo *ação verbal* nesta pesquisa. A palavra, aqui, enquanto *Fala*, será sempre tratada como uma das inúmeras manifestações de um corpo em ação, assim como defendeu o próprio criador do método. Em *A Criação da Personagem*, o aluno Kóstia, numa certa passagem, escuta o professor Torstov comentar com outros atores o quanto a simplicidade na recitação de um poema gerou em seu corpo sensações (1970, p.96). Em outra oportunidade, já em sala de aula, o professor, objetivamente, reforça aos alunos que "a função da palavra é a de despertar toda sorte de sentimentos, desejos, pensamentos, imagens interiores, sensações visuais, auditivas e outras, no ator, em seus comparsas e - por intermédio deles, conjuntamente - no público." (p.128) Portanto, a palavra originalmente oriunda do texto dramático, quando encarnada na figura do ator, pela perspectiva stanislavskiana, será sempre a manifestação de um *subtexto*. O corpo, enquanto suporte para a palavra, transfere a criação literária para o ambiente instável margeado pelos aspectos referenciais e autorreferenciais da criação. Ou seja: a palavra voltada para a representação de um cosmo fictício, e portanto, para a significação e intencionalidades é desestabilizada e explorada também, enquanto produção de presença, de intensidades e de sentidos.

A encarnação da palavra, segundo Stanislavski, é efeito de uma investigação que se dá em diversas frentes. Uma delas são os procedimentos de análise do texto, que privilegia sua exploração por canais que não estão mais restritos aos intelectuais. Essa questão já foi abordada na descrição dos ensaios de mesa dirigidos por Kedrov, quando a abordagem da peça é feita, primeiramente, através da imaginação do ator ativada por sua disponibilidade em aceitar as circunstâncias propostas e em reagir a elas fisicamente através de *tarefas* concretas. Foi abordada também, no modo como a análise prossegue, através de improvisações nas quais o ator encontrava-se proibido de decorar as falas das personagens tal como encontradas no texto. Toporkov lembra que Stanislavski interrompia

imediatamente uma improvisação quando reconhecia as palavras de Molière em cena. Em contrapartida, não escondia o entusiasmo quando as sequência de *ações físicas* eram desenvolvidas com poucas falas, sendo todas elas análogas às do dramaturgo, mas propostas pelos atores e pertencentes a um vocabulário singular manifestado na *relação*.

As palavras só começam a ser ditas tal como estão escritas no texto depois que os pensamentos a elas correspondentes estão claramente e intimamente inseridos na linha de *ações*. Importante ressaltar que a ideia de pensamento se confunde com as imagens visualizadas pelo ator. Para Stanislavski, falar é agir. "Esta ação nos determina um objetivo: instilar em outros o que vemos dentro de nós. (...) Nossa tarefa é querer induzir nossas visões interiores em outras pessoas e esse desejo origina a ação." (p.137) Esta proposta permanece até o último estúdio quando Torporkov, citando Stanislavski, define ação verbal. "Ações verbais são uma habilidade do ator de tocar outro ator com suas imagens mentais. E para fazer isso você tem que ver tudo o que está falando em cristalino detalhe, para que ele veja a mesma imagem. (...) Seus pensamentos, palavras, imagens internas existem para o outro ator."¹¹⁵ (2008, p.140) De volta para *A Construção da Personagem*, Torstov afirma que, em *circunstância*, "ouvir é ver o que se fala; falar é desenhar imagens visuais." (1970, p.132) O que corresponde aos pedidos de Stanislavski aos atores de *Tartufo* para que não falassem para os ouvidos dos parceiros, mas para os seus olhos.¹¹⁶

Outra frente importante de exploração do texto se encontra em procedimentos técnicos projetados sobre a palavra que são muito aproximados, por Stanislavski, aos dos cantores de ópera. Como exemplo, cito a investigação das caixas de ressonância no corpo, a musicalidade na exploração das vogais e consoantes, o *tempo-ritmo* já comentado, respirações, palavras tônicas na construção das sentenças, dicção e demais esforços musculares empregados pelo

¹¹⁵ Tradução para "Verbal actions is an actor-s ability to touch another actor with his mental images. And to do that you have to see everything you are talking about in crystal-clear detail, so that he sees it that way too. (...) Your thoughts, words, inner images exist for the other actor.

¹¹⁶ "Não fale para os seus ouvidos, mas para os seus olhos." (TOPORKOV, 2008, p.140) Tradução para "Don't Speak for his ears, but for his eyes."

aparelho fonador, tudo isso sempre voltado para a uma noção de "palavra" que não separa sua materialidade sonora de sua carga semântica e visual.

Acrescento, por fim, um último efeito importante referente à palavra quando investigada através das *ações físicas* e que deve ser agregado ao seu caráter semântico, sonoro e visual acima apontado: o de criação de corpos.¹¹⁷ Como toda ação, a fala criada pelo dramaturgo, além de um desejo projetado no outro, deve tornar-se também, a manifestação de uma resposta ao outro. No estágio realizado no Gitis - Academia Russa de Artes Teatrais eram recorrentes os pedidos dirigidos aos atores, da parte dos professores, para que não só visualizassem o que o parceiro dizia, mas também, e sobretudo, que arrancassem com as palavras, o que desejavam do parceiro e, simultaneamente, não falassem a partir de “deixas” e por uma imposição do texto memorizado, mas por uma necessidade física, quando as palavras são arrancadas do ator pelo parceiro. Voltamos então, a *circunstância* como *campo* e a palavra como disparo e efeito de *forças*¹¹⁸.

Se as *Falas* materializam *forças* e corpos, podemos afirmar que o método das *ações físicas* aproxima o ator do falante preconizado por Novarina, conforme comentado no capítulo anterior. E se assim for, reforço a convicção de que, mais

¹¹⁷ "Lembre-se, as pessoas só falam dez por cento do que está em suas cabeças, noventa por cento permanece não ditas em voz alta destruindo a verdade viva. Quando você está fazendo uma cena, você deve, acima de tudo, estabelecer todos os pensamentos que precedem qualquer fala. Não tens de dizê-las, só vivê-las. Você pode, talvez, ensaiar um pouco falando em voz alta, para que você domine as suas falas implícitas e as do outro ator e a troca de pensamentos de modo que os seus pensamentos estejam de acordo com o dele. Na cena que você me mostrou, mais importante do que aprender é ouvir, especialmente Orgon, e adivinhar o os pensamentos ocultos do seu parceiro. (TOPORKOV, 2008, p.132-133). Tradução para "Remember, people only speak ten per cent of what is in their heads, ninety per cent remains unspoken out loud, and destroy living truth. When you are doing a scene, you must, first and foremost, establish all the thoughts that precede any given line. You don't have to speak them, just live them. You can, perhaps, rehearse for a while speaking everything out loud, so that you can master your own and the other actor's unspoken lines and the exchange of thoughts so that your unspoken thoughts can be in accord with his." "In the scene you have just shown me the most important thing to learn is to listen, especially Orgon, and to guess what your partner's hidden thoughts are."

¹¹⁸ Stanislavski pedia: "Não pensem nas falas e em como dizê-las que elas acontecerão. (TOPORKOV, 2008, p. 20) "Pense no que você está fazendo. Você, voice e não outro personagem qualquer, tem que distribuir alguns milhares de rublos aos funcionários que estão reunidos no seu escritório." Stanislavski vai insistir que o texto se faz fala a partir do pensamento e das ações que o ator realiza. A partir dessas pequenas tarefas sobre as quais ele está focado e envolvido. Diz Stanislavski: "Quando você abrir a sua janela, espere pela sugestão e, então, pense em com vai dizer a sua fala." (p.21) Tradução para "Don't think of the lines and how say them, that will happen." e para "Think about what you are doing. So, you, *you* not some characters or other, have to hand out several thousands of roubles to the pay clerks who have gathered at your office." When you open your window, you wait for your cue and think how you are going to say your line."

do que marcar subjetividades, a fala do texto dramático, recriada em cena pelo ator, através do método das *ações físicas*, integra o exercício de subjetivação que, em última instância, é a personagem composta pela partitura de *ações*. E mais: é através desta mesma perspectiva que o diálogo dramático se torna uma conversação, nos termos em que este conceito é apresentado no Léxico de Sarrazac, quando a fala se desloca do contexto exclusivamente comunicacional com que é tratada pelo drama em sua acepção canônica, para um contexto em que o reconhecidamente impreciso, desconhecido, incompreensível, mas inteiramente sensível, não pode mais ser desconsiderado.

Revisando as metáforas do corpo

O Método das *ações físicas* proposto por Constantin Stanislavski está voltado para uma concepção de personagem que é inseparável do corpo-ator. Trata-se de um modo próprio de levar a diante um projeto mais amplo, que reúne nomes diversos da cena moderna e contemporânea, e que pode ser resumido na criação de uma teatralidade entendida como obra autônoma da literatura. Diante de tantas imprecisões, aberturas e possibilidades de apropriações que o legado stanislavskiano oferece, é possível assegurar que a partitura de *ações* determina uma escrita do corpo em cena como criação do ator, submetida a uma poética própria. Neste contexto, a personagem deixa de ser uma concepção idealizada de sujeito para se tornar um processo de subjetivação do ator através das *ações físicas*. E o que vem sendo demonstrado até aqui, ainda num plano teórico, é o surgimento, a partir das *ações físicas*, de inúmeras possibilidades de teatralidades afinadas com concepções de arte contemporânea. Afinal, as *ações físicas* proporcionam ao corpo-ator uma experiência vista como um saber próprio do contemporâneo, uma vez que elas transitam pelo ambiente instável localizado no "entre" as ambivalências (aqui) reunidas sob os termos *Referencialidade* e *Autorreferencialidade*.

Pelo exposto, é certo que as atualizações para o Método das *ações físicas* que vem sendo proposto até aqui, correm o risco de ficarem seriamente

comprometidas caso os artistas envolvidos (e eu me incluo entre eles) resistirem às revisões de concepções de corpo que vêm sendo aqui solicitadas. No entanto, para que esta revisão de fato aconteça, não basta o entendimento e a simpatia com perspectivas apontadas pelo pensamento e pela ciência na contemporaneidade. Sandra Meyer, em sua obra *As metáforas do corpo em cena* (2011), ao explorar a metáfora como estratégia de análise do método stanislavskiano, nos convoca a revê-las a partir do proposto por Lakoff e Jonhson (1999, 2002), que afirmam ser as metáforas não apenas sintomas de visões alegóricas de mundo, mas também, sintomas de “padrões de pensamento e organização da linguagem” que estruturam “a própria atividade cognitiva, proporcionando ignição aos atos do corpo”. (p.44) A metáfora, vista por esta perspectiva, amplia seu campo de ação para além do emprego dado à palavra, interferindo também, no modo como pensamos, conhecemos e agimos. Como um exemplo introdutório, cito as metáforas chamadas de orientacionais, que reafirmariam que

o que é bom é “para cima” e o que é ruim, “para baixo” respectivamente, e não são arbitrárias, elas têm base em nossa experiência física e cultural. Conceitos tais como “para cima” ou “mais perto” não são puramente compreendidos em seus próprios termos, mas emergem de um conjunto de funções motoras, constantemente realizadas, resultantes da posição ereta em relação ao campo gravitacional e de nossa constante experiência espacial, isto é, de nossa interação com o ambiente”. (p.91)

Logo, rever nossas concepções de corpo implica numa reformulação das metáforas sobre ele empregadas. Os exemplos que seguem são retirados da obra acima referida, todas elas adotadas recorrentemente nas salas de aula, de ensaios, entre colegas professores, alunos, atores, diretores, mesmo entre aqueles afinados com o teatro contemporâneo. A primeira delas é a metáfora do corpo como instrumento de trabalho ou de criação. Concordo com Helena Varvaki quando diz que “Tal como um mantra, muito precocemente aprendido, atores e professores repetem que o ator deve dedicar-se ao seu instrumento de trabalho.” (Varvaki, 2013, p. 24). É da mesma maneira que Stanislavski se refere ao corpo:

As pessoas em geral não sabem como utilizar o aparelho físico com que a natureza as dotou - disse. Não sabem como desenvolver esses instrumentos nem como mantê-los em ordem. Músculos flácidos, postura má, peito encovado são coisas

que vemos continuamente à nossa volta. Demonstram insuficiência de treino e inépcia no uso desse aparato físico.” (1970, p.51)

Trata-se de uma visão mecanicista do corpo, nascida no Iluminismo, mas ainda resistente em noções como treinamento do ator, treinamento do corpo, treinamento da voz, que ainda orientam concepções de atuação, mesmo aquelas datadas a partir do início do século XX, quando, segundo a pesquisadora, o ator

(...) precisou se convencer de que tinha todo um corpo expressivo, além das mãos e do rosto para espelhar sua alma”, e desenvolveu técnicas para poder “instrumentalizá-lo” devidamente. O movimento recuperou a importância frente aos outros elementos teatrais e, a partir de então, o ator direcionou o seu ofício para as ações do corpo através de inúmeras técnicas que se desenvolveram para este fim. (Meyer, 2013, p.39)

A ideia de mecanicidade não está separada da ideia de vida. O que se verifica aqui é uma herança newtoniana de se creditar à mecânica e suas leis, as condições para explicar e desfazer os mistérios da natureza. A metáfora corpo-instrumento denuncia uma perspectiva, ainda que involuntária, de um corpo separado do sujeito, uma vez que todo e qualquer instrumento é operado por alguém. Se o corpo é o instrumento do ator, este último passa a ser o sujeito centrado e controlador de si mesmo. Se a razão de ser de um instrumento está na realização voltada para uma determinada finalidade, conclui-se que o corpo-instrumento não deve escapar dessas determinações - o que, ocorrendo, confere ao “aparelho” uma condição defeituosa, ou uma falta de destreza da parte de quem o opera.

Para as expectativas de criação que este trabalho vem sustentando, mesmo que no ambiente dramático, “O corpo não pode ser plenamente manipulado ou controlado por um comando central mental a priori, posto ser um “ente-em-vida”, em constante estado de instabilidade e auto-organização, segundo uma complexa rede de conexões distribuídas por todo o organismo.” (Meyer, 2013, p.39) Trabalhar a partir das *ações* físicas, portanto, demanda do ator essa quebra de paradigma, que ele reconheça o corpo como “o agente de seu próprio processo” (p.47), o que implica em reconhecer no ator alguém que não tem um corpo, mas alguém que é um corpo. E que “para entendê-lo, há que contemplá-lo

em ação, em vida.” (p.40) Se esta tese não faz referência, em nenhum momento, a um "corpo do ator", mas sim de um corpo-ator, é porque a provocação de Meyer, a partir de Merleau-Ponty, me obrigou a rever toda minha redação até aqui, onde constava, em abundância, esta separação.

Resistindo ao corpo-instrumento, há outra metáfora bastante comum e que vem visitando este trabalho: a do corpo-organismo. A ideia de organicidade, como já apontado, é uma marca das concepções de corpo e de ator do projeto stanislavskiano, ainda que mais tarde, venham a ser revistas através da formulação do Método. Esta metáfora se cria a partir de uma visão vitalista do corpo, extremamente importante para esta pesquisa, mas merecedora de todo o cuidado e desconfiança. Segundo Meyer, "A noção de organismo e de organicidade (...) não pode ser entendida longe de sua oposição à noção de máquina e de mecanismo, pois ambas são figuras de organização e harmonia do universo e do homem." (p. 59) O corpo-vivo entendido como organismo é tradicionalmente aquele formado da soma das partes que se integram numa lógica finalista, como proposto por Aristoteles. As partes interagem entre si, convivem harmonicamente, movidas por uma substância vital.

Diferente desta lógica, encontra-se aquela que pode ser reconhecida não só nas propostas de Espinoza, de Artaud, de Deleuze e Guatarri mas, também, nas novas perspectivas trazidas pelas neurociências, que reconhecerá o corpo-vivo como "um sistema integrado onde quaisquer modificações das partes podem alterar outras partes e o todo". (p.111) É para destacar as leis biológicas das leis mecânicas subentendidas na ordenação orgânica que se torna uma opção interessante a metáfora artaudiana de um "corpo sem órgãos", ou seja, um corpo sujeito à desordem, à desarticulação. José Gil verifica este corpo na atuação dos mimos, quando eles promovem a desintegração do corpo de modo a desligar "completamente as articulações e a tornar as partes que elas ligam independentes umas das outras, abolindo assim a rigidez e os estereótipos que as codificações culturais nelas imprimiram. (...) o que nos choca à primeira vista é a sua carne, que vemos decompor-se e rearticular-se para formar uma "frase"" (Gil, 1997, p. 34). O corpo aqui seria orgânico uma vez que "sem significação, transmite um

sentido, sendo desarticulado, articula-se espontaneamente, não possuindo uma ordem própria, constrói-se uma ordem”. (idem)

Por fim, não há como discordar de Sandra Meyer quando ela apresenta a metáfora do corpo-recipiente como a mais contundente entre as aplicadas sobre o corpo, ao menos na criação do ator. Esta figura manifesta a perspectiva dualista entre um dentro (interno) e um fora (externo) que ainda predomina nas salas de ensaio e nos palcos. Neste corpo cindido, a organicidade seria a produção que emerge de uma região separada do mundo (o interior). Ou seja, é vivo o que nasce num ambiente supostamente puro por sua não contaminação pelo mundo exterior.

Aparentemente separados do mundo por meio da superfície de nossa pele, vemos o mundo como fora de nós. Conceitualizamos uma infinidade de atividades em termos desta imagem e, mais do que isto, entendemos e experienciamos nosso próprio corpo como contêiner. Dos comportamentos da vida cotidiana aos cênicos, toda coisa inicia ou está sempre dentro ou fora de um determinado contexto, no interior, ou no exterior ou no máximo, na fronteira entre ambos. Experienciamos a nós mesmos como entidades separadas do mundo e, mesmo que não haja fronteiras definidas, quando o tato e a visão não dão conta de averiguar, temos a propensão de projetar contornos e limites”. (Meyer, 2013, p. 92)

A ideia de expressividade como atributo do ator só é possível numa criação orientada por tal perspectiva de corpo, uma vez que o ator expressivo” é aquele capaz de transfigurar ocorrências invisíveis (internas) em ocorrências visíveis (externas). Neste contexto de criação, o corpo só ganha importância enquanto evidencia o que é central. Esta hierarquia entre centro e periferia é reforçada por inúmeras afirmações, como aponta Sandra Meyer, voltadas para a importância de entender, por exemplo, o significado central de alguma ideia, ou definir o centro de uma questão, em vez da exploração de suas bordas. O corpo-recipiente orienta concepções stanislavskianas de corpo (que também serão revistas pelo Método) quando é notória (assim como ainda encontramos hoje) as noções de interioridade e profundidade como atributos do ator e seu corpo, provocando, ainda que não intencionalmente, um processo criativo fundado em princípios como centralidade e estabilidade. A ideia de organicidade que se esconde por trás deste corpo-recipiente corre o risco (já apontado anteriormente) de se tornar a expressão de uma verdade oculta, essencial e identificada a um sujeito estável.

Muitas outras metáforas nos escapam, seguramente, denunciando concepções de corpo caducas para quem deseja se aventurar pela atuação no teatro contemporâneo. Uma necessidade, de certo, seria a fixação de uma nova metáfora para o corpo que possa estabelecer para os envolvidos na criação o seu novo paradigma. Necessidade que parece ter sido também sentida por Ferracini e o LUME quando foi cunhado o termo *corpo-subjétil*¹¹⁹ para dar conta do corpo rizomático¹²⁰ (no sentido conferido à *rizoma* por Deleuze e Guatarri¹²¹) do ator em estado cênico. Mais do que uma metáfora, o *corpo-subjétil* vem sendo parte de uma pesquisa de longo tempo feita pelo grupo de Campinas com riquíssimos desdobramentos. Lamentavelmente, o enfoque aqui, se feito com a devida responsabilidade, representaria um desvio importante em relação aos objetivos da pesquisa. Basta o seu exemplo e as citações abaixo para que o *corpo-subjétil* cumpra aqui o seu papel: reforçar a necessidade sentida também nesta pesquisa de propor certas revisões metafóricas para o corpo. E ela foi a adoção da metáfora “corpo-rede”.

O trançado em múltiplos pontos dispensa a ideia de partes, de um todo, de uma centralidade irradiadora e receptora de estímulos. O corpo-rede não pode ser

¹¹⁹ "Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada *Enlouquecer o Subjétil*, essa imagem "corpo-subjétil" me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, "(...) a palavra ou a coisa [que] pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um, nem outro (Derrida e Bergstein, 1998: 23). Um subjétil não é um sujeito, muito menos o subjetivo, não é tampouco o objeto, mas exatamente o que á a questão do "que" guarda um sentido no que concerne ao que está entre isto ou aquilo (...) (1998: 38)." (2004, p76-77) "Outra questão e que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva a imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e, como ficara mais claro adiante, também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada ja que "subjétil" e uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas." (FERRACINI, 2004, p. 76-77).

¹²⁰ "Sendo o corpo-subjétil composto por essa diagonal técnica/estética, forma/vida, podemos olhá-lo não como um ponto, formado por uma estrutura profunda e com um centro localizável, que deve ser esclarecido, entendido, semantizado e rebatido sobre um ou outro plano significante, mas podemos olhar o corpo-subjétil como uma multiplicidade, um espaço de conexões e re-conexões infinitas sem qualquer centro ou estrutura, como um *continuum* de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se num autoprodução. Enfim, olhar o corpo-subjétil como um rizoma." (Idem, p. 78-79)

¹²¹ "Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades" (DELEUZE e GUATARRI. 2011, p. 15-16.)

um corpo-instrumento, pois não se submete a um agente controlador, mas a um processo auto-organizador. Ele não pertence a ninguém que não a ele mesmo. Portanto, é um corpo-sujeito, um corpo-pensamento que atende ao sistema interativo e cooperativo entre partes que constituem as novas concepções de corpo e que Meyer (e Ferracini) reconhece envolver os trabalhos em torno do Método das *ações físicas*. O vazado da rede torna impossível a identificação de um espaço interior separado e resguardado do ambiente no qual o corpo está inserido. Na rede, não há intimidade, profundidade, e portanto, não há nada a ser expressado. Sem nada a expressar, dispensa-se o encontro de uma verdade anterior, original, essencial que não corresponde às noções contemporâneas de sujeito. O corpo-rede é um um corpo poroso, atravessado, ambiente, inacabado, em processo, integrado em múltiplas conexões. Por fim, a “rede” reforça a ideia de um corpo-dramaturgia. A tessitura de *ações físicas* que estabelecem a personagem e garantem a dramaturgia do ator é um trançado conjunto de linhas visíveis (*ações Referenciais*) e invisíveis (*forças*) entre atores, atores e elementos de cena, atores e espectadores. O tecido não existe apenas entre os corpos, mas são também os próprios corpos.

Vida, experiência, verdade, natureza, organicidade, performatividade são palavras relacionadas à produção de sentidos, intensidades e presença de um corpo quando se auto-organiza. É desta auto-organização em cena, diante do público, que se espera obter da atuação, no estudo de criação a seguir, concepções contemporâneas de teatralidade. O apelo dessa teatralidade ao corpo em detrimento de um cérebro dele destacado, não dispensa, para a sua realização, como tem sido aqui defendido, nem recursos técnicos, nem a fricção com os polos referenciais originários de um texto dramático, que vem sendo resumidos nas ideias de representação, intencionalidade e significação, como pode ser vislumbrado nos princípios propostos pelo Método das *ações físicas*.

4

Quatro perdidos e um estúdio de criação¹²²

O estúdio de criação é o espaço de verificação das hipóteses que movem esta pesquisa. Nele, os pressupostos teóricos apresentados até aqui fundamentaram o exercício de criação cênica das personagens Paco e Tonho em um fragmento da peça *Dois Perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Trata-se de uma obra pertencente ao universo dramático, aspecto indispensável a qualquer outra que viesse a servir de matriz para essa investigação, uma vez que o foco da investigação encontra-se na criação do ator e nas teatralidades decorrentes a partir de uma matriz literária e dramática. Da peça de Plínio Marcos foi disparado um percurso de criação no qual os atores foram convidados a compor suas personagens através de uma tessitura de *ações físicas*. As apropriações do método de Stanislavski, apresentadas no capítulo anterior, ofereceram os meios para se investir na desestabilização de categorias, como mimese, ação, diálogo, conflito e fábula, já anunciada no primeiro capítulo.

Essa desestabilização é uma condição fundamental para que se opere o deslocamento das poéticas de encenação e/ou da dramaturgia textual para a dramaturgia do ator, como teatralidade atualizada às noções contemporâneas que norteiam este trabalho. Buscou-se verificar neste investimento o quanto algumas questões do âmbito da cena contemporânea podem ser enfrentadas - ao contrário do que propaga o senso comum - a partir da dramaturgia do ator, e o quanto, ao contrário, as boas intenções na busca por novas teatralidades podem naufragar impiedosamente se, em cena, o ator mantiver um registro de atuação ainda orientado por categorias dramáticas restritas a perspectivas canônicas.

A escolha do nome “estúdio” para este lugar de criação é uma evidente referência aos estúdios do Teatro de Arte de Moscou e àqueles que, a partir dele, se espalharam por toda a Europa e para além dela. O objetivo de um estúdio não é o fechamento do fazer teatral em resultados acabados e respostas conclusivas. Antes, é um espaço de experimentação contínua. Assim sendo, é razoável que a

¹²² A íntegra do exercício está disponível em www.youtube.com/watch?v=wRXWk8bUQck

palavra “estúdio” venha nomear, ainda hoje, as condições nas quais os atores podem investigar seus processos de criação através de um exercício provocador e voltado para a expansão de limites. Coisa rara, certamente, no ambiente de formação e no ambiente profissional, onde a perspectiva tecnicista do conhecimento e as contingências de mercado muitas vezes reduzem a potência do ator (e da arte) à aplicação de instrumentos e de fórmulas. Seguindo em uma direção contrária, o estúdio depende de um ambiente aberto para o risco e para o desacerto, próprio de um contexto de criação onde o investimento se volta para o que não é familiar.

Parto então, para um primeiro comentário a respeito do estúdio criado para essa pesquisa. Ele diz respeito às contradições entre o que é proposto aqui como campo teórico e os limites que envolvem a criação artística, sobretudo quando o corpo é o foco da investigação. A verificação do que se objetivou dependeu sempre de um conjunto de inumeráveis e inomináveis fatores que não se encontram sempre disponíveis ao desejo e ao controle dos pesquisadores. O desenvolvimento do trabalho se deu em meio à disposição e à resistência para a criação, sendo esta última um cuidado involuntário pela “segurança” que busca tornar menos aflitiva a exposição que as *ações físicas* solicitam. Logo, a produção intelectual deste capítulo, apesar da ênfase dada aos “achados” do estúdio, reconhece que, em alguma medida, é também o relato da impossibilidade de sua plena realização¹²³.

Um desses fatores fomenta meu segundo comentário, que diz respeito ao tempo que foi dedicado ao estúdio. Foram três meses de trabalho, com uma frequência de três encontros semanais, tendo cada encontro três horas de duração. Um total de 144 horas que pareciam bem distantes do ideal. Afinal, as restrições de prazo e orçamento não são pressões apenas de mercado. O cronograma da pesquisa e os compromissos profissionais que garantiam o sustento do pesquisador e demais colaboradores, nos obrigaram a trabalhar dentro de uma realidade de encontros possível e que se mostrava cada dia mais estreita à medida

¹²³ Foram muitos os momentos do trabalho no *estúdio de criação* em que eu era remetido ao comentário feito por Mario Biagini acerca do Workcenter como um trabalho “na direção da mesma impossibilidade”. (Biagini, Encontro na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.3 n.1 p.295, jan./abr. 2013.

em que nós avançávamos em um exercício de extrema complexidade que demandou análise cuidadosa do texto; estruturação minuciosa de *ações físicas*; repetição exaustiva dessa estrutura; disponibilidade para atualizações; paciência para aguardar pelos instantes de vida que, muitas vezes, demoram mais do que o suportável para se manifestar, assim como, desaparecem “inexplicavelmente”, mesmo quando cercados de todos os cuidados para mantê-los na estrutura.

Por outro lado, se os trabalhos em um estúdio estão destinados à inconclusão, o limite que o tempo aquém do desejado oferece deixa de ser obstáculo para se tornar mera contingência de trabalho. Por maior que seja a disponibilidade para a investigação em um estúdio (Stanislavski e Grotowski nos dão um exemplo disso) sempre haverá algo novo a ser desbravado, algo diferente a ser aprofundado, algo conhecido a ser revisto. O recorte proposto pelo segundo capítulo, ou mesmo parte dele apenas, já seria um universo generoso para alimentar um estúdio permanente durante uma vida inteira. Neste sentido, pude perceber que meus ressentimentos por mais tempo para a pesquisa se confundiam com a minha ansiedade e o meu condicionamento por resultados a serem alcançados e já cercados de expectativas.

Assim sendo, o estúdio de criação foi um espaço de aplicação das estratégias por mim atualizadas a partir do método stanislavskiano e de verificação de sua eficácia na produção de efeitos no corpo-ator, no ambiente dramático, entendidos como subjetivações. O que segue relatado é um percurso que nasce das leituras da obra de Plínio Marcos e chega a uma estruturação cênica das personagens – realizada em meio a muitas tentativas, dúvidas, achados e perdas - atualizada até a data estabelecida para o encerramento dessa atividade. Tudo isso dentro de certas condições de trabalho em que o tempo possível de dedicação foi um fator importante. O que é relevante sobre todas as dificuldades é a constatação de que a atuação, quando encarada como instância afirmativa e reveladora da posição de um sujeito-ação no mundo, é matéria das mais estimulantes e necessárias à criação teatral contemporânea, independentemente do projeto e condições em que ela está inserida.

Naturalmente, como poderá ser percebido no relato que se inicia, não foi dada uma atenção equivalente a todos os elementos discutidos e analisados no segundo capítulo. Eles foram sendo aplicados em função do tipo de dificuldade que os atores apresentavam. Portanto, o espaço desigual conferido neste capítulo às estratégias de afecção se justifica, ou pela importância estruturante com que elas integram o pensamento stanislavskiano, e/ou por terem sido aquelas que se apresentaram como as mais adequadas para o investimento em questões pontuais surgidas no percurso de criação das personagens.

Outro fator que não pode deixar de ser comentado antes de iniciar o relato encontra-se no abismo que reconheço entre as experiências dos atores por mim testemunhadas e a partir deles, por mim vivenciadas, e sua transposição para a linguagem que as descreve e as analisa. A complexidade da atuação a partir das *ações físicas* aparece sempre empobrecida pelas cisões que, arbitrariamente, compartimentam o fenômeno a fim de torná-lo apreensível para um leitor ausente do processo. Isso é um problema grave quando a matéria é o ator em *experiência* diante do espectador e não a personagem como resultado de procedimentos exclusivamente técnicos. Uma contradição que me parece não ter solução e que eu também não soube como minimizar.

Há ainda, uma observação importante sobre a questão da nomenclatura utilizada na pesquisa. Desde o início, eu procurei agir como o "bom ladrão" que, segundo Ferracini (2004, p.40, 41), se apodera do que vê e aprende do mestre, transformando essa herança, sem qualquer pudor, numa realização própria. Uma vez que eu não vi o mestre, mas dele tomei conhecimento através de uma transmissão tumultuada (como pude comentar rapidamente no início do capítulo anterior), o que pude ver e aprender, sobretudo quanto à nomenclatura de Stanislavski, estão nas edições brasileiras de *A Preparação do ator* (2001), *A construção da personagem* (1970) e *A criação do papel* (1984) e nos retransmissores Toporkov com o seu *Stanislavski in rehearsal* (2008), que não tem tradução para o português, e professores do Gitis (Academia russa de artes teatrais) cujos termos em russo eram traduzidos aos alunos de modo não muito cuidadoso, me parecia, no que diz respeito à precisão máxima entre a palavra em

português escolhida e o sentido complexo do léxico stanislavskiano explorado naquela escola. Sendo assim, os termos adotados aqui, inicialmente, foram aqueles propostos na bibliografia acima e aqueles trazidos comigo de Moscou. À medida em que eu avançava com as atualizações na escrita do trabalho e/ou no exercício experimental, alguns desses termos foram se descolando de uma ortodoxia em relação a um suposto "sentido original" e outros foram sendo rebatizados, de modo a se atualizarem e melhor atenderem às expectativas específicas projetadas sobre os elementos como estratégia concreta de criação do ator dentro dos objetivos e pressupostos que cercaram esta pesquisa. Em seu artigo *Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de "estrutura" e "espontaneidade" em Grotowski* (2015), Tatiana Motta Lima se cobrou, em relação aos termos grotowskianos analisados, a "não trabalhar com vistas à "dicionarização" mas, num vaivém entre as experiências práticas e a terminologia, ver como um artista filia certas experiências a conceitos na tentativa de nomear aquilo que foi realizado e, ao mesmo tempo, de dialogar com outros que estão do lado de fora das práticas experimentadas." (p.50). Do mesmo modo eu procurei agir em relação ao estúdio e os termos aplicados.

Voltando às intenções do estúdio: Stanislavski, nos anos finais de sua vida, investe na criação de personagens como uma partitura de *ações físicas* e seria através de sua execução que o ator poderia viver uma *experiência*. As *ações físicas* resultam da disponibilidade de um ator para se concentrar e reagir às *circunstância*. Ela nasce na análise do material literário e se presentifica nos corpos reagentes às *forças* que, em cena, os atravessam. Logo, como poderá se notar adiante, no estúdio, o processo de criação da partitura de *ações físicas* de Paco e Tonho se confundiram com a criação das *circunstâncias* às quais os atores deveriam se disponibilizar.

Ainda no capítulo anterior, eu tive a oportunidade de apresentar, mesmo que de modo panorâmico, como se deu a criação das *circunstâncias* descritas por Toporkov junto ao elenco de *Tartufo*. Seguindo esta referência, propus que a criação das *circunstâncias* de Paco e Tonho fossem investigadas seguindo as três etapas cumpridas naquele estúdio: o levantamento do que estou nomeando por

circunstâncias primárias, a criação do que estou nomeando por *circunstâncias secundárias* e a criação do que estou nomeando por, simplesmente, *circunstâncias*. A primeira é a determinada pelo dramaturgo e estabelecida pelos dados concretos que constam no texto e deduções decorrentes. A segunda diz respeito à exploração e ampliação da primeira através da imaginação do ator. Trata-se de uma imaginação ativada por um posicionamento pessoal (*Se mágico*) diante de *problemas* identificados na análise anterior e que estabelecem *objetivos* e *estratégias* indicadas por *verbos-estratégia* (ou, como é comum no jargão stanislavskiano, verbos de ação). A terceira e última, a *circunstância*, é aquela que, partindo das duas primeiras, se dá no *aqui e agora* dos encontros entre corpos que se afetam mutuamente - seja nas improvisações através das quais são criadas e memorizadas as *ações*, seja na sua fixação, execução e concomitante atualização¹²⁴.

A convivência entre *experiência* e personagem entendida como *partitura* de *ações* nem sempre se apresenta bem resolvida. Não foram poucos os espetáculos fundados em atuações partituradas em que uma muralha se erguia entre mim e o ator em cena, muitas vezes uma muralha de virtuose, e algumas outras, também de vaidade. Nesses anos de convívio com professores e atores em formação, não foi raro, também, escutar a palavra *partitura* como elemento identificador de exercícios e cenas que buscavam ser reconhecidos como contemporâneos, mas que não passavam de ações não cotidianas formalmente elaboradas com algum rigor, a fim de se realizar uma impecável repetição mecânica. Tatiana Motta Lima também identifica a recorrência com que “a ideia de “partitura” seduz aqueles que estão envolvidos com o trabalho artístico. Talvez porque a “partitura” traga a noção de um resultado, de um ponto ao qual se chegou, talvez porque ela pareça oferecer uma certa segurança, na possibilidade de repetição.” (2015, p.62)

Por outro lado, há um discurso, não menos comum, de que a *experiência* está na contramão de uma estrutura cuidadosa. O ineditismo conferido à vida não se adequaria à repetição de algo que já está estabelecido. A sedução pelo espontâneo como “liberdade” para agir/reagir desconsidera o quanto que o inédito

¹²⁴ Ou (des)atualização, como poderá se entender mais adiante, quando a *escuta* será o foco da discussão.

pode ser um automatismo travestido. E o clichê não estaria apenas nas tensões e maneirismos de um ator, nem nas reações ilustrativas de afetos e comportamentos em cena, nem naquele “jeito” confortável de fazer aquilo que sempre “funciona”. Ainda com Motta Lima, em seu artigo *Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo?* (2009), a atriz e pesquisadora cita Cassiano Quilici e sua observação em torno do automatismo possível de ser verificado na ansiedade com que um ator reconhece e elabora suas afecções para concluir que "O clichê aqui seria todo e qualquer bloqueio feito às inúmeras e sempre presentes ações inerentes à dinâmica da vida *psicofísica*. Os automatismos bloqueariam novas possibilidades de afetação/significação, sendo uma “leitura” apressada e, muitas vezes, confortável - menos perigosa - dos acontecimentos.” (p.31) Retornarei a esse problema, que é dá máxima importância, mais adiante, quando comento questões em torno da *escuta* na criação de Paco e Tonho.

Uma grande amiga me contou que quase comprou uma bolsa pela pergunta que nela vinha estampada: “Qual foi a última vez que você fez algo pela primeira vez?” Com a proximidade dos meus 50 anos, esta pergunta me remeteu, imediatamente, às minhas zonas de conforto que asseguram fazeres cotidianos (pessoais, profissionais e artísticos), como se eu não tivesse mais idade, nem entusiasmo para aprender novidades, para começar qualquer coisa. Mas também, numa outra perspectiva, a pergunta me remeteu ao modo como facilmente nos submetemos a um fazer mecânico em todas as atividades, independentemente de idade, que extrai do dia a dia o mistério que existe naquilo que pretensiosamente damos por conhecido. Para a minha alegria, o estúdio de criação me provocou, simultaneamente, nas duas direções. Mas, sobretudo, foi o conflito que pode ser conferido entre a ideia de estrutura e de *experiência* que foi revisto a partir da frase estampada na bolsa que não foi comprada. “Agir pela primeira vez quando algo é feito novamente” foi o paradoxo enfrentado e que tinha como pista primordial as concepções (tanto de Stanislavski como de Grotowski) de *partitura* entendida como a vida que não existe fora de uma estrutura. A pergunta abaixo tornou-se uma importantíssima companheira de viagem.

de que modo “estruturar” quando a “estrutura” visa, ao mesmo tempo, refazer um fragmento, retornar a uma experiência vivida pelo ator, e permitir que essa experiência continue guiando-se (como toda experiência) pelo que é desconhecido, o que não está determinado a priori? (Motta Lima, 2015, p.61)

O modo próprio de lidar com essa pergunta, e que segue aqui descrito com a máxima minúcia possível, teve início com o levantamento das questões em torno da escolha da matriz literária, assim como, com a escolha do fragmento da peça investigado. Descrevi as atividades realizadas no percurso da criação das personagens e as reflexões decorrentes, que deverão seguir, como já foi rapidamente comentado, as três etapas apontadas por Toporkov no processo de *Tartufo*: os “ensaios de mesa”, as improvisações e o processo de memorização e execução de uma partitura de *ações físicas*.

4.1

A escolha da matriz literária e alguns desdobramentos

São inúmeros os grandes textos dramáticos que a literatura brasileira e estrangeira oferecem. Todos eles seriam compatíveis com os propósitos desse estúdio. Essa diversidade me paralisou em um primeiro momento. Não encontrava critérios capazes de me levar para um ou para outro autor; para uma ou para outra obra. Então, me permiti simplificar. A primeira escolha recaiu sobre a que foi levada por mim para o exame de qualificação desta pesquisa: *O beijo no asfalto* de Nelson Rodrigues. Pelo que representa o autor para a dramaturgia brasileira, a escolha por uma peça de Nelson Rodrigues dispensaria justificativas. Mas havia uma: este texto foi muito explorado por mim nas aulas da disciplina *Ator e Ação* do Centro Universitário da Cidade - UniverCidade, durante um longo período de tempo, quando muitas questões desta pesquisa foram elaboradas. Naquela altura, a escolha por Nelson Rodrigues era determinada por um motivo muito simples. O curto espaço de tempo em que é possível concluir os cursos técnicos e superiores no Brasil, ao menos no âmbito da formação de atores, dificulta a apresentação e discussão de algumas referências importantes. No caso aqui resgatado, o programa da disciplina que me foi confiada era apropriado para trabalhar (entre outras) com a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Haveria um risco grande dos

alunos se formarem sem passar por aquele que, tradicionalmente, é visto como o principal dramaturgo brasileiro se uma de suas peças não fosse por mim adotada.

A escolha pelo *O beijo no asfalto* se justifica por ser a minha preferida entre as tragédias cariocas, grupo de peças em que Nelson Rodrigues passa a tratar seus temas através de personagens comuns, residentes do subúrbio carioca, um extrato social que já vinha sendo retratado com sucesso pelo autor em sua coluna na *Última Hora*, *A Vida como ela é*. Esta fase oferece, seguramente, como sugere o nome da coluna no jornal, um maior realismo (o que era importante para o curso e para o estúdio) se compararmos com suas obras de outros períodos. Faria todo o sentido trazer esse texto para o estúdio de criação, uma vez que ali, as condições seriam ainda mais apropriadas do que a sala de aula para tratar dos problemas que envolvem noções de atuação contemporânea e de personagem enquanto criação cênica quando a matriz é uma personagem literária e dramática.

Foi de repente, inquieto por ter definido a peça de modo aparentemente confortável e buscando lembrar de outras referências possíveis, que eu me lembrei de Plínio Marcos¹²⁵ e de *Dois perdidos numa noite*. Esta é também uma peça que eu já conhecia razoavelmente. Eu tive a oportunidade de assistir a uma montagem impactante no então Teatro Planetário no Rio de Janeiro (atual Teatro Maria Clara Machado), ainda nos anos 80, com os atores Antônio Pompeu no papel de Paco e Paulão no papel de Tonho. Eu trabalhei com esta mesma peça, algumas vezes, (assim como outras do mesmo autor, como *Abajur Lilás*, *Quando as máquinas*

¹²⁵ Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, em 29 de Setembro de 1935, e faleceu em São Paulo, em 19 de Novembro de 1999. Era filho de um bancário e de uma dona-de-casa, com 4 irmãos e uma irmã. Apesar de uma origem relativamente modesta, a única dificuldade real vivida na infância foi a escola. Só completou o ensino primário depois de 10 anos e desistiu do estudo formal. Foi aprendiz de encanador, vendedor de livros espiritas em banca de praça, estivador no cais do porto de Santos, jogador de futebol no juvenil da Portuguesa Santista, palhaço de circo, humorista de TV, ator de teatro e dramaturgo. Escreveu sua primeira peça, *Barrela*, em 1959, comovido com uma história verídica em torno do estupro numa cela, de um jovem detido por um delito insignificante. Nos anos 70, Plínio Marcos já era o símbolo do autor maldito, sendo preso diversas vezes pelos agentes da repressão política. A dificuldade em levar adiante seus projetos teatrais o conduziu ao universo dos romances, contos, crônicas e reportagens. A partir da década de 80 diversifica suas atividades realizando palestras em universidades, teatros, clubes e até mesmo em praça pública, onde aproveitava para vender seus livros. No final de sua vida se aproximou do esoterismo, o que nunca foi para ele um retrocesso reacionário (como a esquerda da época costumava lidar com a religiosidade). Ao contrário, para Plínio Marcos, a espiritualidade é uma subversão, uma vez que "o homem com religiosidade, o homem que tem o autoconhecimento, não deseja o poder, nem se submete ao poder. Portanto, rasga a regra, rompe a estrutura, arrebenta elos da cadeia. Subverte." (in <http://www.pliniomarcos.com/osmarginaisdopalco.htm>. Visualizado em 26 de agosto de 2015.)

param e *Navalha na carne*) na mesma disciplina do curso da UniverCidade a que me referi acima. As personagens de Plínio Marcos passaram a despertar maior curiosidade para esta pesquisa, pois eles são bem mais distantes dos atores de classe média que participariam do estúdio, do que as personagens de Nelson Rodrigues. A responsabilidade em atuar a partir daquelas figuras marginais sem cair, ou sequer resvalar, em esteriótipos de comportamento me pareceu um exercício ainda mais desafiador e potente para a verificação das hipóteses propostas.

Eu não sabia ainda ao certo, qual deveria ser o tamanho do fragmento que iria ser investigado. Por razões práticas, não gostaria de envolver mais de dois atores no estúdio. O compromisso dos atores era uma questão fundamental para o sucesso da pesquisa e a falta de recursos para serem oferecidos a eles em contrapartida limitava muito o leque dos que poderiam se interessar e se disponibilizar para a investigação. Ao escolher outras peças, eu ficaria limitado a certas cenas, não necessariamente as mais instigantes e apropriadas. *Dois perdidos numa noite suja*, não oferece esta dificuldade: havendo apenas duas personagens, poderia montar a peça inteira se necessário ou desejável.

Outros detalhes de menor importância contribuíram para a escolha. O título faz referência a dois homens perdidos numa noite suja. Primeiramente, o numeral “dois” não identifica sujeitos. Isso é bom para um trabalho que propõe noções de personagem como errância das noções de si mesmo através das *ações*. À palavra “perdidos” pode ser conferida uma ambiguidade interessante: a referência às personagens sem perspectivas retratadas por Plínio, mas também, a referência aos atores do estúdio, que foram sempre desafiados a investirem no desconhecido. A “noite” faz referência ao momento em que a ação transcorre. As personagens se encontram sempre depois do trabalho, próximo ao horário de dormir. Mas também, pode-se reconhecer ali uma metáfora adotada pelo autor para a escuridão que cerca as personagens e mantém invisível o encontro de saídas para aquela situação. Poderia também atribuir à ideia de noite a necessária escuridão para que os atores encontrem caminhos que recusam o familiar. A luz que ilumina também é a que ofusca a visão e determina um conjunto de trajetórias significativamente

menor. Então, se o ator precisa se perder para se encontrar, nada mais sensato do que investir na sombra como aliada.

Depois, vieram outros aspectos estimulantes em relação ao autor. Lembrei da noite em que comprei duas peças das mãos de Plínio Marcos. Foi numa de minhas idas a São Paulo, ainda no início dos anos 90. Ao sair de um teatro, me surpreendi com o dramaturgo na calçada, com seus livros nas mãos, conversando tranquilamente com pedestres. Confesso que minha aproximação se deu mais pelo evento em si do que pelos livros. Eram peças publicadas em papel fino e com impressão barata. A questão não se localizava na simplicidade do material. Naquele momento, o evento em si se destacava das obras pelo fato de estar presenciando o acontecimento inusitado (ainda que já fosse do meu conhecimento e que já houvesse alimentado o meu imaginário) que representava para mim aquela figura consagrada do teatro brasileiro vendendo seus textos pelas ruas da cidade, como um "camelô da literatura", tal como ele mesmo se identificava. Portanto, meu comentário sobre a simplicidade das publicações à venda - que poderia ainda vir acompanhado de outros acerca do modo igualmente simples com que Plínio se vestia e se apresentava - resume-se no meu desejo de enfatizar aqui, o quanto o modo destituído de glamour com que o autor provia parte de seu sustento me atraiu para perto dele e me fez comprar duas obras. Ainda que eu já fosse admirador de sua produção literária, o que me interessava naquele momento era estabelecer algum contato com a pessoa/artista/ativista, participar de um ato cercado de significação e que já se apresentava para mim como um importante, cruel e belo exemplo de resistência do teatro brasileiro.

A marginalidade na produção e comercialização de seus livros revelava o modo peculiar com que Plínio Marcos buscava sua inserção no mundo, já presente nos personagens e ambientes de suas criações. São prostitutas e gigolôs miseráveis, bandidos nascidos das classes menos favorecidas, prisioneiros, desempregados, moradores da periferia, habitantes do submundo, abandonados a toda sorte de privação e opressão, onde as perspectivas de transformação só existem nos sonhos irrealizáveis. Uma situação conhecida de todos os brasileiros (ainda que muitos buscam ignorar), mas, até então, inédita no nosso palco

burguês. Será a partir da literatura de Plínio Marcos que as salas de espetáculos passarão a apresentar, pela primeira vez, as vísceras da nação retratadas pelo autor sem qualquer cosmetismo. Seguramente, encontra-se aí o motivo de tantos enfrentamentos com a censura, mesmo antes da consolidação e do endurecimento do regime militar.

O meu primeiro contato com a obra de Plínio Marcos se deu ainda no curso técnico de formação de atores, logo no primeiro semestre, em 1987, numa disciplina voltada para a análise de textos dramáticos. O professor Antônio Mercado era um consagrado diretor teatral que naquela altura, era também uma das lideranças do núcleo de criação de roteiros de uma importante emissora de televisão. Um homem de uma cultura teatral admirável. Suas aulas foram dedicadas à análise da obra *Abajur lilás*. Foi um semestre inteiro de leitura atenta e análise detalhada da peça: uma atividade surpreendente pela quantidade de informações e pistas inspiradoras que foram encontradas de modo detetivesco nos diálogos e rubricas de Plínio Marcos. O professor jamais deixou de dar o crédito devido ao autor pelas discussões tão ricas: uma análise daquela categoria só seria possível a partir de uma sofisticada "carpintaria teatral".

Este termo, quando aplicado sobre a dramaturgia textual, está diretamente relacionado à exatidão com que funciona a sua engrenagem dramática. Na crítica escrita para a primeira montagem de *Navalha na Carne*, publicada no Jornal do Brasil no dia 19 de outubro de 1967, com o título *Uma navalha que "brilha"*¹²⁶, Yan Michalski destaca a mestria do dramaturgo na construção daquela carpintaria com comentários que poderiam ser perfeitamente aplicados a *Dois Perdidos numa noite suja*.

Navalha na carne é uma peça estruturada com raro virtuosismo, e que nada fica a dever, sob este ponto de vista, a muitas obras de autores estrangeiros universalmente consagrados que temos visto recentemente. O autor começa a peça em alta tensão, e leva essa tensão rapidamente ao paroxismo; mas quando esse paroxismo chega ao desfecho, e quando achamos que a densidade da ação vai forçosamente cair, ele encontra sempre um meio de introduzir imediatamente, e com perfeita coerência e naturalidade psicológica, um novo conflito de forças. (2004, p.98)

¹²⁶ Esta crítica encontra-se disponível em PEIXOTO, Fernando (org.) Reflexões sobre o teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Sábato Magaldi também reforça as qualidades dramatúrgicas de Plínio Marcos ao destacar que, já em seu primeiro texto, *Barrela* (escrito quando tinha apenas 24 anos, ainda sem nenhuma experiência teatral e literária, e tendo apenas atuado como palhaço de circo), ele foi capaz de escrever "uma peça com tanta maestria, uma noção tão precisa de diálogo e de estrutura dramática, uma limpeza completa de ornamentos inúteis." (in <http://www.pliniomarcos.com/osmarginaisdopalco.htm>. Visualizado em 26 de agosto de 2015.)

Essa crueza é reforçada por uma linguagem inconfundível marcada por diálogos curtos e desmedidos no uso de gírias e de palavrões. Não se trata exclusivamente de um recurso estilístico, mas também, do desejo do autor em ser fiel à oralidade própria do grupo social retratado e que lhe era bastante familiar. Os textos de Plínio Marcos se tornaram parte de uma cultura marginal constituída pelos modos de agir e falar daquela gente transpostos para a cena através de suas personagens. É importante lembrar que o Teatro de Arena, em 1958, através de *Eles não usam black tie* de Gianfrancesco Guarnieri, já havia dado voz a operários e estimulado o surgimento de novos autores, através dos seminários de dramaturgia orientados por Augusto Boal, que buscavam por em cena outras faixas sociais. Plínio Marcos vai no fundo do poço: suas personagens vivem numa realidade ainda mais degradante, o que torna suas peças um ataque dos mais violentos às noções de refinamento artístico vigentes e que encontrarão no tropicalista *O Rei da vela* de Oswald de Andrade (1967), produção do Teatro Oficina, mesmo que através de caminhos bastante distintos, um outro exemplo importante da provocação ao "bom gosto" burguês que marcou o teatro brasileiro nos anos 60.

As idiossincrasias verbais das personagens de Plínio Marcos dependerão de corpos em cena para se tornarem *ação*. Esta questão torna ainda mais complexa a criação da personagem por parte de um ator que não pertence a este grupo. Questão que enfrentei na escola de teatro quando, como ator, criei de modo canhestro a personagem Vado de *Navalha na carne*. Eu e os colegas fomos à Lapa, no Rio de Janeiro, para observar de longe seus frequentadores. Era ali que acreditávamos encontrar em maior diversidade e abundância figuras que poderiam

ser associadas àquelas que nossa fantasia já havia fabricado depois de lida a obra. Ao voltar à sala de ensaio, orientados pelo professor, improvisávamos por horas situações que, segundo aquela mesma fantasia, fariam parte do dia a dia do casal Vado e Neuza Suely. Enquanto eu e meus colegas investíamos naquelas criaturas, certos de que, quanto mais distantes de nós mesmos e mais próximos do que nossos olhos viram na Lapa, melhor - eu vivia situações de profundo desconforto nos diálogos em circunstâncias inexistentes na obra, no uso de um terno branco que não me vestia bem, no chapéu improvisado, no gingado grosseiro para caminhar e para falar, que malandro algum reconheceria em si mesmo ou em qualquer outro colega.

Diante do que vi e vivi se tornou clara para mim a impossibilidade de um ator não marginal, dentro de um registro realista, dar corpo àquelas personagens sem cair na mais grosseira representação. O estúdio foi o espaço privilegiado para, quase 30 anos depois, voltar aos personagens de Plínio Marcos como material de experimentação e reflexão sobre as perspectivas estreitas que cercaram naquela altura a minha concepção de criação a partir do universo dramático e realista. A *ação física* foi o meio através do qual se tornou possível desestabilizar categorias como mimese, ação, personagem, fábula e revelar o invisível, ampliando as noções caducas de realismo que reconhecem o real apenas naquilo que se vê.

4.2

Um provocador, dois atores e uma assistente

Para tentar dar conta dessas questões convidei dois atores e uma assistente para se juntarem à pesquisa. Antes de apresentar os colaboradores, considero necessário esclarecer um aspecto importante do meu papel no estúdio. Como pesquisador, meu objetivo era conduzir os atores na criação e execução de partituras de *ações físicas*. Como já foi diversas vezes comentado, só há *ação física* onde há *relação* e só há *relação* onde há *outridade*. O atravessamento pelo *outro* depende da abertura dos corpos para o estranho. Onde há corpos atravessados quase sempre houve antes corpos resistentes. Se essa resistência foi anulada, ou ao menos fragilizada, provavelmente alguém de fora cuidou desses

atores para o risco que sempre envolverá o encontro com o desconhecido. Portanto, para que eu pudesse verificar e analisar as ocorrências deste jogo, eu precisei antes, provocar o jogo dentro das premissas que davam suporte à sua realização. É por isso que, como pesquisador, no estúdio, eu não poderia deixar de ser antes, um *provocador* dos atores.

Esta não é uma tarefa simples: depende do êxito em outro desafio complexo, que se encontra em neutralizar as tendências recorrentes em quem já dirigiu ou ensinou, de resolver certas dificuldades conduzindo os atores a situações “coerentes” com uma criação solitária a partir do material literário, com concepções particulares acerca do comportamento humano e com perspectivas preestabelecidas de encenação e de teatro - o que contraria princípios fundamentais desta pesquisa. O *provocador* é um pesquisador de teatro que não atua em cena, não dirige, não escreve, não prepara atores. Ele é apenas aquele que assegura as premissas da pesquisa e conduz os atores nessa direção. Se ensina, ensina enquanto aprende. Se encena, sua obra está nos desdobramentos do que surge a partir da "remoção de obstáculos para a capacidade criativa"¹²⁷ (Toporkov, 2008, p.160) dos atores.

Pelo exposto, estou certo de que a *provocação* necessita também de ser *provocada*. Afinal, quem dará o sinal de alerta quando a provável (mesmo que involuntária) tendência à direção pré-concebida, ao ensino do conhecido, à imposição de leituras apressadas das *circunstâncias*, à cobrança de adequação dos atores a modelos de comportamento, vierem a atropelar todas as boas intenções? Naturalmente, os atores podem assumir esta função. Mas optei por liberá-los da responsabilidade (isso não significa que eles não possam atuar neste sentido também) e entregá-la a uma assistente. Além de colaborar com o registro do estúdio, gravando as imagens e os áudios que serviram de consulta para a escrita deste capítulo, a assistente estaria sempre atenta e pronta a me questionar quando reconhecesse em mim a condução do processo por caminhos além daqueles que são limitados a um *provocador*.

¹²⁷ Tradução do autor para "Stanislavski's work with actors was a process of removing blocks to their creative abilities". (Toporkov, 2008, p.160)

Para esta função foi convidada Mariana Ballardin, 24 anos, uma aluna do Curso de Teatro da Universidade Candido Mendes, com sensibilidade apurada para a observação e bastante familiarizada com as ideias que cercam a pesquisa. Além de minha ex-aluna, Mariana foi assistente no curso que ministrei para os atores do XL Teatr, em Varsóvia (janeiro de 2015), como atividade da bolsa Capes PGCI, realizada na University of Copenhagen, no período entre agosto de 2014 e janeiro de 2015. Naquele período, Mariana estava realizando um intercâmbio na Universidade de Lisboa. Encontrou-se comigo em Varsóvia para registrar o curso, colaborando com minhas limitações na operação de equipamentos tecnológicos. Mas no percurso das aulas, pela familiaridade que tinha com o meu modo de pensar e conduzir o curso, foi se tornando também uma indispensável interlocutora. Essa mesma parceria se repetiu em outro curso oferecido por mim em Porto Alegre (agosto de 2015).

Quanto aos atores convidados, são eles Pedro Emanuel e Valber Rodrigues. Gostaria de fazer uma apresentação um pouco mais detalhada dos atores convidados, ainda que panorâmica, afinal trata-se de uma investigação em que o ator é o propositor fundamental do fazer teatral. O que segue foi colhido em rápidos depoimentos prestados no primeiro dia de trabalho. Pedro Emanuel tem 29 anos, é ator, diretor e dramaturgo. Foi criado no Meier, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro. Seu primeiro curso foi na Casa da Gávea com o ator Eduardo Tornagui, um ex-galã de TV que havia rompido com o veículo para se dedicar ao ensino de teatro e à poesia. Pedro seguiu como seu assistente por dois anos, trabalhando intensamente nos cursos e na realização de saraus. Prosseguiu com sua formação no curso profissionalizante da CAL - Casa das Artes de Laranjeiras. Foi aluno da diretora e professora Celina Sodré, quando foi apresentado às ações físicas. Desejando um diploma de curso superior, Pedro seguiu com sua formação no Curso de Teatro da UniverCidade. Encontros marcantes com professores e artistas como Fred Tolipan, Thereza Rocha e Oscar Saraiva desconstruíram noções de atuação como encarnação das ideias de um diretor. Antes de concluir o curso Pedro já manifestava curiosidade também pela direção cênica e pela

dramaturgia. Fundou então a *Cia em Obra*, espaço para uma atuação artística movida por um discurso próprio, ainda que produzido de modo colaborativo.

Valber Rodrigues tem 24 anos, é ator, poeta e artista de rua. Nasceu e foi criado no sul de Minas Gerais, na cidade de Poços de Caldas. Desde cedo tinha o gosto pela escrita. Começou a carreira de ator ainda na cidade natal participando de um grupo de teatro que produzia espetáculos cômicos, peças voltadas para empresas e intervenções em hotéis e festas. Desejando uma formação mais consistente, muda-se para o Rio de Janeiro para estudar no Curso de Teatro da UniverCidade. Com o descredenciamento da instituição pelo MEC, Valber migrou com todo corpo docente e discente para a Universidade Candido Mendes, onde atualmente está concluindo o Bacharelado em Teatro.

Entreguei a cada um deles, já no primeiro dia de trabalhado, um caderno para que pudessem registrar da forma que lhes fosse mais conveniente, ideias, imagens, sensações, relatos do processo, reflexões e comentários sobre dificuldades, impossibilidades e descobertas. Para que os registros ficassem longe de uma escrita comportada, voltada para o alinhamento precipitado com a condução do estúdio, ou em torno de correção gramatical e/ou conceitual - o que seguramente bloquearia fluxos importantes - assegurei aos atores que a nada seria dado visibilidade sem o consentimento expresso dos autores.

Iniciamos o processo de criação das personagens Paco e Tonho (no segundo quadro da peça) a partir da questão original desta pesquisa, que pode ser resumida na possibilidade anunciada pelas *ações físicas* de estabelecer, a partir de uma dramaturgia do ator, configurações contemporâneas de teatralidade, ainda que originada de uma matriz dramática e realista. Quando esta questão é posta diante da obra de Plínio Marcos e dos atores convidados, se desdobram novas questões secundárias que gravitaram em torno daqueles encontros:

1. Em que medida as estratégias de criação das personagens experimentadas foram capazes de oferecer ao ator as condições de realização de uma personagem, dentro de um registro realista, supostamente marcada por modos de agir restritos a um grupo social do qual ele não pertence?

2. Em que medida a *linha de ações físicas*, dentro do registro realista e sem licenças épicas, oferece ao ator as condições para um discurso dramático próprio, descolado do discurso do dramaturgo da peça, do encenador e dos demais integrantes da ficha técnica?
3. Ainda dentro do contexto realista de atuação, e certo de que a quarta parede stanislavskiana não determina, literalmente, o isolamento do público, qual seria o papel que o espectador poderia assumir no jogo estabelecido pelos atores em cena?
4. E por fim, considerando o caráter de denúncia e de conscientização do espectador para as mazelas sociais (que perduram no Brasil), presentes nas intenções do autor com sua obra, qual seria a dimensão política possível de ser conferida, hoje, à criação daquelas personagens de Plínio Marcos?

Com o caderno em uma mão, o texto na outra e essas questões na cabeça, demos início aos trabalhos.

4.3

As leituras do texto e o escalonamento das personagens

Eu nada adiantei a respeito do que a pesquisa tratava quando convidei os atores para participarem do estúdio. Minha intenção era mantê-los distantes das questões que me mobilizavam e das premissas que orientariam a condução dos trabalhos assim que eles comessem. Se apresentadas de forma pouco cuidadosa, apressada, essas informações poderiam acionar nos atores ideias precipitadas e voltadas a um suposto "bom desempenho" no exercício. Por esse mesmo motivo pedi que a peça não fosse lida antes do nosso primeiro encontro. O conhecimento anterior da peça poderia também interferir no meu desejo de valorizar e verificar as primeiras impressões que a obra e o papel causariam nos atores. Segundo Stanislavski, "As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador." (1984, p.20) E completa:

Essas primeiras impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes, deixam no trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceito. Não sendo filtradas por nenhuma crítica, passam desmedidamente para as profundezas da alma do ator, para os mananciais de sua natureza, e muitas vezes deixam vestígios inextirpáveis, que permanecerão como base do papel, o embrião de uma imagem a ser formada. (idem.)

Valber não conhecia o texto. Ótimo! Mas Pedro já havia criado a personagem Tonho, na última cena da peça, em uma disciplina do curso técnico de formação de atores. Paciência! Nessa altura, eu não estava decidido sobre quem faria Paco e Tonho, embora eu já tivesse a minha preferência. Eu não havia convidado os atores em função das personagens. Uma impressão pessoal a respeito deste tema só apareceu no intervalo entre o convite e o primeiro encontro. Difícil precisar o porquê dessa preferência: talvez, a declarada timidez, o aparente "bom mocismo" e a maior idade de Pedro, me faziam vê-lo como Tonho, tal como a personagem literária aparecia para mim. Já Valber, com seu jeito mais jovem, mais agitado, tal como eu o reconhecia, se aproximava mais do Paco da minha imaginação. Tratam-se de impressões a partir de pressupostas construções identitárias, o que é sempre tão frágil. E por isso eu sempre desconfiei dessa preferência. Portanto, as minhas dúvidas acerca de quem deveria fazer quem; o meu desejo por uma abertura dos atores à obra; e a minha convicção de que a disponibilidade desejada para os atores na primeira leitura seria comprometida se eles já soubessem, ou desconfiassem, de minhas preferências na divisão das personagens - determinaram alguns cuidados ao indicar quem leria Paco e quem leria Tonho no primeiro encontro. Explorei a seguinte estratégia: buscar a intuição de Valber, que ainda não conhecia a peça, pedindo a ele que, pelo nome - Paco ou Tonho - escolhesse qual personagem gostaria de ler. Ele me respondeu prontamente que leria Paco. Mera casualidade?

As primeiras impressões

A peça foi lida só mais uma vez com a inversão dos papéis. Antes de propor o escalonamento, decidi ouvir as impressões que as leituras deixaram nos colaboradores incluindo, nessas impressões, a divisão das personagens. Pedi para

que Mariana, Valber e Pedro pensassem em quem faria Paco e em quem faria Tonho se eles fossem dirigir a peça. Este exercício apresentaria também um modo de recolher e registrar as primeiras impressões sobre as personagens. A escolha deveria vir com as justificativas que interferiram na decisão de cada um. Depois de um final de semana, cobrei dos três a resposta.

Mariana entregaria Tonho a Pedro por ser mais alto do que Valber.¹²⁸ De fato, o pé de Tonho é maior do que o de Paco. E mais: para Mariana, a impressão deixada pelas duas leituras realizadas foi que a primeira, em que Pedro leu o Tonho e Valber leu o Paco, teria sido "a mais convincente"¹²⁹. Pedro confessou que, normalmente, quando dirige, busca "aproximar a personagem do ator"¹³⁰. Por ser mais velho e mais quieto do que Valber concluiu que, se fosse o diretor, ele faria o Tonho e Valber faria o Paco. Por sua vez, Valber, embora reconhecesse aproximações pessoais com Tonho, sobretudo no que diz respeito ao abandono de sua cidade e de sua família para viver em um grande centro, se reconheceu em Paco na figura provocadora que a personagem evoca em sua imaginação, uma figura familiar a pessoas que fizeram e fazem parte de seu convívio pessoal. Segundo Valber, essas pessoas o permitem entender "o que leva aquele cara [Paco] para frente"¹³¹. Conclui, portanto, que se fosse diretor, ele faria o Paco, e Pedro faria o Tonho.

Por fim, perguntei a cada um dos atores sobre as impressões causadas pelas leituras. O pedido pode parecer uma ingenuidade de minha parte (e talvez tenha sido), uma vez que essas primeiras impressões não podem ser esgotadas em um discurso resumido, articulado e produzido por mim a partir de uma escuta que sempre será seletiva. Mas apesar desses limites, o pedido foi feito. E pela colaboração que os depoimentos ofereceram à continuidade da análise do material literário, entendi que seria importante registrá-los aqui.

¹²⁸ "Tonho - Eu sou mais alto que você, tenho o pé um pouco maior que o seu." (p.84)

¹²⁹ Depoimento dado a Vitor Lemos em 10/09/2105 - nota de caderno.

¹³⁰ Depoimento dado a Vitor Lemos em 10/09/2105 - nota de caderno.

¹³¹ Depoimento dado a Vitor Lemos em 10/09/2105 - nota de caderno.

O que mais marcou os dois foi a violência que a peça anuncia. Para Pedro, as leituras o fizeram lembrar de uma briga que ele testemunhou, da porta de um restaurante, entre dois moradores de rua. Eles se agrediam fisicamente e eram muito violentos. A luta era interrompida diversas vezes para que eles rissem, fizessem piadas e brincadeiras com aquela situação bizarra. A Polícia Militar apareceu para apartar a briga. Depois dos policiais partirem, a discussão recomeçou. Um deles queria voltar para os socos, o outro não. Várias pessoas interferiram para não deixar a briga recomeçar, mas o que queria retomar a briga continuava insistindo, ainda que aquela violência já não fizesse mais sentido. Era uma violência irracional, brutal, aparentemente sem motivo algum, e que desumanizava aquelas pessoas, tal como Pedro via Paco e Tonho no conflito pelo par de sapatos. Paco lhe parecia não emprestar seus sapatos para não oferecer a solução para os impasses que assolam a vida dos dois. Uma resistência que, na opinião de Pedro, não deixa a trama avançar, mas por outro lado, é o que estabelece uma sensação de clausura, de impossibilidade de saída. A conciliação é impossível. Ao contrário da sensação que Pedro trazia do trabalho na escola de teatro, quando, como Tonho, depois de ter matado Paco, terminava a peça aos berros e potente, na leitura, Pedro se viu tomado por uma sensação de esvaziamento. Assassinar Paco não era mais uma briga pelo poder, mas o resultado da falta de sentido da vida naquelas circunstâncias. "Tonho Maluco Perigoso", tal como a personagem passa a se autodenominar, seria para Pedro, agora, o Tonho desumanizado pela morte de Paco.

A leitura de Valber o remeteu a uma empreitada da qual fez parte ajudando o irmão. O serviço era a instalação de tubulação contra incêndio numa construção fora da cidade. Era preciso dormir no serviço e o alojamento disponível era precário: pequeno e lotado de outros trabalhadores. A peça de Plínio resgatou em sua memória as "brincadeiras" que aconteciam naquele ambiente. Eram feitas por homens movidos por uma necessidade urgente de se afirmarem sobre os demais como machos-alfa daquele território. Questões e hipóteses levantadas por Valber: uma vez tendo encarado sua impotência na disputa contra Tonho pela gaita, seria a bronca do Negrão uma vingança articulada por Paco? É no sapato que Paco se

garante. É o que ele tem de melhor do que Tonho. Tonho estudou e tem família, ao contrário dele, que foi criado num asilo. Mas tem um sapato novo e muito bonito enquanto o de Tonho é velho e furado. Para Valber tudo parece estar em torno do desejo de Paco se afirmar sobre aquele que o faz se sentir diminuído.

É curioso verificar, como já adiantei, o quanto essas impressões acompanharam a criação dos atores. Não por um compromisso às impressões, afinal nunca retomamos a esses depoimentos como material para a composição das *ações*. Ainda assim, é sensível na criação de Pedro e na criação de Valber a presença de uma *circunstância* muito violenta, em que dois homens duelam até o primeiro sucumbir. Tanto para um, quanto para o outro, as condições em que vivem as personagens só são amenizadas quando se reconhece no parceiro uma realidade ainda mais degradante que a própria.

Recolhida essas impressões, retomei a discussão em torno do escalonamento. Curiosamente, os quatro integrantes do *estúdio* reconheceram Pedro em Tonho e Valber em Paco. Os quatro não se conheciam intimamente antes do início dos trabalhos, nunca haviam conversado anteriormente sobre quem deveria fazer quem, nem sobre o que está em jogo quando se busca definir que ator fará que papel. As impressões causadas na leitura geram primeiras imagens das personagens que são imediatamente comparadas às imagens que construímos dos atores. Ou seria o contrário? Talvez os dois caminhos simultaneamente. É possível excluir essas construções daquelas impressões que Stanislavski sugere que devam ser consideradas ao ler um texto pela primeira vez? Ou estariam elas cercadas das idealizações identitárias que o estúdio pretende desfazer? Se recusada essas correlações identitárias, propondo um escalonamento em que Pedro fizesse Paco e Valber fizesse Tonho, não estaria eu criando um novo modelo igualmente identitário, localizando as melhores opções como aquelas que se encontraram no avesso de nossas impressões? O fato é que Pedro é maior do que Valber, ainda que, curiosamente, tenha o pé menor. Tendo o realismo como premissa do trabalho (sim, o realismo não se esgota no visível, mas dele participa) decidi, para o bem e/ou para o mal, seguir com o que, na verdade, já estava

decidido há algum tempo: ao Pedro foi entregue a personagem Tonho e ao Valber, a personagem Paco.

4.4

As *circunstâncias primárias*: a proposta do autor.

Determinar as *circunstâncias primárias* é um trabalho detetivesco. A partir de informações e pistas retiradas das rubricas e/ou dos diálogos das personagens eu fiz um levantamento do contexto mais amplo possível proposto pelo dramaturgo a partir de diferentes ambientações: geográfica (local da ação), temporal (hora, dia, mês e ano), climática (temperatura, fenômenos naturais), cultural (valores de um determinado grupo, ou comunidade, ou nação; fatores morais e éticos importantes), religiosa (crenças, superstições), política (disputas entre grupos, facções, partidos, pelo poder de uma nação), social (especificidades de um contexto delimitado por extratos sociais), etc. Naturalmente, uma determinada peça estará sempre enfatizando alguns desses fatores em detrimento de outros. Por exemplo: em *Dois perdidos numa noite suja* é notória a diferença de importância que é dada pelo autor aos fatores geográficos (a unidade espacial ambientada na precariedade daquele quarto de pensão), temporal (as cinco noites consecutivas em que se passa a peça), cultural (os códigos de virilidade e valores éticos/morais que movem ou não movem as personagens), social (a questão do desemprego/subemprego no Brasil; o êxodo do interior para as capitais; a luta pela sobrevivência na base da pirâmide brasileira), e aos de menor impacto, ou inexistentes, como os climático, religioso, político.

Outro levantamento merecedor de toda a atenção, também integrante das *circunstâncias primárias*, é o mapeamento dos detonadores das ações no texto. Segundo David Ball (2009) a ação no texto é "o que ocorre quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça." (p.23) Esse encadeamento de detonadores, movido pelo conflito dramático, começa em um momento anterior ao início da peça, assim como, alguns outros acontecimentos poderão ser justificados por detonadores que se deram entre uma cena e outra (nos

dois casos esses detonadores são chamados de *antecedentes*). Numa peça em que as cenas se dão sempre à noite e sempre no mesmo quarto, muito do que se passa é consequência de detonadores ocorridos durante o resto dia, fora do quarto e da vista do espectador.

Uma vez que a personagem pode mentir, torna-se imprescindível a atenção sobre as falas quanto à veracidade ou à falsidade do que é dito. Essa classificação entre “verdadeiro” ou “falso”, no exercício da análise literária, foi determinada através da verificação de contradições entre alguns discursos e demais aspectos das *circunstâncias primárias*. Quanto às rubricas, elas foram consideradas verdadeiras. A rubrica é a manifestação do autor/narrador. Sua onipotência só foi abalada quando suas indicações se voltavam para a descrição de estados e/ou modos de agir das personagens. A segunda rubrica da peça, em que o autor indica que Paco estaria fingindo não escutar Tonho quando esse último manda ele parar de tocar gaita¹³², seria um exemplo de uma rubrica a ser, no mínimo, questionada. Esse tipo de informação é uma antecipação do comportamento que o ator deveria assumir em cena - o que não é possível de ser aceito pelos propósitos desse trabalho. O comportamento da personagem é o que o público “lê” a partir da linha de *ações físicas*, cuja criação se dá através de um percurso bem mais complexo.

Será radicalismo, no entanto, considerar como inadequada toda e qualquer referência comportamental às personagens por parte do autor. É possível encontrar em algumas dessas informações indícios de detonadores não tão explícitos e que podem ser importantes para o estabelecimento das *circunstâncias primárias*. Como exemplo, cito a rubrica para a primeira cena da peça. Ela está abaixo destacada. Deixei em negrito as passagens que, pelos motivos explicitados no parágrafo acima, poderiam ser desconsideradas. Em itálico, deixei a descrição de um comportamento que não deve ser desconsiderado por sugerir algo que, se aceito, interfere nas *circunstâncias* de todos os quadros seguintes.

Paco está deitado em uma das camas. Toca muito mal uma gaita. **De vez em quando, pára de tocar, olha para seus pés**, que estão calçados com um lindo par de sapatos, completamente em desacordo com sua roupa. **Com a manga do paletó, limpa os sapatos**. Paco está tocando, entra Tonho, **que não dá bola para Paco**.

¹³² "Tonho - Ei! Pára de tocar essa droga. (Paco finge que não ouve)" (p.11)

Vai direto para a sua cama. Senta-se nela e, com as mãos, a examina. (1984, p.11. Grifos meus.)

Quando Plínio Marcos indica que Tonho, assim que chega ao quarto, se dirige imediatamente à sua cama e a examina, sem especificar o que está sendo examinado, permite que seja estabelecida a hipótese de que a arma que ele pretende revender - e que só será revelada ao público e a Paco no quadro três - já se encontra escondida naquele quarto. Afinal, quando a arma entra em cena pela primeira vez, ela é retirada do bolso do paletó que se encontra embaixo do travesseiro¹³³. É sabido que em 1966, ano em que a peça foi escrita, o paletó poderia compor o traje diário de um homem adulto. Será que Tonho, ou qualquer outra pessoa, levaria para o trabalho braçal no mercado aquele que, seguramente, é o seu único paletó? Se o paletó ficar sujo ou for rasgado em um acidente, a personagem passaria a ter um novo problema - além daquele que é representado pelo seu velho par de sapatos - para se apresentar em uma entrevista de emprego. Ao me colocar nessa *circunstância*, seria bastante provável que o paletó estivesse protegido sob o travesseiro. Teria sido então, esta a primeira *tarefa* da personagem na peça: verificar se a arma ainda está no bolso do paletó. Provavelmente, uma *tarefa* feita todos os dias ao voltar da rua. A posse sem licença de uma arma de fogo é crime e portanto, deve ser mantida em segredo. Esse segredo também serve para manter a arma longe de Paco, que pode denunciá-lo, pode roubá-la para revender ou, se armar. Todas essas são possibilidades terríveis para Tonho.

Qual é a importância deste detalhe? A possibilidade de cometer o ato criminoso que representa o repasse de uma arma de fogo, agindo contra todos os seus valores, já estaria assombrando Tonho antes da peça começar e não apenas depois das ameaças do Negrão (via Paco). Essas teriam sido apenas o "empurrão" que faltava para que Tonho abrisse mão de soluções para o seu *problema* dentro da legalidade. Trata-se de um detalhe que dimensiona o *problema* da personagem, como veremos adiante, e estabelece a alta voltagem da *circunstância* em que a peça é iniciada.

¹³³ A indicação do autor para este momento é a seguinte: "Pausa longa. Paco começa a tocar sua gaita. Tonho fuma. Depois, pega do seu paletó, que está debaixo do travesseiro, um revolver." (p. 41)

Retornando com a questão da veracidade ou da falsidade das pistas oferecidas por Plínio Marcos nos diálogos, já adiantei que foram consideradas verdadeiras todas as informações apresentadas nas falas das personagens que não são contrariadas nem pelo seu antagonista, nem por quaisquer outras evidências. Mas houve também casos em que se verificou a possibilidade dessas falas classificadas inicialmente como “verdadeiras” serem transferidas arbitrariamente para a condição de “falsas”. Para que isso se tornasse necessário e possível, além de não entrar em choque com outros dados, a mudança deveria agregar valor à *circunstância* através do tensionamento do conflito; através do estabelecimento ou agravamento de contradições para as personagens; através da possibilidade de tratar ocorrências como efeitos não mais vistos como casuais, normais, naturais, cotidianos, obra do acaso; etc.

Por exemplo: a afirmação de Tonho, no quadro dois, em que ele parece desconhecer que o caminhão de peixes só poderia ser descarregado pelo Negrão¹³⁴, mesmo se ele estivesse ausente do mercado. Essa impressão pode ser verdadeira e pode ser falsa. Se for verdadeira, o desconhecimento dessa "norma" permite que a escolha de Tonho pelo descarregamento do caminhão de peixes seja justificada pela sua ingenuidade. Mas se Tonho sabe que o correto seria ele não descarregar o caminhão, mesmo na ausência do Negrão, a sua escolha se torna uma transgressão e a sua ingenuidade, uma mentira. Além de colaborar para destruir qualquer possibilidade de uma leitura simplificada da personagem como a de uma “vítima ingênua”, essa opção acentua a gravidade da situação em que Tonho se encontra, que de tão grave, o leva a um ato arriscado. Descarregar o caminhão de peixes é fazer dinheiro, o que o ajudará a comprar sapatos novos e mudar de vida, mas é também, comprar uma bronca pesada com alguém violento

¹³⁴ "Paco - Em que caminhão você trabalhou hoje?
 Tonho - No caminhão de peixe.
 Paco - Era o caminhão do negrão. Ele sempre trabalha aí.
 Tonho - Mas o negrão nem estava no mercado.
 Paco - E daí? Só porque ele não estava, você foi ponto o bedelho?
 Tonho - O chofer é que quis.
 Paco - Deixa querer, quando é assim.
 Tonho - Eles não iam ficar esperando a vida toda pra descarregar.
 Paco - Isso não é problema seu.
 Tonho - Se eu não pegasse, outro pegava.
 Paco - E pegava também a bronca do negrão." (p.27)

e muito mais forte. Vale destacar que, naquele dia, o caminhão de peixes foi o único descarregado por Tonho¹³⁵, o que indica não haver oferta generosa de trabalho nem mesmo para descarregar caixas em troca de gorjetas. Não seria exagero supor que, na concepção de Tonho, o mesmo preparo intelectual que ele acredita ser capaz de lhe garantir um emprego, desde que se apresente com sapatos novos, também resolverá, numa simples conversa e sem violência, uma indisposição com o Negrão.

Concordando com David Ball, "em se tratando de um ator em que você confia, a informação [seja ela qual for] é de relevância imediata para a ação." (idem, p.65) Uma leitura predisposta a aceitar passivamente tudo o que o texto propõe como verdadeiro leva toda uma equipe a um entendimento equivocado das personagens e da *circunstância*. O preço deste equívoco é alto. Quanto mais tarde for desfeito, mais difícil será para o ator se adaptar ao novo contexto. Uma *circunstância* mal compreendida, para um ator, é como uma estrada cheia de falhas. Procura-se "omitir a trepidação" do público, e isso só é possível através de truques. Afinal, as *ações físicas* não omitem, revelam. Por isso que muitas leituras atentas do texto devem ser feitas pelo *provocador* antes do início do processo de criação.

Importante que se diga: nesta etapa, parte do que está levantado são deduções e, portanto, até que gerem *ações*, devem ser tratadas como possibilidades. Quanto mais possibilidades são levantadas, maior variedade de *circunstâncias* a ser experimentada. E ainda, o estudo das *circunstâncias secundárias* e das *circunstâncias* poderão determinar ajustes no que havia sido estabelecido. Como poderá ser visto mais adiante, jamais os atores deste estúdio se aprisionaram ao que havia sido anteriormente estabelecido, da mesma forma que jamais hesitamos em voltar atrás para atualizar as *circunstâncias primárias ou secundárias* em função do que foi determinado pelo corpo em *ação*.

Antes de iniciar a apresentação das *circunstâncias primárias* que foram estabelecidas por mim para *Dois perdidos numa noite suja* e atualizadas no percurso da criação de Paco e Tonho no fragmento selecionado, gostaria de fazer

¹³⁵ Chamo a atenção para a pergunta de Paco: "Em que caminhão você trabalhou hoje?" (idem).

algumas últimas considerações: as *circunstâncias primárias* não devem ser apreendidas pelos atores, nem pelo *provocador*, como uma fábula criada por Plínio Marcos a ser representada em cena. Na criação, vale tudo, mas não vale qualquer coisa. E a diferença entre "qualquer coisa" e "tudo" se localiza justamente no respeito ao limite que é estabelecido por um conjunto de pressupostos que nos serviram como balizas. Este é o papel das *circunstâncias primárias*. O *provocador* é aquele que, desde o início dos trabalhos, deve conhecer profundamente essas balizas para não deixá-las escapar e por isso a necessidade de tantas leituras atentas.

Aos atores é desaconselhável que façam muitas leituras da peça. Do contrário, como adverte Stanislavski, o texto vira o foco da atenção e a *relação* acaba por se tornar uma preocupação de segunda ordem. Naturalmente, a familiaridade dos atores com as *circunstâncias primárias* levantadas no exercício de mesa, no início dos trabalhos, foi e será sempre menor do que a do *provocador*. E isso tem a sua importância: é do esquecimento que podem surgir novas perspectivas para as *circunstâncias* que o estudo analítico tradicional não elaborou. Para que os atores aceitem o esquecimento como um recurso, busquei agir como um técnico de ginástica olímpica assistindo ao seu atleta na execução de um exercício nas barras, pronto para interferir e protegê-lo do acidente se no momento do salto mais arriscado algo viesse a lhe escapar. O atleta só vence o medo de um possível acidente pela certeza da presença companheira do técnico¹³⁶.

Esse companheirismo estava nos cuidados com que me cercava ao resgatar informações dos ensaios de mesa, ou das minhas análises solitárias, para

¹³⁶ Em depoimento à atriz e professora Helena Varvaki, que assistiu a duas demonstrações do exercício, Pedro Emanuel apresentou como uma de suas grandes dificuldades no processo se desapegar do ímpeto de se controlar durante as improvisações. "É muito difícil essa troca nesse jogo ficcional... romper com a ficção e ir para esse encontro eu e Valber, um tentando provocar no outro, agir no outro. No começo a gente tinha muita necessidade de recuperar a ficção., tentar ilustrar uma realidade e não tentar esse encontro. Era tudo meio de mentira. A cama era de mentira, a porta era de mentira, a bacia era de mentira, o Valber era de mentira. Muita dificuldade de jogar no aqui e agora." Ao responder à convidada como teria conseguido se livrar do incômodo controle, Pedro disse: "Como a gente teve uma elaboração dessas circunstâncias, um entendimento dessas circunstâncias, os verbos de ação de cada momento, nos primeiros jogos eu senti uma responsabilidade muito grande em acertar, em criar aquelas coisas que a gente tinha estruturado a priori. E aí (...) eu disse: "Vítor vamos fazer um acordo. Eu vou me jogar, vou tentar esquecer todas essas coisas que a gente formulou, e quando eu sair você me chama de volta. Ai deu um certo clic, eu posso jogar". (...) Escrevi no grupo [do facebook] sobre essa possibilidade de se perder. De estar diante dessa possibilidade de poder se perder de fato e se encontrar com o outro. Acho que foi isso." (Depoimento oferecido no dia 25 de novembro de 2015).

substituir/corriger uma alternativa nascida no improviso. Não queria ser visto como o detentor e transmissor de uma verdade pela maior intimidade com o material literário. As improvisações dos atores, com os esquecimentos do que era até então estabelecido, foram sempre tratados também como provocações a mim e às *circunstâncias primárias* - que eu entendia como propostas pelo dramaturgo - pelas possibilidades de novas perspectivas e lógicas que elas engendravam.

Sigo então com as *circunstâncias primárias* levantadas no estúdio para *Dois perdidos numa noite suja*. Como já foi comentado no primeiro capítulo deste trabalho, a organicidade dramática existe na interdependência entre as partes que formam o todo. Não é possível dar sentido ao menor fragmento sem o entendimento do todo, assim como o todo fica prejudicado em seu entendimento se não for decifrado em suas menores partes. Logo, tornou-se indispensável o levantamento das *circunstâncias primárias* de toda a peça, assim como sua apresentação aos atores. Foi somente a partir do trabalho de criação das *circunstâncias secundárias* e das *circunstâncias* que a investigação se concentrou sobre o fragmento de onde partimos para o exercício cênico.

A peça acontece no quarto de uma hospedaria de última categoria. Nele vivem as duas personagens (Paco e Tonho) e as pulgas que infestam o ambiente¹³⁷. Há duas camas de solteiro, caixotes improvisando cadeiras e uma moringa de água com dois copos. A ação completa da peça tem a duração de 5 dias consecutivos. As cenas acontecem sempre à noite, depois do expediente no mercado onde trabalham as duas personagens. Se considerarmos que no domingo não tem expediente, podemos supor que o primeiro quadro acontece numa segunda-feira e a morte de Paco numa sexta-feira. Mas é possível transferir o início e o fim da trama para uma terça-feira e um sábado, uma vez que é habitual o trabalho em mercados no último dia da semana. Paco está aprendendo, por conta própria, a tocar gaita. No passado, aprendeu a tocar flauta no asilo em que foi criado. Diz ser capaz de tirar de ouvido qualquer chorinho¹³⁸. O asilo para

¹³⁷ "Paco - As pulgas. Essa estrebaria está assim de pulgas.
Tonho - Disso eu sei. Agora quero que você não me perturbe." (p.12)

¹³⁸ "Tonho - Onde você aprendeu a tocar flauta?
Paco - No asilo. Lá eles ensinam pra gente." (p.42)

menores é uma instituição voltada para os cuidados de crianças órfãs ou abandonadas. No caso de Paco, parece ser a segunda opção. Ele afirma a Tonho que conheceu a mãe, mas não o pai.¹³⁹ A flauta o mantinha quando adulto. Tocava nos bares e, em troca, recebia comida, bebida, cigarros e mais dinheiro do que recebe hoje no mercado. Diz ele que numa noite ganhou de um "cliente", em troca de música, um belo par de sapatos, novos, que ele nunca descalça e tem grande orgulho. Ele os exhibe como um troféu, apesar dos sapatos serem bem maiores do que seus pés¹⁴⁰. Em outra noite, bêbado, dormiu na rua e teve a flauta roubada. Desde então, descarrega caminhões no mercado para sobreviver. Uma atividade dura e mal remunerada. O que recebe não dá para comprar uma outra flauta. Esta é a importância da gaita. Depois de aprender a tocá-la ela se tornará o passaporte para o estilo de vida de antigamente.

Seu parceiro de quarto é Tonho. Também trabalha no mercado descarregando caminhões. O que ele recebe, ainda que trabalhando mais do que Paco, mal dá para comer e pagar o quarto¹⁴¹. Diferente do colega, sua origem é bem mais estruturada. Ele diz ter nascido e ter sido criado no interior¹⁴². Estudou e completou o ginásio. Sabe até datilografar¹⁴³. Sua mãe e seu pai fizeram todo o sacrifício para que ele pudesse estudar. Fez o serviço militar, teve uma namorada "que era um estouro"¹⁴⁴ e quando deixou o quartel teve que procurar emprego. Sua cidade tem poucas oportunidades e quando uma delas aparece, a remuneração

¹³⁹ "Paco - Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe é que a gente sabe quem é." (p. 29-30)

¹⁴⁰ "Paco - O meu pisante é novo e brilhante.
Tonho - Um pouco grande para você.
Paco - Boto um pouco de jornal e ele fica uma luva." (p.39)

¹⁴¹ "Tonho - Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais do que você. E nunca consegui mais do que o suficiente para comer mal e dormir nesta espelunca." (p.17)

¹⁴² "Tonho - Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo." (p.22)

¹⁴³ "Tonho - Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei datilografar e tudo." (p.22)

¹⁴⁴ "Tonho - Claro, sempre apanhei. Lá na minha terra eu tinha numa namorada que era um estouro". (p.57)

é menor do que a do biscate no mercado¹⁴⁵. Ele se sentiu obrigado a vir para a cidade grande a fim de arrumar trabalho e ajudar a família. Depois que chegou à cidade, o seu sapato estragou. Além de muito velho, agora está com a sola furada. Ele está certo de ser este o motivo pelo qual não consegue um emprego¹⁴⁶. O que restou foi o mercado. Está certo também de que sua vida só mudará quando tiver nos pés sapatos novos, como os de Paco¹⁴⁷. Uma última certeza de Tonho: será somente depois de bem empregado que ele poderá visitar sua família e matar as saudades sem decepcionar a mãe.

O primeiro quadro - a primeira noite

Uma briga é provocada pela gaita. Paco está tentando aprender a tocá-la e Tonho quer silêncio. Por ser maior e, portanto, mais forte, Tonho arranca a gaita de Paco e só a devolve quando o segundo promete não tocar mais. Na disputa, os sapatos de Paco ficam arranhados e Tonho tenta descobrir como ele conseguiu aqueles, tão bonitos e novos. Confirmado o interesse de Tonho pelos seus sapatos, Paco debocha do parceiro por vestir sapatos furados. A provocação de Paco chega ao ponto de fazer com que Tonho soque a sua cara. Paco diz que não esquecerá da agressão e jura vingança.

¹⁴⁵ "Tonho - Eu bem que queria. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim para cá. Papai não pode me ajudar..." (p.29)

¹⁴⁶ "Tonho - (...) Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. (...)" (p.30)

¹⁴⁷ "Tonho - (...) Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo, a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei para fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo." (idem)

O segundo quadro - a segunda noite

Paco dá a notícia de que o Negrão, um dos biscateiros do mercado, muito forte e bom de briga¹⁴⁸, que usa touca feita de meia de mulher para alisar os cabelos, quer bater em Tonho. O motivo: um caminhão de peixes parou para ser descarregado. O motorista do caminhão é um “cliente” do Negrão. Como ele não estava no mercado e diante da pressa e dos pedidos do motorista, Tonho descarregou as caixas de peixe. Foi o seu único serviço do dia. Paco diz que o Negrão, assim que soube do ocorrido, ficou furioso. Paco estimula Tonho a partir para cima do Negrão antes que este parta para cima dele. Tonho parece temer a desvantagem e está certo de que uma briga com o Negrão só termina com morte. Tonho acredita que pode desfazer o mal-entendido com uma boa conversa, o que é desencorajado por Paco. Tonho pede os sapatos de Paco emprestados e, em troca, depois de conseguir o emprego, promete ajudá-lo de alguma forma. Paco não empresta.

O terceiro quadro - a terceira noite

Tonho resolveu o conflito com o Negrão. Não houve briga. Conversaram. Ele se desculpou e deu a metade do que recebeu do caminhão de peixes para o “colega”. Ainda pagou para ele uma dose de pinga, certo de que a situação estava resolvida. Mas Paco conta o que teria ocorrido após a sua saída do bar. O Negrão teria contado a todos qual foi o acerto e que agora não iria mais trabalhar. Todo o caminhão que Tonho viesse a descarregar, o Negrão cobraria a metade do serviço alegando que o motorista também é “cliente” dele. O apelido de Tonho no mercado, segundo Paco, virou "Boneca do Negrão". Para Paco, o agravamento da situação só confirma o enfrentamento como única saída possível. Os sapatos de Paco, ou equivalente, se tornam ainda mais urgentes para Tonho. Há uma possibilidade de conseguir algum dinheiro repassando uma arma que recebeu no

¹⁴⁸ "Paco - Vai me enganar que você vai encarar o Negrão? Ele come a tua alma. O Negrão é esperto. Você não conhece ele. Briga paca. Uma vez ele pegou um chofer que dava uns 10 de você, quase matou o desgraçado de tanta porrada que deu. (PAUSA) Você tem medo do negão?" (p.26)

mercado de um motorista de caminhão, operação que poderia lhe render uma comissão. Paco sugere o uso da arma para conseguir os sapatos à força.

O quarto quadro - a quarta noite

Tonho não saiu do quarto. Confessa ter pensado em voltar para casa, mas não tinha o dinheiro da passagem. Decidiu que não voltará mais no mercado. Não vendeu a arma alegando o medo de ser preso. Paco conta que Negrão ficou ainda mais irritado, pois uma vez contando com a metade do dinheiro que receberia de Tonho, não trabalhou. Os apelos de Paco para o enfrentamento aumentam, apelando à masculinidade de Tonho, lembrando que o apelido de "boneca do negrão" já se confundia com dúvidas em torno da sua sexualidade e que só uma atitude violenta acabaria com todas as desconfianças do "povo" do mercado. Tonho propõe a Paco o assalto. É a única saída que ele consegue enxergar. O plano é tirar o dinheiro e o que mais tiver de valor dos casais que namoram à noite num parque escuro da cidade. Tonho compraria seus sapatos e Paco sua flauta. Mas Tonho desiste do projeto diante das intenções de Paco em aproveitar o assalto para "apagar" o homem e violentar a mulher.

O quinto quadro - a quinta e última noite: primeira parte

Paco volta do mercado para retomar o assunto do assalto. Diz que o Negrão está uma fera e que deseja ir até a hospedaria para pegar Tonho. E que ele teria desistido quando Paco deu a ideia do assalto. Mas o Negrão o traiu ao chamar para acompanhá-lo um outro biscateiro, de apelido Carocinho. Abandonado pelo Negrão, Paco volta a convencer Tonho para fazer o assalto. Tonho se convence, mas depois que recebe de Paco a promessa de que não fará maldades, que só atacará o casal se houver alguma reação e que se submeterá ao seu comando. Com o final do quinto quadro termina o primeiro ato da peça.

O segundo ato - a quinta e última noite: segunda parte

Paco e Tonho retornam do assalto a um casal. Mesmo não tendo reagido, Paco agrediu o namorado com uma paulada. Foi bastante violenta, pois, segundo Paco, foi para matar e há dúvidas se o rapaz sobreviveu. Tonho está com pressa para se livrar de Paco que, ao contrário, deseja realizar novos assaltos. Dividem o que foi tirado do casal. Paco busca oferecer toda a resistência possível para a partida de Tonho. Exige um pé dos sapatos da vítima alegando que o acordado antes do assalto foi a divisão igualitária de tudo o que viesse a ser roubado. Tonho cede tudo para Paco em troca do par de sapatos. Ao calçá-lo, ele constata que o pé da vítima é bem menor do que o dele e os sapatos não entram. Tonho propõe a troca pelos sapatos de Paco e este não aceita. A pressão para um novo assalto cresce e Tonho chega ao seu limite. Apanha no seu bolso uma bala, carrega o revolver, e mata Paco.

Os acontecimentos principais da peça

As *circunstâncias primárias* não foram levadas aos atores. Eu precisava apenas, até ali, que eles fixassem os principais acontecimentos da peça. Então, no terceiro dia de trabalho, depois de apenas duas leituras realizadas em conjunto, escrevi num quadro de sala de aula a seguinte frase: "Tonho mata Paco". A partir deste acontecimento derradeiro, pedi aos atores que apresentassem o acontecimento anterior que o havia determinado. O texto não era consultado a fim de tornar possível a verificação do que havia sido retido e o que não havia sido retido na memória dos atores. Naturalmente, eu, com meu caderno nas mãos, lançava a todo momento pistas que pudessem estabelecer alguma conexão com os acontecimentos considerados importantes. Uma vez determinado o detonador, as atenções se voltaram para o detonador anterior e assim sucessivamente, de modo que, ao final da dinâmica, uma linha de acontecimentos foi estabelecida, mas de trás para frente em relação à ordem cronológica dos fatos tal como são apresentados pelo autor.

Listar os fatos e ordená-los sequencialmente, compreendendo os agentes que justificam os acontecimentos subsequentes, é uma estratégia de estudo do material literário já proposto por Nemiróvitch-Dântchenko¹⁴⁹. No entanto, minha proposta em listar os fatos na ordem cronológica inversa coincidiu com o mesmo exercício proposto por David Ball (2009) em seu guia para leitura de peças teatrais. O autor justifica o uso do método comparando-o com uma série de dominós postos lado a lado. Uma vez empurrando o primeiro (detonador), o segundo será derrubado, tornando-se o detonador do terceiro, que se torna detonador do quarto e assim sucessivamente. No entanto, quando a série apresenta bifurcações na sequência de peças de dominó, só se pode “saber como caem os dominós, qual o que cai sobre o outro” quando se olha “para os eventos na ordem inversa (...). (p.32) E completa: "Caminhar para frente proporciona possibilidades imprevisíveis. Caminhar para trás evidencia aquilo que é necessário.” (idem)

Na tabela abaixo segue o resultado do que foi definido:

	TABELA 1
ATO/ QUADRO	DETONADORES PRINCIPAIS
Segundo ato	Tonho mata Paco.
Segundo ato	Paco não aceita a troca dos seus sapatos pelos sapatos roubados.
Segundo ato	Os sapatos roubados são pequenos e não entram nos pés de Tonho, mas entram nos de Paco.
Segundo ato	Tonho aceita dar todo o produto do roubo para Paco em troca do par de sapatos roubado.
Segundo ato	Paco exige uma divisão igualitária dos bens e isso implica na separação do par de sapatos roubado.
Segundo ato	Tonho e Paco partilham o produto do assalto.

¹⁴⁹ "Que se deve fazer em semelhantes casos? Como encontrar nosso rumo por entre os fatores externos de uma peça? Nemiróvitch-Dântchenko propôs um recurso extremamente simples e inteligente. Consiste em recapitular o conteúdo da peça. O ator deve memorizar e escrever os fatos, sua ordem de sequência e a relação física, exterior, de uns com os outros". (STANISLAVSKI, 1984, p.29)

Antecedente	Paco não obedece Tonho e acerta violentamente uma paulada na cabeça do homem assaltado.
Quadro 5	Tonho aceita fazer o assalto.
Quadro 5	Paco aceita que Tonho seja o chefe.
Quadro 5	Tonho negocia exigindo ser o chefe do assalto.
Quadro 5	Paco volta ao quarto para convencer Tonho de fazer o assalto.
Antecedente	Paco convida o Negrão para por em prática o plano do assalto criado por Tonho. Negrão gosta da ideia, mas exclui Paco do projeto e convida Carocinho para ser o cúmplice.
Quadro 4	Tonho desiste de fazer o assalto.
Quadro 4	Paco acha uma excelente ideia e vê no assalto a oportunidade para “apagar” os homens e abusar das mulheres.
Quadro 4	Tonho apresenta um plano a Paco: assaltar namorados no parque.
Quadro 3	Paco sugere que Tonho use a arma em um assalto.
Quadro 3	Tonho revela ter um revólver para vender.
Quadro 3	Paco informa a Tonho que o Negrão vai tomar 50% de tudo que ele conseguir com o trabalho no mercado.
Antecedente	Tonho divide com o Negrão o dinheiro que recebeu pelo trabalho no caminhão de peixes.
Quadro 2	Paco recusa emprestar os seus sapatos para Tonho.
Quadro 2	Tonho pede os sapatos do Paco emprestado.
Quadro 2	Paco avisa que o Negrão quer bater em Tonho.
Antecedente	Tonho descarregou o caminhão de peixes de um cliente do Negrão.
Quadro 1	Paco jura vingança.
Quadro 1	Tonho dá socos na cara do Paco.
Quadro 1	Paco debocha do sapato do Tonho.
Quadro 1	Tonho quer saber onde Paco conseguiu aquele par de sapato.
Quadro 1	O sapato de Paco é arranhando na disputa pela gaita.

Quadro 1	Tonho quer silêncio e arranca a gaita de Paco.
Quadro 1	Paco toca gaita.

4.5

As circunstâncias secundárias: os objetivos e verbos-estratégia

As *circunstâncias secundárias* são formadas pelos *objetivos* e *verbos-estratégia* que devem ser elaborados a partir de um conflito. São eles que ofereceram as primeiras condições de estruturação das improvisações realizadas na fase seguinte. Para o seu estabelecimento foi necessário definir antes, qual seria o fragmento do texto a ser investigado. Desde minhas primeiras leituras nesta retomada, reconheci na divisão da peça em quadros (estou considerando o segundo ato como um deles¹⁵⁰) seis possibilidades para o desenvolvimento da pesquisa. Cada um desses quadros é um episódio com início, meio e fim, e caberia a mim e aos colaboradores decidirmos qual seria o mais adequado. Naturalmente, havia o desejo de apresentar a sequência de *ações físicas* das duas personagens em todo o fragmento escolhido. No entanto, limites impostos pelo cronograma poderiam impedir a conclusão desse projeto, o que não deveria ser visto como um problema. Contingência de nenhuma natureza deveria apressar o processo e desviar a atenção das minúcias que envolvem a criação das *ações físicas*.

A opção foi pelo quadro 2, em que Tonho toma conhecimento da bronca do Negrão e pede a Paco, pela primeira vez na peça, seus sapatos emprestados. Chegamos a este quadro pela exclusão dos demais: no segundo ato a tensão entre Paco e Tonho chega ao paroxismo, o que nos sugeriu uma sequência com menos oportunidades para investigar variações de ritmo e de atmosferas. O quinto quadro apresenta uma conciliação rápida das personagens, o que também sugeriu ser um material com menor possibilidade de desenvolvimento. O quarto quadro, ao contrário, é muito extenso e o primeiro quadro apresenta sequências de luta a serem estruturadas que demandariam um esforço pouco prático para os objetivos da pesquisa. Ficamos, então, entre os quadros 2 e 3. A opção recaiu sobre o

¹⁵⁰ Plínio Marcos divide sua peça em dois atos, sendo que o primeiro é dividido em cinco quadros.

quadro 2, uma vez que nele o conflito parece ser mais moderado. Afinal, a primeira atitude de Tonho ao entrar no quarto é, ao contrário da atitude na noite anterior, liberar Paco para seguir tocando sua gaita. Em que medida essa situação aparentemente menos belicosa poderia ser mais desafiadora?

Se lembrarmos das impressões dos atores recolhidas após a primeira leitura, resumidas na violência de um ambiente em que a sobrevivência só está garantida para os que conseguem afirmar sua força, podemos reconhecer em cada episódio, de modo mais ou menos explícito, um *round* de uma batalha de vida ou morte. Portanto, os ânimos aparentemente menos exaltados do quadro 2 podem ser encarados como uma falsa pista, o que tornou este momento o mais apropriado, em nossa perspectiva, para se investigar as discrepâncias entre o texto e o subtexto das personagens.

Gostaria de deixar claro, no entanto, que as motivações que nos levaram ao quadro 2 não devem ser levadas muito a sério. Qualquer um dos quadros desta peça, como qualquer bom texto, seria um material desafiador e consistente para a pesquisa. A explicação acima é muito mais a exposição do percurso de uma decisão que se fez necessária (não era possível, nem preciso, trabalhar com a peça inteira) e que foi marcada por subjetividades. Jamais esta justificativa buscou estabelecer valores gerais que identifiquem um quadro de *Dois pedidos numa noite suja* como o mais adequado para se trabalhar com as *ações físicas*.

Uma vez escolhido o fragmento, passamos ao seu detalhamento em acontecimentos objetivos - seguindo o que Toporkov revela ter sido proposto por Stanislavski e aplicado por Kedrov nos estudos de *Tartufo*. Listamos esses acontecimentos de trás para frente, tal como foi feito anteriormente no exercício de análise da peça. O passo a passo que ficou definido é o que segue listado:

TABELA 2

	TABELA 2
1	Tonho garante a Paco que se livra do mal-entendido com uma conversa.
2	Paco garante que o negrão vai acabar com o Tonho
3	Tonho entende que de Paco não virá ajuda alguma
4	Paco recusa emprestar a Tonho os seus sapatos
5	Tonho pede a Paco os sapatos emprestados
6	Paco ataca Tonho em sua hombridade
7	Tonho se recusa a matar alguém
8	Paco encoraja Tonho a matar o Negrão se preciso
9	Tonho decide conversar com o Negrão
10	Paco lembra a Tonho que o fato é a bronca do Negrão
11	Tonho justifica que o Negrão não estava no mercado
12	Paco pergunta se ele descarregou algum caminhão que seria do
13	Tonho se recusa a brigar sem motivo e pede para Paco descobrir a razão da bronca
14	Paco se entusiasma com a coragem do colega
15	Tonho não pretende deixar de ir ao mercado
16	Paco lembra a Tonho que ele não pode mais trabalhar no mercado
17	Tonho interroga Paco para entender o motivo da bronca do Negrão
18	Paco dá o recado do Negrão
19	Tonho lembra que é o mais forte
20	Paco desdenha da permissão recebida
21	Tonho deixa que Paco toque a gaita

22	Paco pára de tocar gaita
23	Tonho chega no quarto
24	Paco toca gaita

Os *problemas* e *objetivos* das personagens

Estabelecida a sequência dos detonadores fundamentais do quadro investigado passamos a entender quais seriam os *problemas* que as *circunstâncias primárias* estão propondo ali a cada personagem. Na perspectiva dramática, a urgência de resolver um *problema* é o que justificaria uma personagem a entrar em cena. Se não há *problema*, não há o que ser dito, nem o que ser feito. Logo, o *problema* da personagem precisou ser assumido pelo ator. E mais: a solução do *problema* deveria ser reconhecida no outro ator-personagem. Do contrário, a *relação* ficaria seriamente comprometida. O *objetivo* foi tratado, então, como a imposição de um ator ao outro de uma *circunstância* na qual o seu *problema* deixa de existir.

Desse desejo de solução, e da imaginação ativada pelo *Se mágico*, foram criadas as estratégias (estabelecidas através de verbos) que deram as condições para que um ator operasse sobre o outro, fazendo com que este outro veja, pense, fale, faça aquilo que interessa ao primeiro que o segundo veja, pense, fale, faça. Os *problemas* são específicos para cada personagem, pois habitam *circunstâncias* específicas. Diferente da *primária*, as *circunstâncias secundárias* não são as mesmas para as duas personagens. Como exemplo: é indiscutível que, no âmbito da *circunstância primária*, a ação se passa, para ambos, no quarto de uma hospedaria de última categoria. Já no âmbito secundário, o quarto não pode ser o mesmo para alguém que foi criado num asilo para menores e para alguém que foi criado em casa, ainda que com poucos recursos, sob os mimos da mãe. Este dado nos permitiu estabelecer mais adiante que o quarto é um ambiente do qual Tonho, diferente de Paco, não pertence e luta com todas as suas forças para não vir a pertencer. Logo, quando passamos a delimitar o *problema* para cada personagem,

demos início a um processo de atualização da obra literária através da disposição de "se colocar na situação" (*Se mágico*).

Quais seriam os *problemas* que envolvem Paco e Tonho? E em que medida cada um dos personagens se torna a única solução do problema do outro? Vejamos primeiramente Paco: a última vez que ele esteve com Tonho foi na noite anterior, quando teve a gaita tomada e foi obrigado a respeitar, como condição para receber a gaita de volta, o toque de silêncio imposto pelo "companheiro". Atender à vontade de Tonho é aceitar sua liderança, reconhecendo o oponente como o dominante do território. A visão de "macho dominante" aparece na obra de Plínio Marcos como uma forma de minimizar o sentimento de inferioridade provocado pela vida marginalizada das personagens. O modo com que Paco buscou reagir à humilhação foi devolvê-la para o adversário ridicularizando o seu par de sapatos velhos e de sola furada. Mas não deu certo. Paco foi obrigado a se calar mais uma vez, agora com socos na cara. Nada mais humilhante. Paco foi novamente obrigado a reconhecer o outro como o mais forte e a respeitá-lo. Paco precisa dar uma resposta. Mas como, se a situação revelou sua impotência para uma vingança com as próprias mãos? A saída se torna o braço mais forte do Negrão, colega do mercado. Mas se o ditado popular está certo e, de fato, quando um não quer, dois não brigam, Valber-Paco terá que descobrir como fazer Pedro-Tonho partir para cima de um adversário que é muito mais forte e agressivo. Eis o *problema (p)*.

Tonho deseja se livrar do mercado; daquele quarto; daquelas pulgas; de Paco; da dificuldade para rever a família, de quem ele sofre com as saudades. Torna-se imperioso arrumar um emprego e ele está convencido de que tem formação suficiente para conseguir um bom. Mas está convencido também, que todo o seu preparo, resultado do estudo até a quinta série, de nada servirá se ele não se apresentar para a entrevista calçando um par de sapatos decentes. Os sapatos novos lhe trarão segurança, como se através dele, Tonho se tornasse um homem mais forte e poderoso. Ao contrário, o sapato furado, para Tonho, denuncia a sua fragilidade e impotência. As gorjetas que Tonho recebe descarregando caminhões são o suficiente apenas para comer e dormir e, portanto, não há perspectivas para comprar um par de sapatos novos. Resta a Tonho

descobrir como conseguir um. Vender um revólver que recebeu para repassar e garantir uma comissão pode ajudar, mas é arriscado, além de representar uma humilhação para alguém que se preparou para ganhar seu dinheiro honestamente. Paco poderia emprestar seus sapatos. Mas como pedir esse favor para alguém que, de tão castigado pela vida, é incapaz de reconhecer o óbvio: que uma mão lava a outra? Depois de ter sido impedido de tocar gaita, de ter o instrumento arrancado de suas mãos, de ter que se submeter às vontades do adversário, de ter sido socado por ele, Paco, seguramente, está ainda mais cego para qualquer ação solidária. Pedro-Tonho terá que ter muita habilidade para abrir os olhos do Paco-Valber. Eis o *problema (t)*.

Diante desses *problemas*, chegamos aos seguintes *objetivos*:

Objetivo *p*: Paco quer que Tonho ataque o Negrão.

Objetivo *t*: Tonho quer que Paco lhe empreste os sapatos.

Os dois estão decididos a não dar o que o outro quer. Tonho sabe que não tem qualquer chance numa luta com o Negrão e percebe o desejo sádico que está por trás das sugestões de Paco. Este não facilitará a vida de ninguém, muito menos a de Tonho, justamente o alvo para revidar a humilhação sofrida. O par de sapatos novos é o que Paco dispõe para se sentir invejado pelos outros (sobretudo Tonho) e ele sabe disso. Para descobrir os modos de operar a partir deste conflito foi preciso estruturar as improvisações que se deram na terceira etapa e, para isso, tornou-se necessário estabelecer as estratégias que as personagens adotariam nessa disputa. Essas estratégias foram memorizadas através de *verbos-estratégia*.

Os verbos-estratégia ¹⁵¹

Para estabelecer os *verbos-estratégia*, provoquei os atores a se reconhecerem cada vez mais no *problema* de sua personagem. Valber a investigou

¹⁵¹ Conhecidos na tradição stanislavskiana por *verbos de ação*.

buscando responder a seguinte pergunta: o que eu (Valber) faria para que Pedro-Tonho saia do quarto e parta para cima do Negrão se eu estivesse atravessado pelo *problema* e pelas *circunstâncias* propostos para Paco? Pedro, por sua vez, investigou a seguinte pergunta: o que eu (Pedro) faria para que Valber-Paco me empreste os seus sapatos se eu estivesse atravessado pelo *problema* e pelas *circunstâncias* propostos para Tonho? As respostas precisavam ser dadas através de verbos nos quais fosse possível reconhecer o modo próprio com que cada um dos atores lida com o seu *problema* nas *circunstâncias* levantadas até ali.

Não é algo tão simples o estabelecimento dos *verbos-estratégia*. As formulações que os atores propunham, sobretudo no início dessa fase, frequentemente ilustravam o diálogo, resistindo a um descolamento da literalidade das falas. Seria um equívoco, por exemplo, afirmar que a estratégia de Tonho, logo no início do segundo quadro, ao entrar no quarto, é deixar Paco seguir tocando gaita pelo fato dele dizer a Paco: “Pode continuar tocando”. Isso não é uma estratégia, mas o modo como Tonho buscou executá-la. Para fugir dessa armadilha, procurei sensibilizar os atores a encontrarem respostas se deixando levar pela leitura. Só depois de lida a cena eles buscaram perceber que estratégias teriam sido adotadas.

Outro encaminhamento que ajudou a romper com a literalidade foi provocar os atores a justificarem cada uma das estratégia sugeridas. Quando havia uma justificativa que não fosse o *objetivo*, era sinal de que ainda não se havia chegado à estratégia de fato. Para esclarecimento, retorno ao exemplo acima: na noite anterior (quadro 1), Paco tocava gaita e Tonho lhe arrancou o instrumento. Mas já no final desse mesmo quadro, ele mudou de ideia e deixou Paco tocar o quanto quisesse. E agora, na noite seguinte (quadro 2), Tonho faz o mesmo. Se entendermos a estratégia de Tonho como “deixar Paco tocar gaita” caberá uma justificativa: afinal, por que Tonho teria deixado Paco tocar gaita? Que relação isso pode ter com o *objetivo* de Tonho? Ora, se ele deixar Paco tocar gaita, sua relação com o colega poderá ser transformada. De parceiro agressivo e autoritário, como o da noite anterior, Tonho poderá ser visto pelo adversário como uma pessoa solidária, o que certamente lhe ajudará a despertar o espírito colaborativo

em quem tem os sapatos de que precisa. Logo, a justificativa para deixar Paco tocar gaita seria "apaziguar a a relação entre os dois". Caberia “nova justificativa? Caberia ainda a pergunta “porque Tonho quer apaziguar a relação com Paco?” Seguramente não, pois a única resposta possível seria “para que Paco lhe empreste os sapatos”. Chega-se ao *objetivo* já estabelecido. Assim sendo, “apaziguar” se tornou um *verbo-estratégia* possível e que foi efetivamente investigado por Pedro em sua entrada no quarto.

Os *verbos-estratégia* não representam uma verdade inquestionável. O desenvolvimento da criação nas etapas subsequentes poderá apontar problemas também no levantamento das *circunstâncias secundárias*. Nada que não possa ser revisto e atualizado. A criação até aqui, ainda que movida pela imaginação ativa do ator, que o convoca a agir em seu nome na solução de um *problema* estabelecido na *circunstância secundária* - se comparada com o estudo das *circunstâncias* nas improvisações - ainda é fortemente marcada por uma abordagem cerebral. E sabemos dos limites e riscos que esse componente pode apresentar. Foi neste sentido que sempre foi conferido ao período de improvisações a possibilidade de revisões desses verbos (como de fato se deu) a partir do que era efetivamente produzido a partir da *relação entre* os atores.

As estratégias¹⁵² e os verbos¹⁵³ correspondentes que seguem abaixo são aqueles que orientaram o início das improvisações e que resultaram das verificações do que foi proposto pelas *circunstâncias secundárias*. É importante ressaltar que a divisão do quadro 2 em blocos marcados por conflitos específicos foi um exercício que teve início nos encontros “na mesa”, ainda em torno das poucas leituras e breves discussões acerca da obra, mas foram também submetida às verificações e atualizações dos corpos em ação.

Estratégias 1

Et- Estabelecer uma relação solidária.

Vt- Apaziguar.

¹⁵² Para "estratégia de Tonho" foi criada a abreviação *Et* e para "estratégia de Paco" foi criada a abreviação *Ep*.

¹⁵³ Para "verbo de Tonho" foi criada a abreviação *Vt* e para "verbo de Paco" foi criada a abreviação *Vp*.

Ep-Insurgir contra a dominação de Tonho.**Vp-Desafiar**

(Paco está deitado, entra Tonho, paco pára de tocar.)

Tonho - Pode continuar tocando

Paco - Eu toco quando quero.

Tonho - Pensei que tinha parado por minha causa.

Paco - Paro só quando eu quero, ninguém manda em mim.

Estratégias 2**Et- Assegurar sua posição de macho dominante.****Vt- Ironizar****Ep-Fazer com que Tonho se veja como um “frouxo”.****Vp- Provocar**

Tonho - Esqueceu de ontem?

Paco - Eu não esqueço de nada.

Tonho - Então deveria saber que a hora que me encher, eu faço você parar na marra.

Paco - Não pense que todo dia é dia santo. Ontem foi ontem.

Tonho - E hoje é a mesma coisa.

Paco - Se eu quiser, eu toco. Você não faz nada.

Tonho - Você é muito valente. Mas por que parou quando eu cheguei? Ficou com medo?

Paco - Eu, ter medo de homem? No dia que eu tiver medo de homem, não uso mais calça com braguilha, nem saio mais na rua.

Tonho - Então porque parou quando eu cheguei?

Paco - Eu quero te dar um aviso.

Tonho - Um aviso pra mim?

Paco - Não. Pra sua avó.

Tonho - O que você quer me avisar?

Paco - O que o negrão mandou te avisar, poxa.

Estratégias 3**Et- Arrancar de Paco os sinais do seu protagonismo no conflito com o Negrão.****Vt- Inquirir.****Ep-Convencer Tonho de que está do lado dele.****Vp-Encorajar.**

Tonho - Que negrão?

Paco - Aquele lá do mercado.

Tonho - Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões.

Paco - Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo.

Tonho - O que ele quer comigo?

Paco - Ele mandou te avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar de te apagar.

Tonho - Mas o que eu fiz pra ele?

Paco - Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não aguenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros.

Tonho - Quando ele falou isso?

Paco - Hoje, no bar, me chamou e disse tudo. Falou que eu era um cara legal, mas que você era o fim da picada.

(Pausa)

Tonho - Acho que você fez alguma fofoca.

Paco - Puxa, logo eu! Eu não sou disso.

Tonho - Por que o negrão iria se invocar comigo? Não fiz nada para ele.

Paco - Se você não sabe, eu vou saber?

Tonho - Alguém aprontou para mim.

Paco - Azar o seu. O negrão é fogo numa briga

Tonho - Só queria saber porque ele ficou com bronca de mim.

Paco - O que eu sei é que ele está uma vara com você. *(Pausa)* Agora não vai mais poder baixar no mercado.

Tonho - Por que não?

Tonho - Vai me enganar que você vai encarar o negrão? Ele come a tua alma. O negrão é esperto. Você não conhece ele. Briga paca. Uma vez ele pegou um chofer que dava uns dez de você, quase matou o desgraçado de tanta porrada que deu. *(pausa)* Você tem medo do negrão?

Tonho *(Sem convicção)* - Eu, não.

Paco - Boa, Tonho! Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. O negrão é grande, mas não é dois. *(Pausa)* Você vai encarar ele?

Tonho - Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu para ele.

Paco - Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.

Tonho - Você só pensa em briga.

Paco - Eu, não. Mas se um cara começar a dizer pra todo mundo que eu sou fresco, e os cambais, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for, folgou, dou pau. *(Pausa)* Como é?

Vai fazer como eu, ou vai dar pra trás? Tonho - Mas o que eu fiz pra ele?

Paco - Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não aguenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros.

Tonho - Quando ele falou isso?

Paco - Hoje, no bar, me chamou e disse tudo. Falou que eu era um cara legal, mas que você era o fim da picada.

(Pausa)

Tonho - Acho que você fez alguma fofoca.

Paco - Poxa, logo eu! Eu não sou disso.

Tonho - Por que o negrão iria se invocar comigo? Não fiz nada para ele.

Paco - Se você não sabe, eu vou saber?

Tonho - Alguém aprontou para mim.

Paco - Azar o seu. O negrão é fogo numa briga.

Tonho - Só queria saber porque ele ficou com bronca de mim.

Paco - O que eu sei é que ele está uma vara com você. *(Pausa)* Agora não vai mais poder baixar no mercado.

Tonho - Por que não?

Tonho - Vai me enganar que você vai encarar o negrão? Ele come a tua alma. O negrão é esperto. Você não conhece ele. Briga paca. Uma vez ele pegou um chofer que dava uns dez de você, quase matou o desgraçado de tanta porrada que deu.

(pausa) Você tem medo do Negrão?

Tonho *(Sem convicção)* - Eu, não.

Paco - Boa, Tonho! Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. O negrão é grande, mas não é dois. *(Pausa)* Você vai encarar ele?

Tonho - Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu para ele.

Paco - Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.

Tonho - Você só pensa em briga.

Paco - Eu, não. Mas se um cara começar a dizer pra todo mundo que eu sou fresco, e os cambais, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for, folgou, dou pau. *(Pausa)* Como é? Vai fazer como eu, ou vai dar para trás?

Tonho - Você podia quebrar meu galho como o negrão.

Paco - Eu, não. Em briga dos outros, eu não me meto.

Tonho - Bastava você saber o que eu fiz pra ele.

Paco - Poxa, em que caminhão você trabalhou hoje?

Tonho - No caminhão de peixe.

Paco - Era o caminhão do negão.. Ele sempre trabalha ali.
 Tonho - Mas o negrão nem estava no mercado.
 Paco - E daí? Só porque ele não estava, você foi pondo o bedelho?
 Tonho - O chofer é que quis.
 Paco - Deixa querer, quando é assim.
 Tonho - Eles não iam ficar esperando a vida toda pra descarregar.
 Paco - Isso não é problema seu.
 Tonho - Se eu não pegasse, outro pegava.
 Paco - E pegava também a bronca do negrão.
 (Pausa)
 Paco - O que você vai fazer?
 Tonho - Vou falar com ele.
 Paco - Olha que ele te capa. Ele não é de dar arreglo.
 Tonho - Que vou fazer então?
 Paco - Sei lá! O negão sacaneado é espeto.
 Tonho - O único jeito é falar com o negão.
 Paco - Não vai dar pé.
 Tonho - Então não tem remédio.
 Paco - Quando você ver ele, antes de conversar, dá uma porrada.
 Tonho - Depois ele me mata.
 Paco - Mata ele primeiro. Você não é macho?
 Tonho - Mas não estou a fim de matar ninguém.
 Paco - Poxa, você é um cagão. O negrão não é bicho.
 Tonho - Disso eu sei.
 Paco - Então caça a moleira dele. (Pausa) Quer que eu avise que você vai topar ele?
 Tonho - Pra que isso? Não precisa avisar nada.
 Paco - Limpa a tua barra. O negrão pode ficar pensando que você é de alguma coisa. Eu duvido, mas às vezes ele é até capaz de afinar.
 Tonho - A única saída é bater um papo com ele.
 Paco - Você não está a fim de briga, já vi tudo.
 Tonho - E não estou mesmo.

Estratégias 4

Et- Fazer com que Paco se sinta uma "merda de homem".

Vt- Humilhar.

Ep- Fazer com que Tonho se sinta "uma merda de homem".

Vp- Humilhar.

Paco - Homem de merda que você é.
 Tonho - Só porque não quero me pegar com o negão?
 Paco - Poxa, ele anda dizendo que você é fresco. Deixa barato, vai deixando. Um dia a turma começa a passar a mão no teu rabo, daí vai querer gritar, mas já é tarde, ninguém mais respeita.
 (Pausa)
 Tonho - Eu não posso brigar com o negão! Será que você não se manca? O negrão é um cara sem eira nem beira, não tem onde cair morto. Para ele tanto faz, como tanto fez. Não conta com o azar, entendeu?
 Paco - Você está com o rabo na mão.
 Tonho - Não é medo. É que posso evitar encrenca. Falo com o negão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço besteira, minha mãe é que sofre. Ela chorou paca no dia que eu saí de casa.
 Paco - Vai me enganar que você tem casa?
 Tonho - Claro, como todo mundo.
 Paco - Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

Tonho - Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que eu fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar.

Paco - Quem tem papai é bicha.

Tonho - Você não tem pai, por acaso?

Paco - Claro que eu tive pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe que a gente sabe quem é.

Tonho - Eu sei quem é meu pai.

Paco - Quem é teu pai?

Tonho - Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai.

Paco - Sei lá se é. Sua velha pode trepar com qualquer um.

Tonho - Olha lá, miserável. Minha mãe é uma santa e eu não admito que você fale mal dela

Paco - Guarda seus gritos pro negrão.

Tonho - Não vou enfrentar negão nenhum.

Paco - Então volta pro rabo da saia da tua mãe.

Tonho - Vou voltar só quando eu me aprumar na vida.

Paco - Então, nunca mais vai ver a sua coroa.

Tonho - E por que não?

Paco - Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém.

Estratégias 5

***Et-* Reter a atenção do Paco longe dos sapatos.**

***Vt-* Distrair**

***Ep-* Arrancar de Tonho sua única esperança por alternativas.**

***Vp-* Encurrular**

Tonho - Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. sei que eles não podem me ajudar. Vou me aguentando. Um dia me firmo.

Paco - Vou te dar um alô. Volta pra tua casa. Aqui você só vai entrar bem.

Tonho - Vontade de voltar não me falta.

Paco - Então vai logo que já vai tarde.

Tonho - Não. Meu negócio é aqui.

Paco - Poxa, não escutou eu te dizer que aqui não vai dar pé?

Tonho - Não sei porque não vou me dar bem.

Paco - Você é muito escamoso. Tem medo de pedir emprego por causa do sapato. Tem medo de encarar o negrão. Desse jeito só pode tubular.

Tonho - Você podia me ajudar.

Paco - Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?

Estratégias 6

***Et-* Fazer Paco entender que uma mão lava a outra.**

***Vt-* Converter**

***Ep-* Arrancar de Tonho sua única esperança por alternativas.**

***Vp-* Ameaçar**

Tonho - É só você me emprestar o seu sapato. Eu arranjo um emprego, depois, se eu puder fazer alguma coisa por você, eu faço.

Paco - Eu, te emprestar meu sapato? Não tenho filho do seu tamanho.

Tonho - É só um dia.

Paco - Sai para lá. Se vira de outro jeito.

Tonho - Poxa, Paco. Me quebra esse galho. Amanhã mesmo ia procurar emprego. Não precisava mais voltar nessa merda de mercado.

Paco - Quem gosta de você é o negrão. Ele vai ficar muito triste se você não baixar mais no mercado.

Tonho - Você até parece que quer ver a minha caveira.

Paco - Quero ver você se pegar com o negrão. Isso é que eu quero ver. *(Pausa)* Se o negrão te pega não vai adiantar chamar pela mamãe. Ele vai te anrabar.

4.6

As circunstâncias: composição da tessitura de ações

Quanto à escolha da nomenclatura: a estruturação das *ações físicas* chega a mim nomeada, de modo mais recorrente, pelos termos “sequência de ações”, “linha de ações”, “linha contínua de ações” e “partitura de ações.” Todos eles apresentam o mesmo propósito de enfatizar o quanto a personagem, uma vez sendo obra artística, precisa ser enfrentada como uma composição. Qualquer um desses nomes, portanto, se aplicaria a esse mesmo esforço empreendido também pelos atores no estúdio de criação. Mas a palavra “partitura”, para mim, está marcadamente relacionada ao trabalho de Grotowski, Barba e de grupos mais alinhados às propostas desses encenadores-pedagogos do que a de Stanislavski - ainda que seja este último o seu propositor original. Provavelmente, isso se deve ao fato de eu ter vivido, quando estudante, o furor causado pela primeira visita do Odin Teatret ao Brasil, em 1986, quando surgiu um certo modismo em torno desse termo. Depois, relendo a obra de Stanislavski, constato que a palavra é a menos comum nas traduções brasileiras. Os ingleses, na obra de Toporkov, usam “linha contínua de ações” ou “sequência de ações” para se referir a essa estruturação das *ações físicas*. As minhas questões em torno do termo *partitura* não param por aí: a palavra encontrava-se desgastada para mim e para os colaboradores do *estúdio* pelo modo recorrente com que ela foi (e ainda é) aplicada em exercícios formalistas que nada têm a ver com a pesquisa de Stanislavski, nem com a de Grotowski, nem com a de Barba, nem com a pesquisa em torno das personagens de Plínio Marcos a que estávamos empenhados em realizar.

Já o termo “sequência” foi descartado por me remeter a um encadeamento dramático fechado aos escapes que se desejava promover a partir da perspectiva

ambivalente a que estariam submetidas as categorias relativas ao gênero. A palavra "linha" me pareceu também problemática. Embora ela não descarte a estruturação de uma sequência contínua de ações referenciais e acolher (o que é bom) a ideia de *ações* como linha de fuga - uma vez que a *ação física* é também um efeito desterritorializante do sujeito-ator¹⁵⁴ - a linha não dá conta da personagem como obra dramaturgica, no sentido dado por Barba, nem ajuda a reforçar a metáfora corpo-rede que buscamos trazer para o ator em cena. A linha individualiza, parece excluir o outro (também, nesse aspecto, acontece com os termos "sequência" e "partitura") do objeto estético que é produzido pelo ator e não contempla a personagem como diferentes linhas de ações que se cruzam, que são tecidas no *aqui e agora*. Em vista disso tudo, escolhi o termo "tessitura" para nomear a estrutura de *ações físicas* criada por Pedro e Valber.

Este efeito não seria alcançado em uma *circunstância* submetida exclusivamente às suas condições *primárias* e *secundárias*. A criação da *circunstância*, como temos visto, partiu do universo ficcional da obra literária, sofreu uma primeira desestabilização proposta pela imaginação ativa dos pesquisadores (fundamentalmente dos atores, mas houve também colaborações minhas e de Mariana) até se valer também dos fluxos nos quais as *ações físicas*, através de improvisações¹⁵⁵, foram efetivamente experimentadas, estruturadas e memorizadas. Logo, a *relação* dos atores é um fator determinante da *circunstância* e imprime sobre ela uma condição bem mais complexa do que a fábula: a *circunstância* nesses termos será sempre aberta, inacabada, errante, criação e realização no momento presente, submetido ao trânsito ambivalente entre a ficção extraída do drama (primária e secundária) e os devires provocados pelo choque de *forças*.

¹⁵⁴ "É um trabalho tão a partir de nós... e quando o corpo começa a realizar coisas que não estamos habituados a realizar é que mostra outros lugares em mim que eu não conhecia. É estar em lugares do meu corpo que eu normalmente não habito. Não um lugar estipulado. Um lugar que eu fui encontrando a partir de um lugar muito próprio. Embora seja um lugar muito diferente, é um lugar meu." (Pedro Emanuel. Registro do estúdio gravado em 26 de outubro de 2015.)

¹⁵⁵ Stanislavski chamava as improvisações pela palavra francesa *Étude*, estudo.

A *relação* se estrutura através dos *objetivos* e *estratégias* decorrentes de um ator-personagem diante de *forças* resistentes e detonadas sobretudo¹⁵⁶, pelos *objetivos* e *estratégias* daquele com quem se está contracenando. A necessidade de responder a essa resistência, no momento em que se improvisa, amplia concepções de ação. Aquela que é proposta por Ball - filiada às aristotélicas e irmanada às (já apresentadas no primeiro capítulo) de *drama puro* (Szondi) e *peça-máquina* (Vinaver) - hoje, não consegue mais esgotar a questão. Em cena, o ator e a personagem são corpo e ninguém mais pode desconsiderar que as concepções de corpo se deslocaram de uma perspectiva mecânica, autocentrada e passaram a ser compreendidas como matéria em permanente atualização por fluxos interativos.

Portanto, o sujeito-ator visto pelas *ações físicas* não é mais o "senhor de si mesmo", nem, portanto, o "senhor criador da personagem". Muitas de suas escolhas e manifestações psicofísicas são determinadas pelas *forças* que atuam no *campo de experiência* em que se constitui a *circunstância*, onde o *Outro* (ator, espaço, objeto, palavra, etc.) é uma presença desestabilizadora. Neste sentido é possível propor uma aproximação, ainda que discreta, da criação a partir das *ações físicas*, ao menos nos termos propostos neste trabalho, às reflexões de Cassiano Quilici a respeito da relação entre arte (mais precisamente teatro e performance) e as noções de "cuidado de si" em Foucault. Ainda que o objeto da análise abaixo citada seja a música de John Cage, nela Quilici levanta elementos importantes que se aplicam ao que foi enfaticamente proposto às criações de Paco e Tonho, sobretudo quando o autor diz que

"A criatividade, conceito tão importante para se pensar a arte no Ocidente desde o romantismo, sofre um curioso deslocamento. O artista como indivíduo criador é colocado sob suspeita. Esta identidade deve ser esvaziada para que algo realmente aconteça. Vaidade egóica, desejo de controle, vontade de se impor ao mundo, de instaurar a obra que se sobrepõe ao ambiente, tudo isso tem de ser desativado, desinvestido, para que se possa primeiro perceber as coisas de modo mais límpido e real, para que a ação artística ganhe em sutileza e receptividade." (Quilici, 2015, p.149-150)

¹⁵⁶ Nunca é demais lembrar que as *forças* podem estar em objetos e elementos do espaço que estabelecem qualquer tipo de resistência à vontade de quem o explora. Mais adiante, ao tratar da criação das *tarefas*, alguns exemplos de tensão a partir dos materiais serão comentados.

A separação da obra em relação à sua autoria já vem sendo proclamada por nomes como Deleuze e Guatarri, Foucault e Roland Barthes, para citar apenas três exemplos. Enquanto os primeiros afirmam que a obra de arte é um "ser de sensação" (1992, p.213) e existe nela mesma, o segundo, em sua conferência *O que é um autor?*¹⁵⁷ (1969), apresenta a autoria como uma função não remissiva a um sujeito, mas a uma série de operações complexas e específicas; e o terceiro, em *A Morte do Autor*¹⁵⁸, afirma ser a escrita o *neutro* em que se perde toda a identidade, começando pelo corpo-escritor que se torna independente da obra.

Voltamos novamente a concepção de *ação física* formulada no capítulo anterior, resgatando aproximações com as ambivalências propostas por Mateo Bonfitto apontadas pela pesquisa no capítulo 1: a *ação física* é algo realizado por um agente e, simultaneamente, algo que realiza esse mesmo agente. Ela não se localiza apenas no que o ator faz (representação-intenção-significado), mas também, do que dele é feito (presentação-intensão-sentido). Foi nos momentos em que o ator visitou e se deixou levar pelo espaço margeado por esses polos que a personagem se manifestou. Essa possibilidade de um devir-Paco de Valber e de um devir-Tonho de Pedro desperta imenso fascínio, mas também apresenta inúmeras dificuldades, como veremos a seguir, todas decorrentes da resistência (já apontada) do ator em se desapegar das noções de sujeito e de personagem não mais separadas de um corpo afetado, efeito de uma circunstância que, enquanto *circunstância*, só ocorre no *aqui e agora*.

Improvizando na tessitura

"Improvisação" e "estrutura" são palavras que sempre se cruzaram em nosso exercício. A estrutura nunca esteve ausente - nem mesmo na primeira improvisação, e o improviso nunca esteve ausente - nem mesmo no rigor da última demonstração do trabalho. Essa convivência desfaz a ideia de que o período de improvisação de um lado, e o de criação, memorização e execução da

¹⁵⁷ Ver FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* in *Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

¹⁵⁸ Ver BARTHES, Roland. *A morte do autor*. in *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

tessitura *de ações* de outro, são etapas distintas e subsequentes. O percurso da composição das personagens nada mais foi do que um processo em que uma estrutura inicialmente limitada ao conjunto de premissas estabelecidas na análise das *circunstâncias primárias e secundárias* foi se tornando cada vez mais complexa pela "fixação" e "repetição" de *tarefas físicas*, de *pontos de atenção*, de *subtextos*, de *visualizações*, de palavras estabelecidas pela matriz literária, etc., favorecendo o encontro dos atores nas *circunstâncias* e, conseqüentemente, potencializando a interferência mútua que se espera de uma *relação*.

Antes de entrar no relato mais pormenorizado desse processo, acredito ser relevante uma breve apresentação do roteiro de atividades cumprido a partir daqui. Inicialmente, os atores foram provocados a investigar as *circunstâncias primárias e secundárias* através de improvisações que deveriam seguir as cinco orientações abaixo:

1. Descobrir o que o *verbo-estratégia* os levava a fazer a partir de um real compromisso com o que efetivamente estava acontecendo com o outro e não a partir de comparações com uma situação prototípica ficcional ou real;
2. falar o estritamente necessário e somente quando as palavras fossem efetivamente arrancadas pelo outro. Essas palavras deveriam ser as do próprio ator e não as do texto;
3. tudo o que fosse realizado deveria ser só e somente só para o *outro* e só e somente só criado a partir dele;
4. a verificação no outro da eficácia da estratégia deveria se dar a cada instante. A partir dela, ajustes deveriam ser feitos sempre que os efeitos desejados não estivessem sendo alcançados;
5. os atores deveriam investigar imagens a serem visualizadas (como proposto por Stanislavski aos atores de *Tartufo*) e "plantadas" no campo de visão do parceiro.

Essas improvisações permitiram uma primeira verificação dos *verbos-estratégia*. Eles foram substituídos sempre que necessário por outros, que eram

imediatamente testados. Somente os efeitos verificados no outro, e em si mesmo, puderam revelar se o *verbo-estratégia* era eficiente, se ele estava sendo realizado, ou se ele estava sendo ilustrado. Assim que a sequência de *verbos-estratégia* foi consolidada, compreendida e memorizada pelos atores, passamos a priorizar a criação de *tarefas* (que já vinha se desdobrando do estudo dos verbos) a fim de fechar uma nova estrutura limitada ao roteiro de acontecimentos fundamentais proposto na tabela 2. Em seguida, abrimos a estrutura para a inserção do texto, o que determinou (sempre explorando as improvisações e as regras acima, dispensando apenas a regra número dois) o ajuste e a criação de novas tarefas. As palavras criadas por Plínio Marcos ao serem postas em *circunstância* foram desestabilizadas por subtextos que garantiam o acolhimento de acontecimentos já propostos pela estrutura criada até ali. Esse trabalho nos levou a um crescente detalhamento da estrutura, cuja complexidade jamais nos aproximou de um esgotamento. Ao contrário, foi a execução precisa e minuciosa de uma estrutura cada vez mais rica que garantiu à *tessitura de ações* o seu caráter investigativo, revelador de possibilidades e descobertas, até o último dia do estúdio.

É impossível relatar, ainda que de modo panorâmico, a enormidade de ocorrências relacionadas às resistências e descobertas nascidas das tentativas de Pedro e Valber no percurso da composição das personagens. Impõem-se então, a necessidade de registrar esta etapa da pesquisa através da seleção de algumas situações consideradas como exemplares. Elas seguem organizadas em três diferentes perspectivas: Encarnação do objetivo, Proposição de tarefas e Escuta das forças. Na primeira, procuro concentrar as observações em torno do exercício de "se transformar ao transformar o outro". A segunda está voltada para a descrição e para o relato dos modos como foram sendo propostas as *tarefas físicas* que estruturaram a *tessitura de ações*. Na terceira, trato dos diversos instantes em que a *circunstância* rompe com o conhecido, mesmo quando tudo parece ser muito conhecido, solicitando ao ator respostas às *forças* em trânsito.

Esta apresentação compartimentada e sequencial se torna necessária apenas para a organização do material e do pensamento voltada para a escrita deste trabalho. Tudo o que segue a partir daqui, somado ao que não coube aqui, foi

experimentado ao mesmo tempo durante todo o percurso de criação. Os atores investigaram a *circunstância* buscando a transformação do outro e se abrindo à transformação a partir do outro, explorando *tarefas* nascidas e atualizadas pela *escuta*. Não só isso: foram frequentes os momentos em que nos vimos obrigados a voltar às fases anteriores para ajustes que foram se tornando necessários a partir das fases posteriores. Isso tudo reforça a artificialidade dessa descrição fragmentada e retilínea, como se cada etapa tivesse sido esgotada em suas melhores possibilidades sem a necessária verificação e legitimação do corpo em *ação*. Esta dificuldade justificará também, o modo como relatos de certos eventos ocorridos no estúdio, tratados aqui em uma das perspectivas acima, dirá respeito também a uma outra ou a outras perspectivas, confirmando a impossibilidade deste engavetamento do processo de criação do ator em tópicos e fases estanques.

Encarnação do *objetivo*

O *objetivo* vem sendo aqui tratado como o desejo do ator projetado sobre o outro. Desejo de resolver um *problema* - sugerido pelas *circunstâncias primárias* e estabelecido na criação das *secundárias*. É do objetivo no outro que as *tarefas* se tornam necessárias e que *forças* eclodem e podem ser *escutadas*. Trata-se de um elemento fundamental do sistema stanislavskiano e que por isso foi escolhido como recorte para inaugurar os relatos em torno da criação das *circunstâncias* do segundo quadro de *Dois Perdidos numa noite suja*.

Começo por uma questão em torno do *problema* das personagens: era do conhecimento de todos os colaboradores da pesquisa que, ao menos no fragmento investigado, nem Tonho, nem Paco, têm seus *objetivos* alcançados. Lembro que o *problema* de Paco é a conhecida indisposição de Tonho em lutar contra o Negrão, enquanto o de Tonho é a reatividade de Paco a emprestar os sapatos. Sabemos que Tonho não enfrentará o Negrão e só conseguirá os sapatos de Paco depois de assassiná-lo no último instante da peça. A questão que ganha sentido é: como e por que um ator lutará por um *objetivo* que não poderá ser realizado? E se não será realizado, como e por que se deixar levar pelo empenho de transformação que

o outro empreende? Poderia levantar a mesma questão ainda, se, ao contrário, um *problema* fosse solucionado na cena: como e por que lutar por uma conquista que já foi garantida pelo dramaturgo?¹⁵⁹ Esta contradição tende a fazer com que os atores tratem o *objetivo* como mais um traço ficcional. Mas se o resultado de um jogo está definido antes de ser iniciado, qual seria a mobilização possível naqueles que jogam e naqueles a que o assistem?

Provoquei enfaticamente os atores a não se levarem, durante as improvisações, por expectativas orientadas pelo que Plínio Marcos escreveu, nem pelo que havia sido estabelecido a partir das discussões em torno da peça até ali. Trata-se do esquecimento necessário para que os atores possam direcionar suas expectativas para o que eles desejam ainda que o autor não tenha concebido. Se os *objetivos* seriam ou não alcançados, não poderia ser por falta de disposição das partes em conquistar e resistir. Não se cria uma *circunstância* sem a disposição para transgredir o estabelecido. Portanto, precisei selar um acordo com Pedro e Valber: os dois estariam atentos e disponíveis às *forças* que os levassem a ceder ao *objetivo* e as *estratégias* do adversário. Feito o acordo, ficou mais fácil provocar Valber-Paco a acreditar que seria então possível fazer Pedro-Tonho sair daquela sala para enfrentar o Negrão, assim como, fazer Pedro-Tonho acreditar na possibilidade de Paco-Valber lhe emprestar os sapatos. Sem essa fé não havia como, nem porque, seguir com as improvisações.

A disponibilidade de um ator em se deixar transformar pelo outro é tão importante quanto o empenho desse mesmo ator em transformar o outro. Em um mundo cada vez mais dominado pela lógica do mercado, que reduz corpos/afetos, valores, idéias, ideais a produtos; que oferece poucas oportunidades e que se

¹⁵⁹ Em improvisação ocorrida no dia 30 de setembro, Valber-Paco não se empenhava em apavorar Pedro-Tonho com o recado do Negrão que ele estava incumbido de transmitir. Lembro que o Negrão mandou Paco dizer a Tonho (ao menos é o que Paco diz ter ocorrido) que ele vai apanhar por ter descarregado o caminhão de peixes que o Negrão julga ser um cliente seu. Há no texto de Plínio Marcos uma sugestão clara de que Tonho se apavora com esse recado pelo respeito que o Negrão impõe a todos os biscateiros do mercado. É por esse respeito estar estabelecido pelo dramaturgo, que o ator parecia se isentar da responsabilidade de provocar em Pedro algo que já estaria provocado pela fábula. Segue o meu comentário dirigido a Valber: “O que você espera do Pedro ao dizer que o Negrão quer pegar ele? Você não está fazendo ele se apavorar. E não tem uma maneira de fazer ele se apavorar. É dele que você vai descobrir como fazer. Do Pedro e não do Tonho. Você já parte do pressuposto de que ao falar que o Negrão quer pegar ele, o Pedro já vai se apavorar. Se você não apavorar, o Pedro não vai te entregar nada. Não vai te dar nada de graça. E não tem que dar mesmo. Você não vê que o Pedro não está acreditando no que você está dizendo? (Registro do estúdio gravado em 30 de novembro de 2015).

alimenta da competição permanente de todos contra todos - a disputa pelo *objetivo* pode, facilmente, desconsiderar o fato de que o estabelecido que está em jogo durante uma improvisação começa na fábula, mas terminava na *circunstância* e sua operação sobre o ator e suas noções de "si mesmo". O bom ator, portanto, deverá agregar à sua entrega ao *objetivo* a vulnerabilidade ao objetivo do outro.¹⁶⁰ Trata-se de mais um paradoxo que pode ser perfeitamente relacionado ao exercício do tiro com arco realizado pelo professor de filosofia alemão Eugen Herrigel, cujo relato encantador encontra-se disponível em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (1987).

Pois sou eu quem estira o arco e sou eu quem o dispara em direção do alvo. Estirar o arco é, pois, um meio para um fim, e essa relação não pode ser perda de vista.”(...) “A arte genuína”, afirmou o mestre, “não conhece nem fim nem intenção. Quanto mais obstinadamente o senhor se empenhar em aprender a disparar a flecha para acertar o alvo, não conseguirá nem o primeiro e muito menos o segundo intento. O que obstrui o caminho é a vontade demasiadamente ativa. O senhor pensa que o que não for feito pelo senhor mesmo não dará resultado. (p.42)

Herrigel descreve a sua dificuldade em "determinar a relação que existia entre a expectativa livre de intenção e o disparo da flecha" (p. 44), e sabia que seu erro estava justamente em "antecipar com o pensamento o que só a experiência pode ensinar". (idem) Depois de cinco anos de aulas Herrigel entenderá que não é o arqueiro quem dispara a flecha, é "*algo*" que o faz disparar. Mas o que seria esse *algo*? Cito a resposta do mestre à mesma pergunta feita pelo discípulo ainda iniciante: “Quando o senhor souber a resposta, não precisará mais de mim. E se eu lhe der alguma pista, poupando-o da experiência pessoal, serei o pior dos mestres, merecendo ser dispensado.” E segue o caminho proposto pelo mestre: “Tem que aprender a esperar.” O discípulo pergunta: “Como se aprende a esperar?” “Desprendendo-se de si mesmo, deixando para trás tudo o que tem e o que é, de maneira que do senhor nada restará, a não ser a tensão sem nenhuma intenção.” (p.44)

Longe de querer integrar o grupo de artistas e pesquisadores que vem desenvolvendo a relação entre artes performativas, *ações físicas* e o *Zen*, o que

¹⁶⁰ Como propõe Quilici, “Problematiza-se o excesso de intencionalidade na criação artística e a importância da abertura para os acontecimentos que emergem e que não estão sob nosso controle”. (2015, p.148)

busco no depoimento do Prof. Herrigel é uma descrição didática de um exercício prático em que o arqueiro, ao acertar o alvo, está acertando a si mesmo. Buscar entender racionalmente o que seria o “*algo*” a mover o dedo do arqueiro é tão inoperante quanto, para um ator, buscar entender pelo mesmo caminho, o que seria a *força*, em uma *circunstância*, à qual ele deve se submeter. É uma operação da máxima complexidade que pretendo desenvolver mais adiante quando a questão da *escuta* liderar os relatos do trabalho no *estúdio*.

Sigamos então ao relato: os *verbos-estratégia* (ver tabela 4) estabelecidos nas *circunstâncias secundárias* são um modo crível para o ator colocar em prática seu empenho na transformação daquele com quem contracena. Insisto que o *alvo* a ser mirado por Valber não é o Tonho, nem Paco é a mira de Pedro. Não é contra uma personagem literária que se investe numa improvisação¹⁶¹, nem contra uma personagem elaborada a partir de associações com pessoas resgatadas de um universo pessoal¹⁶². Esta confusão se fazia notar quando Valber e Pedro improvisavam a partir de seus *objetivos* sem perceber o quanto, na realidade, buscavam oferecer ao parceiro as condições para ele dizer/fazer aquilo que já estava, em alguma medida, estabelecido e memorizado pela sequência de acontecimentos (tabela 2), e/ou pelas leituras da cena realizadas.

Segue um primeiro exemplo retirado da investigação do primeiro *verbo-estratégia* estabelecido para Pedro entrar em cena. Relembrando: o verbo era “apaziguar”. Pedro-Tonho deseja fazer com que Valber-Paco lhe empreste o par de sapatos. Na noite anterior, Tonho arrancou a gaita das mãos de Paco para impedir que ele continuasse a tocar o instrumento. Em seguida, depois de reprovar algumas “brincadeiras” do adversário, Tonho socou a cara de Paco. Já no final do quadro anterior, a personagem Tonho parece anunciar uma mudança de estratégia, pois oferece à personagem Paco a oportunidade de voltar a tocar gaita. E será da

¹⁶¹ Valber apresenta esta dificuldade no depoimento a seguir: “(...) tentei surfar a onda do Pedro. Mas, ainda assim, acho que fico no texto... por um vício de relação com o texto... e ainda acho que perco o meu objetivo.” (Registro do estúdio gravado em 10 de novembro de 2015)

¹⁶² Valber percebeu esta tendência ao afirmar ter caído “na armadilha de trazer a experiência vivida para o jogo”. Nela, o ator verifica uma interface entre pessoas com quem já se deparou em sua vida e um Tonho literário que não é o Pedro “desse lugar que a gente vai construindo”. (Registro do estúdio gravado em 23 de novembro de 2015)

mesma maneira que Pedro-Tonho vai lidar com o instrumento na noite seguinte em que se passa o fragmento que foi investigado.

Ao entrar no quarto, supostamente de volta do mercado, Pedro-Tonho se depara com o Valber-Paco tocando a gaita. Segue novamente o dialogo:

Tonho - Pode continuar tocando

Paco - Eu toco quando quero.

Tonho - Pensei que tinha parado por minha causa.

Paco - Paro só quando eu quero, ninguém manda em mim.

Focado em "apaziguar" de um modo já criado independentemente de quem era o objeto a ser apaziguado, Pedro desconsiderou por completo a recepção que lhe foi conferida por Valber, cujo verbo era "desafiar". Valber, em *circunstância*, respondeu à licença recebida de Pedro-Tonho para seguir tocando a gaita de um modo muito provocador. Mas Pedro não se deixa levar por qualquer provocação da parte de Valber. Ou a lógica do ator parece se prender no "se eu tenho que apaziguar, não posso me irritar", como se não fosse possível se irritar quando se quer apaziguar, e/ou ele estava se prendendo apenas ao sentido semântico das palavras de Paco, realmente frágeis para desestabilizar um plano de pacificação naquele contexto. Sendo uma ou sendo outra, ou mesmo as duas, Pedro impôs ao jogo uma situação preconcebida em que o verbo "apaziguar" e seus possíveis modos de realização estavam disciplinadamente encaixados numa situação imaginada.

Este "Valber-Paco provocador" já era o resultado do estudo das ações. Anteriormente, Valber-Paco se esforçava em responder a Pedro-Tonho como se estivesse magoado. Todas as falas de Paco eram dadas numa "moldura" ofendida, mais comprometida com a transmissão de uma sensação (fabricada) que costurava uma coerência (pressuposta) em relação à humilhação sofrida na noite anterior, quando teve a gaita roubada e o rosto socado por Tonho, do que em fazer com que Pedro-Tonho se sentisse, de fato, desafiado. Pediu para que Valber me fizesse entender o motivo pelo qual ele estava se vitimizando daquela maneira se o destino havia sido tão generoso com ele. Afinal, Tonho havia descarregado o "caminhão do Negrão", oferecendo as condições para um plano de vingança que

tinha sido maquinado e que estava sendo posto em prática. Depois, procurei fazer Valber verificar em Pedro-Tonho que a sua "birra" conduzia a atenção de Pedro-Tonho para o conflito do dia anterior, o único detonador que justificaria aquele comportamento. Isso era tudo o que Valber-Paco não poderia deixar acontecer, do contrário, sua vingança estaria revelada, ou no mínimo, sugerida.

O *objetivo* não é uma prisão para o ator. É uma orientação para lidar com os *problemas* que a *circunstância* apresenta. Esses *problemas* não estão mais limitados àqueles que foram elencados nas *circunstâncias secundárias*. Eles se multiplicam em cada reatividade do parceiro, em qualquer obstáculo. Voltando ao primeiro exemplo: se Pedro-Tonho, naquele instante, não tivesse percebido o modo agressivo/bronqueado com que Valber-Paco estava respondendo à sua concessão para o adversário tocar gaita, de minha parte, nada teria sido comentado a respeito. Mas a questão é que eu vi que ele percebeu, o que foi depois confirmado pelo ator. O que isso significa? A resposta atravessada de Valber-Paco se configura um novo *problema* que nasceu ali, naquele instante, e que precisa ser considerado e resolvido. E se esse novo *problema* foi percebido pelo ator, ele não pode ser ignorado. É da solução de *problemas* que vive um ator em *circunstância*. Pedro-Tonho precisa apaziguar o relacionamento com aquele Valber-Paco que está lhe atacando, e não apaziguar o relacionamento entre uma personagem imaginária Tonho e uma personagem imaginária Paco¹⁶³.

Outro sintoma de dispersão em relação ao *objetivo* pode ser reconhecido na verbosidade da improvisação. Estou me referindo aqui à etapa em que os atores ainda lidavam com o *problema* fazendo uso de um vocabulário próprio. A palavra é o elemento mais sedutor para o ator transmitir ideias, sejam as do dramaturgo, sejam as próprias, surgidas em *ação*. O uso desmedido da palavra denuncia um compromisso acentuado do ator em entender, ordenar e transmitir para o público, em tempo real, o que, em sua concepção, se passa na improvisação. Este tipo de

¹⁶³ Essa questão está relacionada com a *escuta*, nos termos em que ela será tratada mais adiante. Foi a partir de uma série de discussões sobre o assunto que Valber chegou a uma conclusão importante para o seu processo e para o desenvolvimento dos trabalhos no estúdio: "Chega um momento que eu sento para escrever o que eu fiz e eu tenho que parar de escrever o que se deu comigo para começar a escrever o que aconteceu com o Pedro. Isso vai me forçar a estar atento a ele. Por que o que importa é o que ele faz e não o que eu faço". (Registro do estúdio gravado em 18 de novembro de 2015).

canal transgredia a regra que determinava aos atores "fazerem" só e somente só para o *outro* e "fazerem" só e somente só a partir *dele*.

Tendo o outro ator como parâmetro, Valber e Pedro foram provocados a descartar toda e qualquer fala que soasse dispensável. A decisão do que era dispensável e do que não era dispensável dependia da verificação intermitente no outro dos efeitos que se desejava provocar e que por eles eram provocados. Esse exercício resultou na execução de toda a sequência de acontecimentos prevista na tabela 2 com o menor número de palavras possível. Em troca das palavras descartadas nasceram recados e imagens nas entrelinhas que potencializaram a *relação*. Nasce aqui também, o entendimento de que a palavra, quando posta em cena, não é uma concessão do ator, mas algo que lhe é arrancado pela necessidade de solucionar um *problema* pontual. Assim, corpo e palavra, em cena, se reconciliam. Por fim, foi evidente o quanto a verborragia estimulou os atores a um uso abusivo das duas camas no espaço cênico para sentar e/ou deitar. A falta de envolvimento com o *objetivo* se revela também, em um corpo que é "abandonado". Se há desejo há corpo. O engajamento físico foi sendo cada vez mais acionado à medida em que o uso das palavras foi sendo economizado.

Um outro aspecto importante que se desdobra da aplicação do *objetivo* é o modo como exploramos a noção de *subtexto*. O raciocínio é simples: se Valber-Paco deseja fazer com que Pedro-Tonho brigue com o Negrão concordando ser esta a melhor saída para resolver o impasse surgido com o descarregamento do caminho de peixes e a melhor saída para lavar a sua honra entre os homens que trabalham no mercado, precisará ser muito discreto em relação à vingança que o motiva. Do contrário, todo tipo de suspeita da parte de Pedro-Tonho recairá sobre os argumentos e estratégias que vierem a ser explorados por Valber-Paco, tornando a reatividade do adversário um obstáculo intransponível. O mesmo pode se dizer do *objetivo* de Pedro-Tonho e os cuidados com que ele deve se cercar para não antecipar, antes que chegue o momento exato, seu desejo em obter os

sapatos de Paco-Valber¹⁶⁴. Logo, não basta querer fazer o outro fazer, mas também, fazer o outro fazer sem revelar o desejo oposto ao *objetivo* do adversário. E se o adversário não pode perceber o desejo, o público também não. Pois a ficção em *circunstância* está desestabilizada: todo esforço por revelar ao público um propósito, seja ele qual for, estará revelando também ao adversário.

Isso não significa que os atores consigam manter esses segredos inteiramente reservados. Entre o *verbo-estratégia*, o texto de Plínio Marco e a habilidade do ator para lidar com o *problema* em meio as *forças* adversárias, há limites. E são esses limites que fazem revelar, ainda que parcialmente, segredos que chegam ao público e ao adversário apenas porque escaparam ao empenho do ator por mantê-los em sigilo. Esse "vazamento" não é produzido: é uma falha do ator em *circunstância* por onde o subtexto escapa, detonando reatividades no adversário que devem ser tratadas como novos *problemas* para serem resolvidos. Por exemplo: Tonho desconfia de uma possível participação de Paco na denúncia feita ao Negrão de que ele, Tonho, havia descarregado o caminhão de peixes. Ele chega a acusar diretamente o companheiro de ter feito "alguma fofoca". Paco nega. Ainda assim, nas *circunstâncias secundárias*, posteriormente atestadas em improvisações, estabeleceu-se que Pedro-Tonho cerca Paco-Valber com perguntas que buscam arrancar alguma pista que confirme sua desconfiança. Por isso, a opção pelo *verbo-estratégia* "inquirir" (ver tabelas 3). Obviamente, a inquisição não poderia se explicitar, do contrário as chances de Paco-Valber soltar alguma informação importante ficaria ainda mais difícil.

No entanto, em um outro momento, Pedro-Tonho e Valber-Paco estão cara a cara. Valber-Paco, que neste instante investigava o verbo "encorajar", tinha como tarefa convencer Pedro-Tonho que estava do seu lado no litígio com o Negrão e que seus conselhos deveriam ser seguidos. Neste dia de nosso trabalho, Pedro-Tonho sorriu cinicamente para alguma das investidas de Paco-Valber. Estava claro

¹⁶⁴ Em relação a essa intenção, cito um diálogo entre mim e Pedro Emanuel após uma improvisação em torno do verbo apaziguar. Nele eu pergunto porque Pedro-Tonho está deixando que Valber-Paco continue a tocar gaita. Pedro responde: "Porque eu não vou ganhar nada [referência ao empréstimo dos sapatos] se continuar brigando com Paco." Em seguida perguntei se ele poderia perceber suas intenções, ao que Pedro respondeu: "Não. Ele tem que perceber que eu tô (sic) sendo legal com ele. Eu quero que ele me ache um cara legal e lá pra frente, quando eu pedir o sapato, eu quero que ele me empreste". (Registro do estúdio gravado em 07 de outubro de 2015.)

que Valber-Paco não havia conseguido, por mais que se esforçasse, despistar Pedro-Tonho das intenções que estavam por trás daquelas propostas. Mas em vez de Pedro-Tonho segurar para si o que via escapar nas *ações* de Paco-Valber, ele, automaticamente, sinalizou sua desconfiança para o público. Perguntei ao Pedro se ele percebia que o sorriso denunciava que ele não estava acreditando em Valber-Paco. Ele respondeu que sim. Em seguida, perguntei se era isso o que ele queria: que Valber-Paco percebesse que ele não estava “caindo naquela conversa”. Dessa vez a resposta foi negativa. Pedro entendeu que a *circunstância* o estava levando a guardar a descoberta para si. Qualquer sinal de sua desconfiança em relação a Valber-Paco só deveria ser vista por mim ou pelo próprio adversário através de escapes. Seu sorriso não era um sintoma, mas uma resposta produzida por ele, em acordo com uma "personagem" que ele demonstrava para mim.

O *verbo-estratégia* existe com o propósito de jamais ser revelado. Essas deduções em torno do *objetivo*, experimentadas na criação de Paco e Tonho, vão ao encontro da perspectiva de *ação* proposta por Sérgio de Carvalho quando afirma que “Só age quem realiza o negativo da ação”. (Carvalho, (in) Piacentini & Fávori (org.), 2014, p.32).

Não interessa representar a tristeza do choro, mas o esforço para escondê-lo. Se há alguma chance da emoção real (que se vincula ao choro) aparecer, ela provém de uma tarefa tão concreta como, por exemplo, negar esse estado emotivo. A personagem chora porque se esforça para não chorar. Não interessa representar o bêbado de voz pastosa, o tipo volúvel, mas sim os esforços de um homem em parecer sóbrio. O movimento simbólico é portanto, sempre negativo: nunca é um estado, mas uma tarefa concreta, um processo. (Idem.)

Cito algumas outras situações de produção de subtextos, nos termos tratados acima. Por exemplo, quando após improvisações a partir do fragmento abaixo, Pedro recebe com satisfação (e eu também) a negativa, tanto minha quando de Mariana, de que não se percebe que ele já sabe, desde o início, quem é o Negrão a quem Paco está se referindo. Pedro não saiba como nós percebemos, uma vez que seu esforço não era revelar, mas esconder.

Paco - Eu quero te dar um aviso.

Tonho - Um aviso pra mim?

Paco - Não. Pra sua avó.

Tonho - O que você quer me avisar?

Paco - O que o negrão mandou te avisar, poxa.

Tonho - Que negrão?

Paco - Aquele lá do mercado.

Tonho - Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões.

Paco - Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo.

Tonho - O que ele quer comigo?

Na sequência do texto vem o fragmento (que segue abaixo) em que Valber é convidado a investigar as possibilidades que surgem do Pedro a partir do verbo-tarefa “encorajar”:

Tonho - O que ele quer comigo?

Paco - Ele mandou te avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar.

Tonho - Mas o que eu fiz pra ele?

Paco - Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não aguenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros.

Não havia qualquer ambiguidade nas ações de Valber, pois ele encorajava Pedro-Tonho sem ocultar seu desejo de vingança. O que chegava a mim era alguém transmitindo ao “melhor amigo” o recado perigoso de um inimigo comum. Ao se assumir como "pombo correio" do Negrão, Valber-Paco se colocava numa condição de neutralidade, um “garoto de recado, o que definitivamente não é recomendável uma vez que a *circunstância* é um *campo de forças*, onde ninguém fica incólume. Valber afirmou que estava fingindo a neutralidade, mas ele não estava. Finge-se neutralidade quando não se é neutro. Para fingir estar ao lado de Pedro-Tonho, Valber-Paco precisaria, antes, desejar sua morte mais cruel. Naturalmente, ao contrario do que chegou a ser considerado pelos colaboradores como uma proposta de minha parte, ao pedir o desejo de vingança no corpo-Valber, não defendia a necessidade dos atores, colegas na vida privada, desenvolverem entre si algum tipo de animosidade, ou investir em alguma prática voltada para o despertar do ódio entre os dois, ainda que por tempo determinado (como muitas vezes foram recebidas e compreendidas as propostas de Stanislavski). Bastou que eu provocasse Valber a considerar o "recado do Negrão" como um recado próprio. Depois de, supostamente, ter convencido Pedro-Tonho de sua solidariedade, ou ao menos, estando em pleno curso este

projeto, Valber-Paco poderia anunciar sua vingança pessoal fazendo uso das palavras do Negrão. Ao dizer "Ele mandou te avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar" e "Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não aguenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros" Valber-Paco passou a ameaçar Pedro-Tonho ao trazer a fala para um "discurso direto", uma resposta reta ao algoz da noite anterior. Este detalhe esgarçou a literatura de Plínio, fazendo emergir o *subtexto* que desestabiliza a personagem Valber-Paco ao colocá-la em um lugar impreciso que se encontra entre "o companheiro solidário" e "o inimigo sedento de vingança".

Um último exemplo (poderia me deter em muitos outros) que me parece importante de ser comentado diz respeito à investigação do fragmento abaixo:

Tonho - Não é medo. É que posso evitar encrenca. Falo com o negão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço besteira, minha mãe é que sofre. Ela chorou paca no dia que eu saí de casa.

Paco - Vai me enganar que você tem casa?

Tonho - Claro, como todo mundo.

Paco - Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

Tonho - Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que eu fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar.

Paco - Quem tem papai é bicha.

Tonho - Você não tem pai, por acaso?

Paco - Claro que eu tive pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe que a gente sabe quem é.

Tonho - Eu sei quem é meu pai.

Paco - Quem é teu pai?

Tonho - Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai.

Paco - Sei lá se é. Sua velha pode trepar com qualquer um.

Este diálogo tem um forte componente épico e por isso sempre nos remeteu a uma rubrica dialogada. Através dela, o autor informa ao leitor e ao público que Tonho tem mãe e pai morando numa mesma casa e que ambos têm afeto por ele; informa os motivos pelos quais a personagem deixou a família e a cidade natal; informa que Tonho cumpriu o serviço militar; assim como, informa que Paco não conheceu o pai, apenas a mãe. De que maneira esse diálogo pode ser justificado pelo conflito que estrutura a *circunstância*? Uma pista foi o modo como Tonho se sente afetado ao ser chamado por Paco, momentos antes, de "homem de merda".

O questionamento da masculinidade de Tonho se deu pelo medo do Negrão que se evidencia em cada recusa pela briga, por mais que Tonho-Pedro se esforce por não revelar. Sabemos que (não só) no contexto social e cultural em que o autor insere as personagens (levantado nas *circunstâncias primárias*) um homem (Tonho) não partir para cima daquele (Negrão) que grita aos quatro ventos que ele não é homem, confirma o que está dito a seu respeito. E não há humilhação maior, naquele contexto, que a de um homem que tem sua coragem e sua virilidade questionadas.

No entanto, Pedro-Tonho luta por convencer o adversário de que só não enfrenta o Negrão porque, diferentemente de Paco e de todos os que trabalham naquele mercado, uma outra vida o aguarda em breve. Uma *circunstância* bastante diferente da de Paco, que não tem perspectiva alguma que não seja tocar gaita por trocados. Sabemos também que (não só) nesse mesmo contexto, o homem é o provedor. A virilidade é reconhecida também na acensão social. Onde estaria o "homem de merda"? Naquele em que apresenta (ao menos nas expectativas de Tonho) todas as condições de deixar a base da pirâmide, ou naquele que foi abandonado até pela mãe? Provoquei Pedro a investigar como a humilhação poderia ser devolvida ao adversário através das palavras que apontam para o afeto materno que recebe; para o pai que conhece; para a casa decente (que "todo mundo" têm) que o aguarda; para a oportunidade de ter cumprido com as obrigações militares, para a sua convicção de que será alguém na vida, restabelecendo - em oposição à indignância de Valber-Paco - quem, ali naquele quarto, é o "homem de verdade" e o "homem de merda".

Os *verbos-estratégia* nunca terão um modo pronto de realização, mesmo depois da estruturação mais complexa das personagens. O agir sobre o outro dependerá sempre deste *outro* que, naturalmente, ainda que sendo o mesmo ator, não será aquele com quem se contracenou pela última vez. É um ajuste possível apenas no corpo a corpo, uma vez que o pensamento articulado é incapaz de processar a multiplicidade de informações, sintomas, efeitos, microacontecimentos que se dão na *relação*. Portanto, fazer o outro fazer sem que ele perceba o que se deseja que ele faça, assim como, descobrir aquilo que o outro

está fazendo e dizendo, que não está dito, nem mostrado, solicita do sujeito-ator esses ajustes intermitentes e em tempo real. O efeito é o de uma situação de desconcerto, de desencaixe daqueles corpos em relação ao que é feito e dito em sua literalidade. Esse desacerto deixa escapar uma dimensão que só é percebida por atores e espectadores quando acessada (ainda que parcialmente) por canais sensíveis menos usuais. Foi dessa forma que o *subtexto* foi, aos poucos, assumindo no lugar do texto, a função de guia privilegiado dos acontecimentos.

Execução de *tarefas*

O tratamento realista dado à criação das personagens Paco e Tonho faz da *tarefa* uma ação familiar à realidade cotidiana. No entanto, sua execução deslocada de uma *relação* a destitui da condição de *ação física* para se tornar uma *atividade*, como proposto por Grotowski em sua *Reposta a Stanislavski*¹⁶⁵. Enquanto *ação física*, a *tarefa* está longe de se esgotar na função referencial. Esta possibilidade vai diferenciar o ator que executa uma marcação ilustrativa de uma situação ficcional daquele que executa a *tarefa* enquanto ignição de processos psicofísicos. Para que as *tarefas* possam estruturar uma *tessitura de ações* entendo não ser possível dispensar alguns pressupostos.

Agir através de *tarefas* conduz o ator à direção contrária de um comportamento “geral”¹⁶⁶. A ilustração do cotidiano corrói o realismo em cena e libera o ator para um fazer que não está sendo determinado pelas *circunstâncias*, tampouco as está determinando. A *tarefa*, portanto, não é “um fazer qualquer coisa” adequado a uma análise superficial do texto. É um fazer, preciso, concreto, intencionado, provocado, que alimenta e é alimentado pela *relação*. É por este motivo que uma simples *tarefa* executada com o máximo empenho pode ser um elemento de afecção para o ator. Por mais que ela possa aparentar naturalidade, despreensão, mecanicidade cotidiana, o *outro* sempre estará ali como elemento

¹⁶⁵ O artigo encontra-se disponível na Revista Folhetim número 9. Tradução de Ricardo Gomes.

¹⁶⁶ “Só que mais tarde, com Grotowski, eu descobri que o trabalho sobre as ações físicas é exatamente essa via rigorosa em que nada pode ser feito “em geral.” (RICHARDS, 2012, p.15)

desestabilizador. Por isso, no *estúdio*, a proposição de *tarefas* nunca foi feita a parte da investigação em torno dos *verbos-estratégia*, *subtextos*, etc.

Um outro aspecto importante que foi perseguido pela proposição e execução de *tarefas* é o fato já adiantado no capítulo anterior, de que elas devem estruturar uma sucessão de *pontos de atenção*. O ator se desampara quando o seu interesse e a sua vigilância estão direcionados para fora de si. Este desamparo é o estado de disponibilidade para a *relação*. Ainda que a *ação física* determine o outro como *ponto de atenção* privilegiado, o que foi possível perceber é que a execução atenta de uma *tarefa* amplia a demanda pela atenção do ator para além da relação com o outro, desestabilizando ainda mais o seu ímpeto controlador, o que favorece no corpo-ator o surgimento de manifestações sensíveis. Por este motivo, na medida do possível, as *tarefas* devem estar sempre acompanhadas de resistências e riscos que solicitem o máximo envolvimento do ator numa execução precisa.

Outro ponto importante encontra-se no fato da *tarefa*, no percurso do *estúdio*, ter se configurado também como catalisadora de outras estratégias que já foram anunciadas no capítulo anterior. Sobre ela, como em um tubo de ensaio, foi possível realizar uma série de experimentos que envolveram o corpo-ator e o *tempo-ritmo*, os *materiais*, o *subtexto*, *visualizações* e a *Fala*. Em todas essas possibilidades ensaia-se um corpo que não está mais separado do meio. Ritmo, palavra, espaço e *materiais* passam a determinar o corpo-ator/personagem, do mesmo modo que o corpo-ator/personagem já não existe se não através do ritmo, materiais e espaço.

Por fim, gostaria de reforçar que todas as *tarefas* foram descobertas pelos atores através de improvisações. Este dado não é um comentário elogioso a respeito de minha condução enquanto provocador. Uma *tarefa* pode ser proposta para um ator e caberá a ele inseri-la na *relação* que a ela está sendo atribuída. Do contrário, pode-se criar uma falsa e perigosa "aura de pureza" em torno da *tarefa*, como se ela só fosse efetiva quando nascida das vontades próprias do ator na

improvisação¹⁶⁷. Este risco tende a fortalecer um *eu*, o que negaria o entendimento que este trabalho tem a respeito da atuação através das *ações físicas*. Uma vez que a *relação* torna a autoria imprecisa, era justamente quando uma "autoria" insistia em se colar à obra que eu me sentia responsável em interferir.

Partiu de mim ainda, sugestões de ajustes e de descarte de *tarefas*. Essas necessidades se deram quando o empenho na execução e sua potência de afecção (é difícil precisar o que vinha primeiro na falência de uma *tarefa*) se perdiam. Elas passavam a ser realizadas como um mero cumprimento disciplinado de uma marcação feita em consideração a um acordo que precisava ser desfeito. Quando isso acontecia (e não foram poucas vezes) sempre recorriamos a novas improvisações de onde vinham os ajustes, as adaptações e as recriações.

Tarefas de Valber-Paco

Respeitando a ordem de entrada em cena, inicio o relato com algumas *tarefas* criadas por Valber. A rubrica que abre o quadro diz: "Paco está deitado. Entra Tonho. Paco pára de tocar." (p.23) Não há muito o que se inventar, ainda que a posição da personagem indicada (deitada), como veremos mais adiante, foi dispensada pelo ator. Assim como Paco, Valber não toca gaita. Foi a partir das improvisações que ele começou a tocar por conta própria *Asa Branca* de Luiz Gonzaga. Sabemos que a *circunstância* solicita a Valber-Paco o aprendizado mais rápido possível de um repertório mínimo que o permita largar o mercado e voltar para as ruas, onde as gorjetas são mais generosas que as do mercado e o trabalho mais agradável do que o de carregar caixotes.

¹⁶⁷ Ao contrário, foi proposto um jogo para ampliar as possibilidades de tarefas de onde nasceram muitas das que vieram a constituir a *linha de ações* das personagens. Chamo esse jogo de Jogo do Bilhete. Através dele busquei empurrar os atores para o desconhecido, para o rompimento com uma coerência que é rapidamente e implicitamente acordada durante o período de improvisações. Antes de cada improvisação, ou durante, eu entregava bilhetes aos atores com um "fazer". As escolhas do que escrever em cada bilhete só não eram aleatórias porque eu buscava aquilo que, numa primeira leitura apressada, se apresentava como incoerente e estranha ao contexto até então conhecido. Alguns bilhetes encaminhados foram: "ficar em pé sobre a cama", "dançar", "cantar", "assobiar", "beijar", "deitar no chão", "jogar a caneca na parede". O jogo só validaria o cumprimento do bilhete se o conteúdo fosse realizado em *relação*. Logo, por em prática o o bilhete dependeu sempre do outro.

Nas primeiras improvisações, talvez por sugestão da rubrica, Valber se postava de qualquer modo na cama para a realização de uma tarefa que era da máxima complexidade. As pernas esticadas na cama com as costas apoiadas na parede, depois a coluna inteiramente deitada sobre o colchão (como sugere Plínio Marcos), causavam a mim a impressão de relaxamento, como se o que Valber estivesse realmente fazendo era esperar pela entrada de Pedro realizando a ilustração da rubrica do dramaturgo. A atitude parecia ser legitimada pela seguinte leitura da circunstância: errar a música é algo normal para alguém que não sabe tocar o instrumento. De fato, seria uma colocação bastante coerente para uma situação "geral". Mas naquela *circunstância*, o erro era tudo o que Paco não queria cometer. Quanto mais cedo Paco tirar as músicas da gaita, mais cedo ele larga o mercado. Logo, cada erro cometido anuncia a distância de sua "alforria".

Mariana, minha assistente, comentou que, para ela, Valber-Paco parecia querer tocar errado para fazer chegar ao público a informação de que ele é um aprendiz de gaita. Ele tinha um curto espaço de tempo para isso antes da eminente entrada de Pedro-Tonho, o que intensificava seu intento. Vejamos: Paco não quer errar. Quanto mais atenta for a tentativa de Valber-Paco no sentido de acertar, mais precário seria o resultado. Pedi então, que Valber tocasse a música impecavelmente. Ele devia aprender a tocá-la o mais rápido possível (sem estudo fora dos encontros no estúdio). Se as diversas improvisações oferecessem a ele as condições para aprender a música, fazendo com que a *Asa Branca* deixasse de ser um desafio, uma nova música para o repertório deveria ser imediatamente escolhida¹⁶⁸.

Tocar do início ao fim sem erros era um pedido impossível de ser atendido, todos sabiam. Mas o que interessava era o empenho e atenção máximos de Valber na realização da *tarefa*; o estabelecimento de uma *relação* efetiva com a gaita, considerando a resistência que ela proporciona a quem não a domina. Atravessado por esta urgência, Valber jamais se deitou. A rubrica do autor foi desconsiderada em parte. O ator optou por se sentar na cama, puxar para frente dele um caixote sobre o qual colocou a caixinha onde guarda a gaita, um caneco com água e

¹⁶⁸ O que de fato aconteceu. A música que Valber tocou na última demonstração do exercício foi *O Menino da Porteira* de Sérgio Reis.

pedaços de sacos de papel (que empacotam pão em padarias) onde eram anotadas à caneta as posições corretas de onde soprar quando as notas saíam erradas.

Depois de alguns encontros, Valber-Paco passou a tocar a gaita virado para a janela da sala. Justificou a mudança dizendo que desse modo se sentia como se estivesse tocando para um público. Depois, quando foram produzidos os obstáculos que barraram a entrada da luz do dia na sala, Valber trouxe para o *estúdio* um pôster do tipo que se encontra facilmente em borracharias. A imagem era da modelo Naara nua. Ele prendeu o pôster na parede que fica no fundo da sala, na perspectiva da "plateia" (era o único local possível para isso), e passou a tocar para ela, o que o obrigou a ficar de costas para mim e para Mariana. Naara passou a ser a sua única espectadora e, naturalmente, se tornou também a sua única amante, a quem ele acariciava com as pontas dos dedos durante uma *tarefa* criada mais adiante.

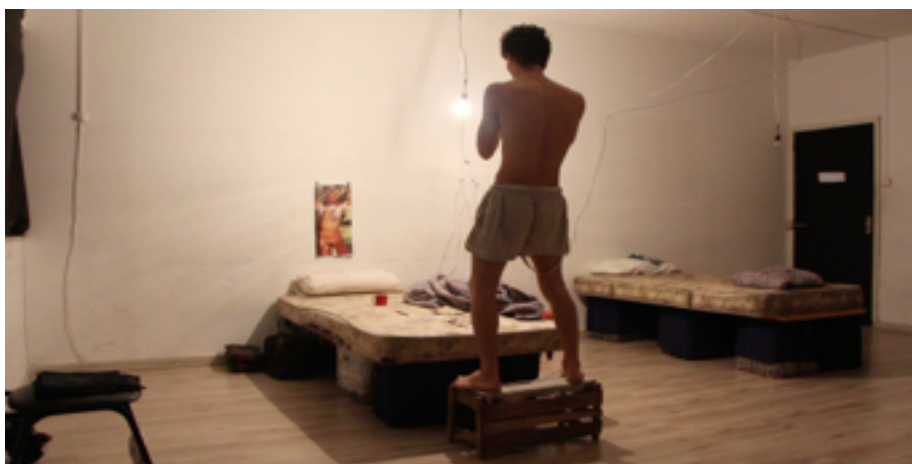


Figura 1 - Valber-Paco tocando gaita antes da chegada de Pedro-Tonho.

A segunda *tarefa* que eu gostaria de comentar depende de um esclarecimento anterior: o papel que a performance *I like America and America likes me*¹⁶⁹ (1974) de Joseph Beuys cumpriu na criação de Pedro e Valber. Nessa performance, o artista alemão convive com um coioote selvagem durante três dias, em um espaço fechado da galeria, separado do público apenas por uma grade.

¹⁶⁹ Há registro de fragmentos da performance disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk>.

Entre diversos aspectos desse trabalho analisados por Matteo Bonfitto, um nos pareceu especialmente inspirador para o estudo:

A presença do coiote, além de produzir as conotações já referidas, de ordem política e espiritual, coloca ênfase igualmente no caráter processual dessa performance, que envolve uma abertura em direção ao imprevisível. De fato, se por um lado Beuys busca estabelecer um contato com o animal em vários níveis, físico e energético, por outro ele tem de lidar com as reações abruptas, não programadas, manifestadas pelo coiote. Uma das implicações produzidas por essa situação é a emergência de uma qualidade destilada de atenção, uma atenção mais sensível ao que pode ser dominado como “momento presente”. (Bonfitto, 2013, p.21)

É fácil reconhecer na peça de Plínio Marcos a evidência de que *o homem é o lobo do homem*. A performance e a frase de Thomas Hobbes nos fizeram ver Paco e Tonho como dois confinados com um lobo/coiote selvagem, sem que fosse possível identificar quem é e quem não é o animal. Nesse sentido, com a chegada de Tonho, a *circunstância* se abre para um reencontro com aquilo que, depois de fechada a porta, é o que há de mais ameaçador: Pedro-Tonho para Valber-Paco e Valber-Paco para Pedro-Tonho. O risco que a presença da outra personagem representa na *circunstância* é favorecido pelo risco inerente à presença do outro ator como elemento *relacional*.

Parar de tocar a gaita é uma decisão ambígua: por um lado, atende a uma determinação do “dominante” que não quer ouvir o som do instrumento quando está no quarto. Por outro, marca o início de uma batalha a ser travada, cujo primeiro ataque é a transmissão do recado do Negrão. Valber-Paco parece arrumar o território que lhe cabe naquele quarto, como se arrumasse uma trincheira. Guarda cuidadosamente a gaita na caixa; coloca o caixote de feira sobre o qual tocava para a Naara no seu lugar de origem, ao lado da cama, e sobre ele organiza criteriosamente a gaita (já protegida na caixinha), os papéis em que estão anotadas as músicas, a caneta e o caneco com água. Os sapatos são postos entre o caixote de feira e a parede da sala, um local mais preservado dos olhares e das mãos de

Pedro-Tonho¹⁷⁰. Tudo isso e mais as palavras escritas por Plinio Marcos eram respostas de Valber-Paco endereçadas à destituição de Pedro-Tonho da condição de macho-alfa daquele confinamento. Sem essa destituição, o adversário não se veria obrigado, mais tarde, a enfrentar o Negrão.

Destaco desse momento a tarefa "limpar a gaita". Valber-Paco usa a própria bermuda para isso. Depois, ele enrola cuidadosamente o instrumento numa folha de papel para depois guardá-lo na caixinha. Na noite anterior ela lhe foi arrancada por Tonho e agora ele sabe que isso poderá se repetir no caso de um novo e provável enfrentamento. Um zelo compreensível, afinal a gaita é um objeto de valor incalculável para Valber-Paco pelas expectativas que nela são depositadas. Mas para guardá-la Valber-Paco precisou limpá-la e isso não é algo simples de se fazer, ao contrario do que possa parecer, quando se está em cena. Enquanto submetida a uma situação "geral", a *tarefa* também era cumprida de um modo "geral" e, conseqüentemente, ilustrativa do zelo. Como provocador perguntei a Valber o que ele efetivamente precisava limpar. A gaita está embaçada? Há marcas das digitais? Há restos de saliva nas casas onde soprou? Paco guardará a gaita na caixinha sem a absoluta certeza de que o instrumento encontra-se na mais perfeita condição? Essas são perguntas que precisam ser, no mínimo, verificadas.

Na sequência, Pedro-Tonho leva Valber-Paco a buscar uma aproximação. De perto, a imagem do Negrão como uma "máquina de lutar" podia ser mais facilmente plantada no campo de visão de Pedro-Tonho, pois ele diz não saber a quem o outro está se referindo¹⁷¹. A aproximação também colabora com a estratégia de Valber-Paco em fazer com que o recado pareça um ato de camaradagem. A "revolta" em relação à acusação sofrida da parte de Pedro-Tonho, de que ele, Valber-Paco, teria feito alguma fofoca que o colocou em rota de

¹⁷⁰ Paco - Ah, você também acha o meu pisante legal?

Tonho - Acho. E daí?

Paco - Já morei.

Tonho - O quê?

Paco - Você bota olho-gordo no meu pisante.

Tonho - Você é louco.

Paco - Louco nada. Agora eu sei por que você sempre invoca comigo. (p.18)

¹⁷¹ Tonho - O que é que você quer me avisar?

Paco - O que o Negrão mandou te avisar, poxa.

Tonho - Que Negrão?

Paco - Que Negrão! Aquele lá do mercado. (p.24)

colisão com o Negrão¹⁷², se justifica dentro dessa estratégia. O afastamento para o seu território é uma ofensa simulada por alguém que precisa ser visto pelo outro como incompreendido em suas boas intenções. Sem conquistar a confiança de Pedro-Tonho, Valber-Paco jamais conseguirá fazer com que o adversário siga os seus conselhos de partir para o ataque antes que o Negrão faça. É em resposta a esse contexto que uma simples aproximação e um simples afastamento da parte de Valber-Paco em relação a Pedro-Tonho se tornam necessários

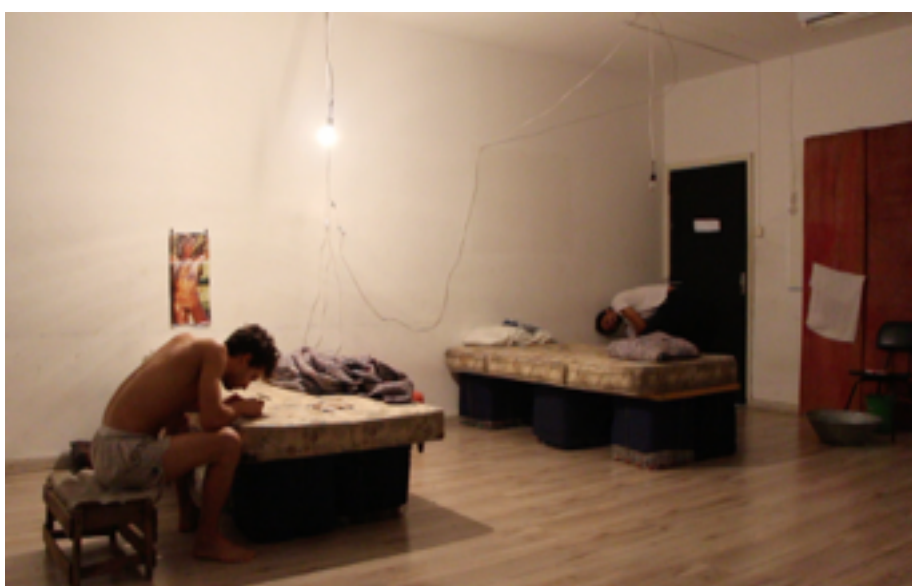


Figura 2 - Valber-Paco (à esquerda) guardando a gaita.

O silêncio se instaura. Valber-Paco precisa lidar com o problema que ele mesmo criou: ao se passar por alguém ofendido pelas suspeitas que foram levantadas, ele encerrou a conversa antes que Pedro-Tonho desse qualquer pista do que pretende fazer diante das ameaças recebidas. Sem ter o que fazer, Valber-Paco apanha uma bolsa que guarda em baixo da cama e dela retira um fio branco condutor de eletricidade. Parte desse fio já se encontra desencapado. Com uma faca, Valber-Paco segue desencapando, de costas para o público, de frente para a parede e sentado no caixote em que apoiava seus pertences. O público não

¹⁷² Tonho - Acho que você fez alguma fofoca.
Paco - Poxa, logo eu! Eu não sou disso. (p.25)

consegue ver claramente o que ele faz e nem é necessário, como se poderá verificar.

O ator justificou a escolha desse material, o fio, como um objeto encontrado na rua, ou numa lixeira, que, desencapado, poderia lhe render algum trocado com a venda do cobre. Não se trata de uma justificativa para a execução da *tarefa*. Este antecedente não precisa ser considerado pelo ator em cena antes de pegar o fio e nem agrega qualquer valor ao seu *objetivo*. Minha pergunta a respeito dos motivos pelos quais ele trouxe aquele elemento para a improvisação buscava apenas aferir a pertinência do material e da *atividade* no âmbito das *circunstâncias primárias*.

Precipitadamente, julguei que o fio estava fadado à ilustração. No entanto, Valber atirou no que viu e acertou no que não viu (o que é muito comum no ambiente da pesquisa). Como a conversa com Pedro-Tonho havia sido interrompida, o descascar do fio passou a ser explorado por Valber-Paco para despistar o adversário daquilo que ele estava realmente fazendo: verificando os efeitos que o recado provocou no outro e aguardando pelo seu posicionamento. Se Valber-Paco parecesse muito interessado com os desdobramentos do recado, as suas ambições seriam reveladas.

Eu pedia a Valber que aproveitasse a sua proposta de desencapar o fio como possibilidade de descobrir algum sinal revelador em Pedro-Tonho sem evidenciar o seu interesse no assunto. O silêncio instaurado nesse trecho é a oportunidade oferecida por Valber-Paco para que algum pronunciamento de Pedro-Tonho aconteça. Mas o pronunciamento não vem. Então se torna preciso ver o que passava na cabeça do adversário que permanecia calado e imóvel por algum tempo. Não era uma *tarefa* simples pelo conjunto de resistências à sua execução. Valber-Paco estava de costas para Pedro-Tonho que, por sua vez, estava de frente para ele. Quando é possível se virar para perceber alguma coisa? Como agir para que Pedro-Tonho não perceba que ele não está interessado no fio? Como descascar o fio, com tantos *pontos de atenção*, sem se cortar ou sem danificar o cobre? Essas eram questões que Valber-Paco buscava responder em *relação*, a cada improvisação.

No percurso dos encontros, o fio ficou todo desencapado. Em vez de substituí-lo por outro fio, Valber passou a enrolar o mesmo para depois desembaraçar com a ajuda de um alicate. Em vez de cortar, Valber-Paco passou a pressioná-lo com a ferramenta para deixá-lo bem esticado. O alicate ganhou logo a minha simpatia, uma vez que nas últimas cenas da peça, antes do assalto cometido pela dupla, é um alicate a “arma” apresentada por Paco a Tonho como instrumento para agredir as vítimas.

Seja descascando o fio, seja desenrolando o fio, é a impossibilidade de arrancar de Pedro-Tonho o que gostaria que faz com que Valber-Paco comece a falar. É o impasse estabelecido que lhe arranca a *Fala* referente à fala que está destacada abaixo em negrito e que detonará o diálogo a seguir:

Paco - O negrão é fogo numa briga.

Tonho - Só queria saber porque ele ficou com bronca de mim.

Paco - O que eu sei é que ele está uma vara com você. (*Pausa*) Agora não vai mais poder baixar no mercado.

Tonho - Por que não?

Tonho - Vai me enganar que você vai encarar o negrão? Ele come a tua alma. O negrão é esperto. Você não conhece ele. Briga paca. Uma vez ele pegou um chofer que dava uns dez de você, quase matou o desgraçado de tanta porrada que deu. (*pausa*) Você tem medo do negrão?

Espaço, palavras, fio, faca, alicate, corpos, *tarefas* recriam-se um a partir dos outros, formando corpos que não podem mais ser compreendidos separados do ambiente constituído por aquele espaço, aqueles corpos e aqueles *materiais*. Do mesmo modo que objetos e espaço expandem suas funções para além da referencialidade, as palavras também não estão mais a serviço da ilustração de seus significados e de intenções precipitadamente extraídas do texto. A disposição de Valber-Paco, por exemplo, no espaço (de costas para o alvo), o seu movimento com o fio, primeiro cortando com a faca e depois pressionando com o alicate, estabelecem sensações que participam do processo de apropriação do suporte literário que é feita pelo ator.

Nesse caso específico, a *Fala* de Valber-Paco me soa como a do condômino que tenta evitar o constrangimento do encontro com o vizinho no elevador. O texto não é explicitamente valorizado pelo ator naquilo em que ele anuncia: o

perigo que representa uma indisposição com o Negrão. Os movimentos de cortar e depois, pressionar e torcer o material, sobretudo quando diz “Ele come a tua alma” e “(...) quase matou o desgraçado de tanta porrada que deu” valorizam a intencionalidade das palavras sem cair em demonstrações redundantes. Os feitos violentos do Negrão relatados por Valber-Paco não podem ser concebidos, nem executados, de outro modo que não por um Valber-corpo que faz suas advertências enquanto estica, torce e pressiona um fio.



Figura 3 - Valber-Paco (à esquerda) desenrola o fio de cobre

Em outro momento, Pedro-Tonho é levado por Valber-Paco a reponder, ao contrário do que pede a rubrica, com toda a convicção possível que ele não tem medo do Negrão.¹⁷³ Afinal, ele precisa convencer o adversário de que ninguém lhe mete medo. É a deixa para que Valber-Paco volte ao ataque. Ele larga o fio e se aproxima novamente de Pedro-Tonho para seguir convencendo-o a praticar o ato suicida.

Paco - Boa, Tonho! Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. O negrão é grande, mas não é dois. *(Pausa)* Você vai encarar ele?

Tonho - Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu para ele.

Paco- Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.

Tonho - Você só pensa em briga.

¹⁷³ Paco - *(Pausa)* Você tem medo do Negrão?

Tonho - *(Sem convicção)* Eu não. (p.26)

Paco - Eu, não. Mas se um cara começar a dizer pra todo mundo que eu sou fresco, e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for, folgou, dou pau. (Pausa) Como é? Vai fazer como eu, ou vai dar pra trás?

Pedro-Tonho, que estava se lavando, começa a se enxugar. Numa improvisação, Paco-Valber percebeu a dificuldade de Pedro-Tonho em alcançar as próprias costas. Esta dificuldade o levou a ajudar o “colega” pegando a toalha de suas mãos para enxugar as suas costas. A *tarefa* é curiosa por diversos motivos: primeiramente, sugere um treinador dando conselhos ao seu lutador no *corner* de um ringue, no intervalo de uma luta. Depois, a atitude cuidadosa de Valber-Paco contraria tudo o que já havia transbordado de suas más intenções em relação a Pedro-Tonho. Por fim, quando Valber dizia “Mas se um cara começar a dizer pra todo mundo que eu sou fresco, e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for, folgou, dou pau.” (p.26) ele costumava ilustrar um “valentão” seco por violência e vingança rapidamente associado por ele àquelas palavras. No entanto, ao atender meus pedidos para dar aquele texto empenhado em secar as costas de Pedro-Tonho, a ilustração desapareceu. A fala se tornou mansa como o conselho de alguém que tranquiliza o amigo no momento difícil. Mais uma vez, a *tarefa* permitiu que a apropriação literária não viesse de uma elaboração predominantemente intelectual, nem do propósito de atender às minhas supostas concepções.

Era notório, por exemplo, o retorno da ilustração do “valentão” sempre que Valber-Paco perdia seu empenho na *tarefa*.¹⁷⁴ Quando provocado por mim em verificar onde havia água, em manter-se empenhado em deixar as costas realmente secas, os efeitos voltavam, como podemos conferir no comentário de Mariana: “eu prefiro o que ele fez agora. Por que eu tenho a sensação de que antes ele estava querendo mostrar alguma coisa. Como se ele estivesse falando para a plateia”. O comentário de Pedro vai na mesma direção: “é uma voz mais direta. Agora não tinha ansiedade, uma coisa “desenhadinha”. Agora ele estava dizendo o que ele queria. O próprio toque é diferente.” (Registro do estúdio gravado em

¹⁷⁴ “Na verdade eu me senti muito bem tentando fazer. mas ao mesmo tempo, isso quebrou um pouco o que eu já tinha decorado. Me deu mais calma para falar. Mas eu não sei se eu ainda enxuguei pouco. Senti que eu enxuguei pouco. Estava mais cumprindo do que enxugando. Dá para enxugar mais.” (Registro do estúdio gravado em áudio no dia 05 de novembro de 2015.)

áudio no dia 05 de novembro de 2015). A *tarefa* propõe ao ator a realização de uma escolha. Nesse caso, ou Valber ilustra a fala, ou seca de fato as costas do parceiro. Não é possível fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

Por fim, Pedro-Tonho está certo de que a única saída para resolver o conflito com o Negrão é através de uma conversa. Valber-Paco está diante da derrota eminente quando tenta sua última cartada: chama Pedro-Tonho de “homem de merda” (p.28). É uma alusão à sua passividade diante de uma situação que nenhum “homem de verdade”, naquele contexto cultural, aceitaria. Isso se confirma em seguida, quando novas informações (inventadas?) são apresentadas: o Negrão estaria dizendo a todos que Pedro-Tonho “é fresco” (idem). A desonra se confirmaria se Pedro-Tonho não reagisse, perdendo definitivamente todo o respeito no ambiente de trabalho.¹⁷⁵ E se confirmada essa situação - mesmo resolvido o mal-estar entre ele e o Negrão - Pedro-Tonho não terá mais condições de frequentar o mercado, sua única fonte de sobrevivência. Feita a jogada, Valber-Paco apaga a luz e deita na cama “para dormir”.



Figura 4 - No canto direito da foto, Valber-Paco enxuga as costas de Pedro-Tonho.

Obviamente que ele não foi dormir. Sob o cobertor, Valber-Paco está aguardando os efeitos do seu verbo-estratégia (encorajar). Mais um silêncio se

¹⁷⁵ Paco - Poxa, ele anda dizendo que você é fresco. Deixa barato, vai deixando. Um dia a turma começa a passar a mão no teu rabo, daí vai querer gritar, mas já é tarde, ninguém mais respeita. (p. 28-29)

estabelece. O quarto está às escuras e só é possível ouvir o som de Pedro-Tonho escovando os dentes em ritmo frenético. Pedro-Tonho acende a lâmpada que pende sobre a sua cama. Ele está sem saída. A imagem de Paco-Valber sob a coberta pronto para dormir cria mais uma ambiguidade, considerando que naquele momento vê-se também um lutador incansável na luta pelo seu *objetivo*. Pedro-Tonho é levado ao desespero, atacando os próprios sapatos, que junto com Valber-Paco, gritam o seu fracasso.

A saída de Pedro-Tonho, mais do que nunca, é o par de sapatos de Valber-Paco. Eles estão bem protegidos no canto do quarto. Pedro-Tonho o adversário deitado de costas para ele. É uma atitude que envolve incômodo e desinteresse por Pedro-Tonho. O incômodo transborda daquele que não pode demonstrar a frustração de não estar obtendo sucesso em um "plano perfeito"; incômodo e desinteresse simulados por parte daquele que não aceita a decisão equivocada de um "amigo"; desinteresse daquele que é um inimigo confesso para qualquer pedido de ajuda que não se converta numa briga com o Negrão. Não conseguiria dispensar nenhuma dessas possibilidades no que percebo do corpo-Valber-cama-cobertor.

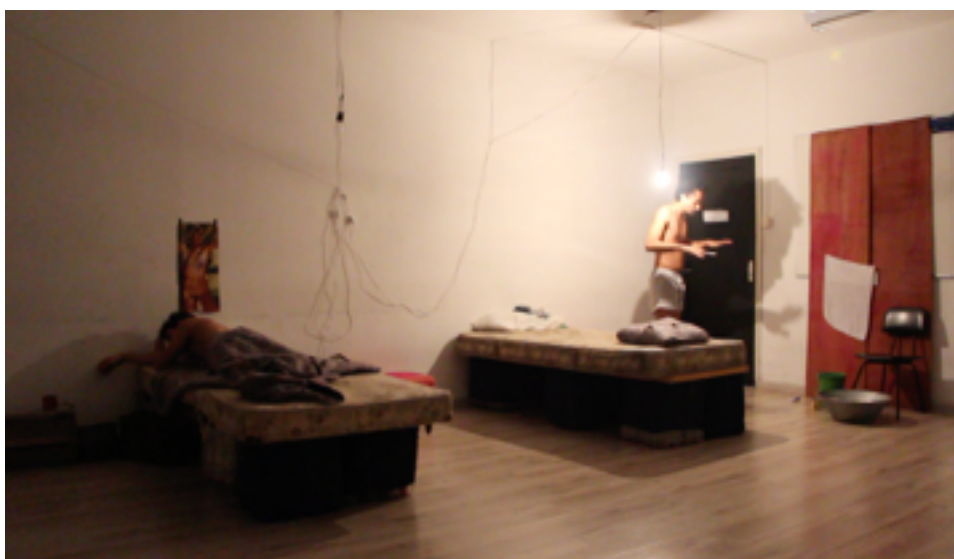


Figura 5 - Valber-Paco-cama-cobertor.

No entanto, dar as costas para o inimigo pode ser lido como uma atitude descuidada. E é isso que leva Pedro-Tonho a investir sobre o território de Valber-Paco. À medida em que Pedro-Tonho se aproxima através de uma chegada simuladamente desinteressada, o corpo-Valber, deitado sob as cobertas, ainda que imóvel, vai se transformando em uma "fêmea vigilante", pronta para defender o filhote do possível predador. Quando Pedro-Tonho se senta na cadeira que está ao lado da cama de Valber-Paco, este já está sentado em alerta máximo. Valber-Paco já sabe o que trouxe o adversário até ali, mas não denuncia até que o ataque acontece. Valber-Paco não pode deixar Pedro-Tonho tocar nos sapatos. Como ele se encontra mais perto do alvo, invariavelmente, Valber-Paco chegava nos sapatos primeiro e corria para junto da porta, onde os calçava no menor espaço de tempo possível, amarrando os cadarços com a máxima força possível. O embate termina com Valber-Paco pronto para fugir pela porta se necessário, em pé, calçado, desafiando Pedro-Tonho a se livrar da enrascada em que se meteu.

Tarefas de Pedro-Tonho

Passo agora a descrever e comentar alguns pontos relevantes a partir da criação de *tarefas* que Pedro criou para a personagem Tonho. Não foi tão fácil para ele, de início, encontrá-las e é exatamente essa dificuldade - vencida através de tentativas e achados - e alguns desdobramentos, que merecem ser aqui comentados. As improvisações pareciam se ressentir da falta de sugestões concretas do autor, como, por exemplo, era a indicação para Paco tocar gaita. Havia apenas uma pista que já foi comentada anteriormente: na rubrica de entrada de Tonho no primeiro quadro da peça, o autor sugere que a personagem, também chegando da rua, assim que entra no quarto, verifica se o revólver que ele pretende repassar ainda está escondido na cama. Cabia a pergunta: se ele teria feito essa conferência na noite anterior, porque motivo não faria agora? Buscamos então, investir nessa primeira *tarefa*. Primeiro, pela coerência com a *circunstância primária*. Depois, pela expectativa de que dela surgisse outras *tarefas* como decorrência da *relação* com Valber-Paco. Afinal, fazer essa verificação sem despertar suspeitas é uma operação que depende muito da atenção ao adversário.

Mas a *tarefa* não encontrou as condições para o seu desenvolvimento. A “arrumação da trincheira” feita por Valber-Paco dividia a sua atenção em diferentes pontos, de modo que Pedro-Tonho sempre conseguia fazer a verificação da arma sem nenhuma dificuldade. Ainda que assim não fosse, a verificação era feita com tamanha discrição que eu mesmo, que acompanhava o ator sem tirar os olhos, me desafiava, sem sucesso, a descobrir em que momento a *tarefa* era executada. Muitas vezes cheguei a perguntar se arma estava sendo esquecida. Nem por isso desistimos da *tarefa*. O empenho máximo na menor e mais sutil parcela da composição era uma condição para que a criação sequencial de *tarefas* facilitasse a produção de uma *tessitura de ações físicas*. Com menor importância, essa situação também me remetia ao comentário de Toporkov, citado no capítulo anterior, em referência ao tempo que Stanislavski dedicava a certos detalhes que não eram percebidos pelo público.

Por outro lado, *tarefas* de tamanha sutileza, do mesmo modo que demais estratégias como *subtexto* e *visualizações*, revelaram a necessidade de um cuidado especial. Elas convidam o ator a mergulhar em um mundo interior, privado, isolado da *circunstância*. Ficou evidente, sobretudo depois de ouvir alguns comentários sobre o exercício, a tendência de Pedro ao ensimesmamento que fortalecia um “eu” que se desejou combater a todo o momento. Parece-me relativamente simples entender essa tendência mais acentuada na composição de Pedro no que na de Valber. A *circunstância* solicitava de Valber-Paco, para a realização do seu objetivo, a produção, em Pedro-Tonho, das *imagens* do que ele relatava. Logo, sua *visualização* estava projetada sobre Pedro-Tonho. Este, ao contrário, tem no relato de Valber-Paco um “puxão de tapete”, ainda que tentasse omitir o tombo. Sua relação com as imagens impressas no discurso de Valber-Paco eram recebidas passivamente. Talvez, a metáfora do corpo-rede, tal como propus para repensar essa dinâmica interior/exterior tão introjetada em nosso modo de operar “expressivamente”, teriam provocado Pedro a projetar suas imagens em outras superfícies que não a “tela interior” proposta por Stanislavski. Projetar a *visualização* na parede da sala, nos *materiais*, no corpo-adversário, seriam exemplos de tentativas que poderiam ter colaborado de modo efetivo para

um projeto de atuação em que o *si mesmo* só é considerado quando está em permanente conflagração com o mundo.

Voltando à criação das tarefas de Pedro-Tonho. Além de sugerir a conferência da arma, a *circunstância primária* indica que Tonho está chegando, provavelmente, do mercado. Quando a cena começa, Paco, que também trabalha no mercado, já se encontra no quarto há algum tempo. Isso me permite supor que Tonho não retornou diretamente para a pensão. Por outro lado - e isso me parece mais interessante pelo que será desenvolvido adiante - sabemos que Tonho é mais focado no serviço do que o “companheiro”¹⁷⁶, o que torna possível admitir também, que Paco deixou o mercado mais cedo. O reencontro das personagens já começa em alta voltagem. Pedro, que investigava o *verbo-tarefa* “apaziguar”, tenta deixar o adversário à vontade para continuar tocando o instrumento. Mas o que ele recebe em troca são palavras e atitudes nada amistosas, afinal é o *verbo-estratégia* “desafiar” que está movendo Valber-Paco.

(Paco está deitado, entra Tonho, paco pára de tocar.)

Tonho - Pode continuar tocando

Paco - Eu toco quando quero.

Tonho - Pensei que tinha parado por minha causa.

Paco - Paro só quando eu quero, ninguém manda em mim.

Desde as primeiras improvisações, Pedro-Tonho, assim que entrava no quarto, fazia a verificação da arma e, imediatamente depois, começava a trocar a roupa para vestir uma bermuda que o deixava mais à vontade. Trocar de roupa apenas porque chega em casa do trabalho não é resposta a uma *circunstância*, é uma ilustração dela. E na esteira dessa ilustração podia-se reparar outras como o ar de cansaço que Pedro-Tonho imprimia em tudo o que fazia: uma preocupação em agir de modo coerente com um suposto comportamento de quem chegou ao fim de um dia duro de trabalho braçal. Nada disso, ao contrário dos segundos de verificação da arma, era uma resposta à presença do adversário. Era menos ainda, uma resposta às suas provocações. Eu poderia afirmar que se Valber-Paco não estivesse ali, diferente do que poderia imaginar para a execução da primeira

¹⁷⁶ “Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais do que você.” (p.17)

tarafa, eu veria Pedro-Tonho realizando as mesmas *atividades* naquele mesmo estado.

Acrescento ao exposto mais um detalhe: tirar os sapatos, meias, calça, camiseta e vestir uma bermuda, são escolhas que não impõem qualquer resistência à sua execução, o que retira da *tarafa* sua função de propor mais *problemas*, liberando-a para o exercício ilustrativo a que me referi. Portanto, terminada a verificação da arma, que, insisto, se dava em um curto espaço de tempo, Pedro-Tonho se desligava da *circunstância* e passava a agir de modo autocentrado, sem qualquer ponto para lançar seu interesse. Um dos resultados dessa armadilha é a fabricação de estados coerentes com uma situação que é imaginada no plano geral a partir das *circunstâncias primárias e secundárias*. A troca de roupa de Pedro-Tonho lado a lado com o estudo da gaita e com a posterior “arrumação da trincheira” de Valber-Paco revelavam a enorme diferença, até então sensível ainda que difícil de descrever, que há entre um corpo que executa uma *tarafa* e um que executa uma *atividade*¹⁷⁷.

Feita essa avaliação com a qual Pedro concordou inteiramente, pedi para que ele tentasse elaborar mais a sua chegada no quarto. Essa maior elaboração não poderia ser confundida com "inventiones". A descoberta de *tarefas* não viria de uma cartola de onde o ator tiraria “coelhos” de onde só Deus sabe. Caberia ao Pedro, em casa, “visitar” mais uma vez as *circunstâncias primárias e secundárias* para que, depois, nas improvisações, pudesse voltar a um processo de reconhecimento de si nas *circunstâncias* estabelecidas pela *relação*. Reforcei o meu pedido lembrando a ele que Stanislavski defendia ser infecunda a imaginação do ator quando não revertida para a criação de *tarefas* concretas. Este era, naquele momento preciso, o foco da nossa investigação.

No dia seguinte, Pedro trouxe dois pães franceses e alguns gramas de mortadela. Tinha a intenção de preparar os sanduíches e partilhar o lanche com Valber-Paco, inaugurando uma convivência colaborativa entre os dois. Essa proposta veio em resposta também, à minha provocação para que os atores

¹⁷⁷ Com o amadurecimento do estudo, foi possível estabelecer alguns traços distintivos da atuação geral e da atuação em circunstância, naquela situação investigada, que serão apresentados mais adiante.

pensassem em casa e trouxessem para as improvisações estratégias nas quais estivesse depositada uma expectativa real de conseguir resolver o seu *problema*. Oferecer um sanduíche de mortadela foi uma possibilidade que logo se tornou difícil de ser levada adiante. A fala imediatamente desafiadora de Valber-Paco e, em seguida, o disparo do recado do Negrão, lançam problemas importantes para Pedro-Tonho que, no mínimo, atrasam e muito o convite para a refeição. Sobretudo, quando, nesse recado, há sinais de que o problema anunciado pode ter sido, ao menos em parte, facilitado por aquele com quem se deseja partilhar o lanche. A estratégia da oferta do pão com mortadela, sempre que era experimentada, tirava o foco de Pedro-Tonho dos novos *problemas* que estavam sendo apresentados. De fato, ou bem Pedro-Tonho se interessava em fazer Valber-Paco aceitar o lanche, ou bem ele se interessava em entender e resolver as graves ameaças do Negrão. Quem conseguiria ignorar aquele recado ao se colocar naquela *circunstância*?

Ainda estávamos à deriva quando aconteceu. Já comentei anteriormente que Pedro-Tonho, em uma improvisação, entrou no quarto sorrindo. Justificou sua escolha alegando ter passado um dia feliz. Lembrei a ele que não havia essa evidência nas *circunstâncias primárias*. Pelo contrário, ele havia trabalhado em um único caminhão, justamente o de peixes, estopim da crise com o Negrão. Ao lembrar desse dado, Pedro se viu afetado pelo detalhe dos peixes. A informação acionou em sua imaginação o cheiro forte do produto que, seguramente, teria impregnado a roupa da personagem. Então, na improvisação seguinte, Pedro-Tonho sentiu a necessidade de tirar a roupa e colocá-la dentro de um balde com água a fim de não impregnar o quarto com o mal cheiro.

Foi o suficiente para que a improvisação ganhasse alguma sobrevida. Sua entrada agora era mais complexa: o balde trazido de fora por uma mão e os pães e a mortadela trazidos na outra, proporcionavam dificuldades para Pedro abrir e fechar a porta. Sua atenção se voltava para esses obstáculos e a partir deles desapareceu o pseudo cansaço. Depois, tirar a roupa deixou de ser a ação ilustrativa daquele que chega em casa do trabalho. Havia ali a necessidade de neutralizar o mal cheiro do caminhão, do mercado, que era trazido para dentro do

quarto pela roupa. Esse empenho não se justificava apenas pelo incômodo do mal cheiro propriamente dito, mas também pelas recordações que vinham nele agregadas. Tirar a roupa passou a ser o necessário para eliminar, daquele quarto, rastros de um ambiente de trabalho do qual a personagem tanto se empenha (através da luta por um emprego) para se livrar. No entanto, depois de superado esse primeiro obstáculo, Pedro-Tonho estava novamente sem *tarefas*. Mas o episódio parece ter revelado ao corpo-ator o que no plano teórico já estava compreendido: a *circunstância* não é uma fábula, mas um campo de *problemas* que estão postos para serem resolvidos.

Nessa altura havia solicitado aos atores que apresentassem um trabalho de caráter performativo a partir das *circunstâncias primárias e secundárias* que cercavam suas personagens tal como eles as compreendiam até ali. Poderiam resolver o meu pedido de qualquer maneira: podiam fazer uso de qualquer material, podiam explorar diferentes linguagens artísticas, podiam se apresentar em qualquer espaço, etc. O realismo aqui não era uma questão a ser enfrentada¹⁷⁸. Pedro, seguramente tomado pela descoberta acima, literalmente tomou um banho de bacia. Ensaboou todo o corpo e cabelos com sabão de coco e depois, usando uma caneca, tirou todo o sabão com a água. Enquanto se lavava, explicava como se faz uma boa higiene em condições tão precárias. Não havia naqueles esclarecimentos, nem no banho propriamente dito, qualquer sinal de autopiedade. Ao contrário, o banho parecia uma palestra pelo tom professoral com que Pedro se dirigia a nós da audiência. Se revelou a mim, naquele banho, um Tonho possível pelo esforço em se diferenciar dos seus pares pela sua higiene e pelo seu conhecimento. O trabalho apresentado ajudou a me livrar e a livrar o Pedro de uma leitura apressada e estreita da personagem como uma vítima do mundo, uma vítima do país, uma vítima de Paco, uma vítima do Negrão.

O incômodo com o cheiro do peixe somado ao banho de bacia veio ao encontro de algumas discussões que já havíamos travado quando tratamos das

¹⁷⁸ Valber construiu no espaço uma teia de fita durex transparente. A fita cruzava a nossa sala de trabalho em todas as direções e sentidos tornando o espaço para se deslocar pelo ambiente cada vez menor. Eu fui remetido a uma aranha que tece sua teia como armadilha para as presas. No entanto, e não sei se foi intencionalmente, creio que não, enquanto o espaço ia diminuindo pela quantidade de fita, Valber, por mais que lutasse em contrário, se prendia nelas, como se estivesse "bebendo do próprio veneno".

circunstâncias secundárias. O que interessa aqui é o modo como o espaço (quarto) foi abordado enquanto *circunstância*. Lembrando: entendido em sua condição *primária* o quarto é o mesmo para os dois. Mas, na *secundária*, dois quartos diferentes se revelam. A criação das *tarefas* não poderia ignorar que o corpo-Valber é integrado àquele espaço e seus *materiais*, ao contrário do corpo-Pedro. Seja pelos hábitos de quem cresceu na casa estruturada da família, seja pela necessidade de lembrar-se a todo o momento (e ao adversário também) do seu não pertencimento àquele mundo, representado na insalubridade da habitação, Pedro-Tonho precisava lidar com a hostilidade do espaço e verificar que os problemas para dormir ali eram bem maiores que as pulgas e aqueles que seriam resolvidos numa simples troca de roupa.

Conversei com Pedro sobre essa impressão. A partir daí, suas *tarefas* foram surgindo uma a uma. Ele passou a entrar com os apetrechos para a sua higiene apesar de toda falta de condição para isso. Eles eram: uma bacia de alumínio que era trazida de fora do quarto com o máximo cuidado para não desperdiçar a água que ele já traz nela e uma escova de dentes, que é trazida na boca pelo fato das mãos estarem ocupadas com a bacia. O pano com que vai se enxugar já está no quarto, pendurado em uma espécie de varal improvisado, de arame, que também ajuda a segurar junto à parede duas folhas de madeirite. O pano parece estar ali secando desde o último banho. Abaixo do pano há uma cadeira e ao lado dela o balde que será usado para escovar os dentes.

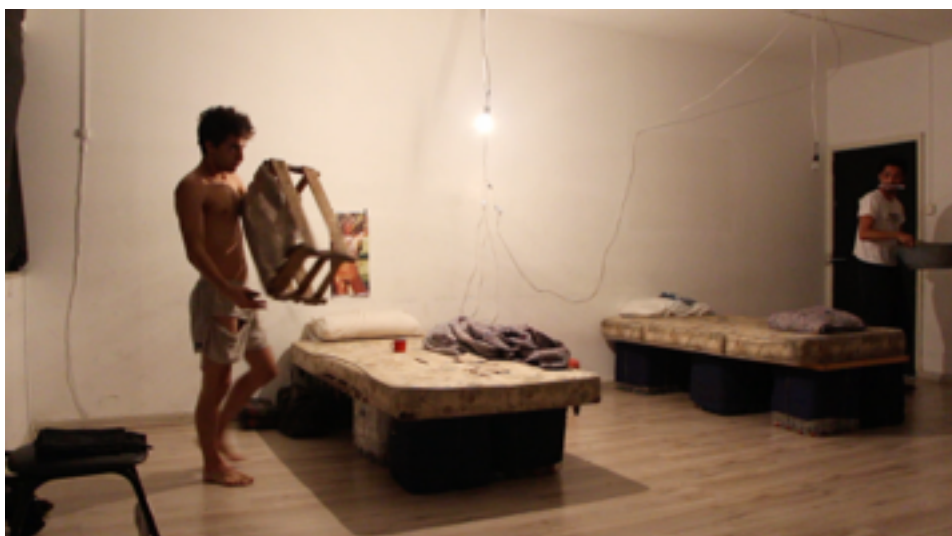


Figura 6 - Pedro-Tonho (à direita) volta do mercado com a bacia para o banho.

Abrir e fechar a porta sem usar as mãos e sem deixar que a água que dispõe para o banho derrame no chão exige de Pedro-Tonho todo o seu empenho na execução da *arefa*. Dessa forma, ele manteve a atenção que havia sido alcançada anteriormente, quando a dificuldade era provocada pelo balde e pelos pacotes de pão e de mortadela. Com a bacia já segura no chão e a escova já apoiada dentro de uma caneca, Pedro verificava a arma sob a cama e começava a tirar os sapatos, a meia, a camiseta e a calça. Ele fica só de cueca. Já não é uma troca de roupa geral, mas a preparação de um banho que está prestes a ser iniciado. Não é um banho geral, pois há um conjunto de problemas se ser superado para se banhar naquelas condições. Não é um banho geral porque ele não se justifica apenas na necessidade de eliminar o odor dos peixes, do suor, da sujeira. Ele é também o banho de quem tira do corpo marcas do mercado, afirmando a sua civilidade diante da indigência do outro. É ainda, o banho de quem ganha tempo para encontrar o momento certo para pedir emprestado os sapatos do adversário.

Aquele universo geral em que Pedro se incluía vai desaparecendo na medida em que suas propostas vão se tornando mais complexas e, portanto, mais demoradas em sua execução. Ganha-se tempo para que a luta de Valber-Paco pela atenção de Pedro-Tonho provoque todo o tipo de interferência naquele banho. Valber-Paco consegue fazer com que a atenção do adversário se divida entre, de um lado, os esforços para lavar a cabeça, os braços, as axilas, se enxugar, vestir a parte de baixo do pijama¹⁷⁹ e escovar os dentes - e de outro, arrancar de Valber-Paco o que estaria por trás daquele recado e qual teria sido o seu papel naquele mal-entendido. Sem isso, não é possível Pedro-Tonho formular uma saída para a crise sem transparecer a sua falta de coragem para o enfrentamento do Negrão.

O empenho de Pedro em buscar realizar todas as *tarefas* sem perder de vista o *objetivo* promoveu o surgimento de mais *tarefas*, menores e mais sutis, tornando a trama de suas ações ainda mais rica em linhas. Agora se tornou possível identificar alguns traços distintivos (notórios também em Valber-Paco) entre uma atuação geral e uma atuação em *circunstância*. Elas estão, fundamentalmente, no

¹⁷⁹ A "bermuda qualquer" foi substituída pela parte de baixo de um pijama. Esta mudança foi mais uma estratégia para Pedro-Tonho afirmar sua diferença em relação ao adversário e ao ambiente pelo seu maior "nível civilizatório".

modo como Pedro foi levado a se desviar do foco de interesse original da *tarefa*, para depois retomá-lo, para se desviar e retomar num "vai e vem" intermitente; nos diferentes ritmos com que as *tarefas* eram retomadas, sempre determinados pelas interferências desviantes do adversário; e no modo como os *materiais*, assim como já analisado nas *tarefas* de Valber, ganham um “uso-resposta” às ações pontuais desse adversário. Seguem alguns exemplos: partindo dos conselhos de Stanislavski, provoquei Pedro-Tonho a ouvir Valber-Paco com todo o interesse. Coloquei como parâmetro do grau de interesse o detalhamento das imagens que as palavras de Valber-Paco plantam em Pedro-Tonho. São palavras como: "Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo"; "Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não aguenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros"; "Hoje, no bar, me chamou e disse tudo. Falou que eu era um cara legal, mas que você era o fim da picada” (p.25). A visualização dessas palavras, muitas vezes, obrigavam Pedro-Tonho a interromper o que fazia. Se por um lado, foram essas interrupções que conduziram o ator ao ensimesmamento comentado acima, por outro, foram essas interrupções que favoreceram o aparecimento de algo que se desvia das intenções originais da *tarefa*, um intervalo que se mantém em suspensão, ainda que ela seja retomada sempre que a *circunstância* solicitava. Isso se nota, por exemplo, no momento em que, movido pelo *verbo-tarefa* “ironizar”, Pedro-Tonho interrompe o que faz para perguntar, olho no olho, por qual motivo Valber-Paco teria parado de tocar gaita que não pela sua chegada.

Paco - Se eu quiser, eu toco. Você não faz nada.

Tonho - Você é muito valente. Mas por que parou quando eu cheguei? Ficou com medo?



Figura 7 - Pedro-Tonho (à direita) se desvia de sua *tarefa* para arrancar de Valber-Paco a confissão em torno do motivo pelo qual ele parou de tocar gaita.

Em outro momento, o desvio de Pedro-Tonho se dá pela sua necessidade de arrancar de Valber-Paco a informação de quem estaria querendo prejudicá-lo no mercado. Durante o trecho abaixo, o banho está interrompido e toda a atenção do ator se encontra nos sinais possíveis de serem verificados nas repostas de Valber-Paco.

Tonho - Mas o que eu fiz pra ele?

Paco - Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não aguenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros.

Tonho - Quando ele falou isso?

Paco - Hoje, no bar, me chamou e disse tudo. Falou que eu era um cara legal, mas que você era o fim da picada.

(Pausa)

Tonho - Acho que você fez alguma fofoca.

Paco - Puxa, logo eu! Eu não sou disso.

Tonho - Por que o negrão iria se invocar comigo? Não fiz nada para ele.

Paco - Se você não sabe, eu vou saber?

Tonho - Alguém aprontou para mim.

Paco - Azar o seu



Figura 8 - Pedro-Tonho (à direita) interrompe o banho para arrancar sinais do envolvimento de Valber-Paco na bronca do Negrão.

Terminado esse diálogo, uma pausa longa se estabelece. Pedro-Tonho retoma o banho, mas agora ele está em outro ritmo. Um ritmo composto, como diria Eugenio Kusnet, pois à lentidão do movimento de buscar a água com a caneca e despejá-la sobre a cabeça está conflagrada com a aceleração dos pensamentos, do batimento cardíaco, das sensações provocadas pela percepção de que, ao contrário de suas expectativas, a cada dia, mais saídas se fecham para aquele modo de vida. Nesse mesmo momento, percebe-se como Pedro-Tonho usa o barulho que a água faz no alumínio, quando retorna do seu cabelo para a bacia, para dificultar a escuta de tudo o que Valber-Paco diz e que não lhe interessa.

Em outro momento, Pedro-Tonho, em sua inadequação ao espaço, está incomodado em pisar com os pés limpos no chão sujo. Ele deseja apanhar a pasta de dente que se encontra junto aos seus pertences ao lado da cama. Valber-Paco alcança os sapatos velhos de Pedro-Tonho, arrastando-os com os pés, numa atitude ambígua, em que o favor também é a exposição sádica do ponto fraco do adversário.

Outro desvio que merece ser aqui comentado acontece antes de Pedro-Tonho encerrar sua higiene vestindo a camisa do pijama. Nesse momento, o diálogo é o que segue abaixo:



Figura 9 - Valber-Paco alcança para Pedro-Tonho seu par de sapatos surrados.

Tonho - Eu sei quem é meu pai.

Paco - Quem é teu pai?

Tonho - Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai.

Paco - Sei lá se é. Sua velha pode trepar com qualquer um.

Tonho - Olha lá, miserável. Minha mãe é uma santa e eu não admito que você fale mal dela.

Ao proferir a última fala (grifada) da sequência acima, Pedro-Tonho lança sobre Valber-Paco o que está em suas mãos. Para a sorte do alvo, o objeto é a camisa do pijama. Pedro-Tonho, que estava prestes a se deitar na cama para dormir, faz um desvio sem volta. Mais uma discussão acontece:

Paco - Guarda seus gritos pro negrão.

Tonho - Não vou enfrentar negão nenhum.

Paco - Então volta pro rabo da saia da tua mãe.

Tonho - Vou voltar só quando eu me aprumar na vida.

Paco - Então, nunca mais vai ver a sua coroa.

Tonho - E por que não?

Paco - Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém.

A última fala é dita por Valber-Paco enquanto lança, violentamente, a camisa do pijama de volta para o dono. As palavras (acima grifadas) do adversário parecem, pela primeira vez, fazer algum sentido para Pedro-Tonho. Ele se volta para os seus sapatos e os agride com chutes, depois martela um pé sobre o outro, lança-os na parede. Pára. Recolhe os sapatos, senta-se no caixote ao lado de sua cama e arruma um dos pés, o que está especialmente depauperado, recolocando a

palmilha por dentro da sola que está solta e a amarrando junto ao sapato com o cadarço. Está claro que não há saída digna que não conseguir os sapatos do adversário. É neste ponto que Pedro-Tonho começa a sua investida final.

Tonho - Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. **Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui.**

No momento em que escuta essa *Fala*, Valber-Paco, que até então assistia a tudo, se vira de lado, pondo-se de costas para o adversário e de frente para os sapatos. Mesmo com a insinuação (grifada na fala acima) de que se ele emprestasse os sapatos se veria livre do adversário (desejo confesso de Valber-Paco em um momento anterior), o “se colocar de costas” de Valber-Paco chega a Pedro-Tonho como blindagem a qualquer proposta. Mas dar as costas é também se colocar em condição mais vulnerável, o que leva Pedro-Tonho a seguir com a fala abaixo muito menos pela crença em seu poder de persuasão e mais para manter a atenção de Valber-Paco desviada do seu desejo de se aproximar dos sapatos.

Tonho - (...) Mas dei azar. O sapato estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. sei que eles não podem me ajudar. Vou me aguentando. Um dia me firmo.



Figura 10 - Valber-Paco (à direita) está atento e interrompe a investida de Pedro-Tonho sentando-se na cama e se colocando frente a frente para um embate, se necessário.

Mas Valber-Paco está atento como uma leoa e interrompe a investida de Pedro-Tonho sentando-se na cama e se colocando frente a frente para um embate, se necessário.

Paco - Vou te dar um alô. Volta pra tua casa. Aqui você só vai entrar bem.

Tonho - Vontade de voltar não me falta.

Paco - Então vai logo que já vai tarde.

Tonho - Não. Meu negócio é aqui.

Paco - Poxa, não escutou eu te dizer que aqui não vai dar pé?

Tonho - Não sei porque não vou me dar bem.

Paco - Você é muito escamoso. Tem medo de pedir emprego por causa do sapato. Tem medo de encarar o negrão. Desse jeito só pode tubular.

Tonho - Você podia me ajudar.

Paco - Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?

A recusa de Valber-Paco determinará a atitude desesperada de Pedro-Tonho em apanhar os sapatos sem o consentimento do dono. Atitude frustrada por conta da expectativa que Valber-Paco já alimentava nesse sentido. Mais rápido do que o adversário ele alcança os seus sapatos, corre para o lado da porta do quarto, por onde pode fugir se necessário, e, apressadamente, calça os sapatos e amarra os cadarços com toda a força.



Figura 11 - Pedro-Tonho (à esquerda) tenta arrancar os sapatos novos de Valber-Paco.

Encerra-se ali toda e qualquer esperança de Pedro-Tonho alcançar o seu *objetivo*.

Escuta das forças

As *ações físicas* não se resumem à execução atenta de *tarefas* minuciosas e complexas, nem ao empenho na realização de um *objetivo*. Elas dependem de uma abertura ao *outro* enquanto *força* que também determina esse fazer. A *escuta* é a sensibilidade e a disponibilidade para se deixar atravessar pelas *forças*: qualidade de um corpo que se afeta enquanto afeta. Torna-se urgente, portanto, desfazer qualquer tentativa ou possibilidade de estreitar a noção e o exercício da *escuta* à percepção dos sinais sensíveis aos olhos e ouvidos. Sobretudo, no que diz respeito ao segundo, uma vez que o ambiente dramático tende a ofuscar outras matrizes de criação, conferindo ao discurso oral do ator o foco predominante (e em alguns casos, absoluto) da contracenação.

Obviamente, os perigos de uma criação autocentrada não se esgotam por aqui. Mesmo o ator sensível a uma *circunstância* mais complexa precisa cuidar do que Tatiana Motta Lima, em seu artigo *A Noção de Escuta: Afetos, Exemplos e Reflexões* (2012b) chama de *escuta objetivante*: uma qualidade de *escuta* que “mantém/constrói um espaço exterior que deverá ser rapidamente lido pelos atores, e ao qual eles devem estar atentos e com o qual devem estar sintonizados para que possam produzir uma resposta corporal condizente.” (p.4) Essa disposição em identificar e reconhecer sinais para a proposição de respostas adequadas manteria o ator dentro de um registro ainda mediado pelo controle e pela manipulação. Em substituição à pergunta “O olho/corpo olha/escuta o quê?” (p.5) Motta Lima propõe outras mais produtivas: em relação ao ator, “O que ele não olha? Não quer olhar? O que ele se recusa a (ou foge, ou não tem intimidade com) escutar?” (p.6)

Responder as perguntas acima depende de um olhar renovado para um dos temas mais caros para a atuação contemporânea: a noção de presença. Encontrei na leitura que Cassiano Quilici faz de Nietzsche provocações importantes para lidar com o assunto.

Para que se possa saber experimentar o presente e também posicionar-se com contundência é necessário sentir-se uma espécie de estrangeiro em relação ao próprio tempo. Perceber-se como extemporâneo pode designar justamente esta experiência de inadequação, este deslocamento daquilo que se apresenta como a atualidade. Lanço-me para fora do círculo fechado do presente histórico e do atual, habitando as margens do meu tempo, para sondar aquilo que ora se apresenta apenas como possibilidade virtual aos meus contemporâneos. A palavra “atualizado” traz aqui também o sentido daquilo que já está realizado e presentificado, opondo-se às virtualidades e às potências que latejam no momento. Nesse sentido, poderíamos dizer que é necessária uma “des-atualização”, para que não nos tornemos escravos de uma ideia de tempo presente como uma configuração estável e já dada, com a qual devemos nos sintonizar. Des-atualizar-se pode ser, nesse caso, abri-se para possibilidades humanas que o tempo presente obscureceu e atrofiou. (Quilici, 2015, p.29)

O que pude observar durante o período de criação no *estúdio* reforça uma tendência do ator - já verificada por mim em outros processos, tanto no ambiente de ensino, quanto no profissional¹⁸⁰ - de forçar-se, enquanto personagem, a estabelecer uma “harmonia” com a *circunstância*, ainda que esta seja e sempre será - assim como qualquer outro ambiente fora de cena - indeterminada. O que se torna interessante notar é que, enquanto na vida, pessoas se esquecem ou, como em alguns casos, se quer dão conta dessa indeterminação, em *circunstância*, o ator - por ser fiel à sua “cegueira” cotidiana, ou para se proteger da entrega ao porvir - se não lida com essa indeterminação como mais um traço ficcional, simplesmente a ignora.

Chego então ao ponto que mais interessa para o momento: o esforço do ator em sustentar a pseudo familiaridade com a *circunstância* o torna um resistente à necessária verificação/*escuta* daquilo que só será conhecido (e nem sempre de modo preciso) enquanto ele, o ator, já estiver por ele atravessado. A dinâmica perceptiva de um "presente obscuro" prevê, primeiramente, a identificação e reconhecimento do fenômeno para só depois dar a ele uma resposta. Romper com esse automatismo é uma das mais importantes e sofisticadas questões que nos propõe as *ações físicas* enquanto a "noção de um pensamento que se dá em ação" (Meyer, 2011, p.128-129) encontrada nas reiteradas afirmações de Stanislavski de que o entendimento da *circunstância* está em um corpo que faz.

¹⁸⁰ Tive a oportunidade de relatar uma dessas experiências no ambiente profissional no artigo *Provocações na criação da personagem: tensões entre ficção e criação orgânica no Chá das Três* publicado em Helena Varvaki, Monnica Emilio, Ana Achcar ... [et al]. *Chá das três: investigação, criação e memórias*, LMPR, 2015, p123-138.

Logo, a *escuta*, sobretudo numa perspectiva de atuação que se espelha na *experiência*, precisou ser enfrentada, apesar de toda a angústia suscitada, como um processo que ultrapassa a ordenação e separação entre percepção – entendimento – resposta. Foi difícil, mas tentou-se um enfrentamento das *forças* como fenômeno ilegível por parte do ator antes de sua resposta psicofísica. E não será de se espantar que, mesmo depois da *des-atualização*, como nos propõe Quilici, percepção – entendimento – resposta continuem transbordando da linguagem.¹⁸¹

A possibilidade de inexistência de uma mediação cerebral na *escuta* não propõe, nem justifica, a revisão de padrões perceptivos através do mergulho em um universo de sensações privado do ator. Este também seria um refúgio que fortaleceria a criação centrada em um "eu". *Escutar* no estúdio foi uma atitude que buscou envolver sempre o interesse e a atenção projetados para fora de si, a dúvida em relação a tudo que parece familiar, a curiosidade pelo desconhecido, a disponibilidade para padecer¹⁸², sem perder a “capacidade de se autodesdobrar, de exercer a observação de si (...) ser testemunha dos próprios atos, estar no jogo e ao mesmo tempo cultivar certo distanciamento do que acontece.”¹⁸³ (Quilici, 2015, p.131)

Antes de retornar para as minhas observações em torno da criação das personagens Paco e Tonho, agora a partir da *escuta*, gostaria de comentar dois jogos que foram levados por mim a Pedro e Valber visando a sensibilização dos

¹⁸¹ "Ela não lhe explica o por quê, ela o faz fazer. Você faz sem perguntar a razão. Você confia, você faz sem hesitar, e talvez algo aconteça, como se você tivesse removido uma pedra do leito de um riacho e a água pudesse agora fluir." BIAGINI, Mario. *Encontros na Universidade de Roma "La Sapienza" ou Sobre o Cultivo das Cebolas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. (p.313)

¹⁸² Padecer aqui deve ser entendido como efeito de quem sofre a ação. Condição fundamental para a atuação se entendida como experiência. "A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça."(BONDIA, 2002, p.21)

¹⁸³ Não estaria neste último aspecto uma atualização importante para o que Eugenio Kusnet chamou de *dualidade do ator*? Segundo o autor de *Ator e Método* (1985) Stanislavski teria dado esse nome a um dos aspectos da ambivalência ator-personagem: "Já dissemos que a "encarnação do papel" não significa a substituição mística do ator pelo personagem., pois nesse caso o mundo objetivo deixaria de existir para o ator. Ele apenas aceita todos os problemas do personagem, assume todas as suas responsabilidades, e adquirindo a "fê cênica" na realidade da sua existência, vive como se fosse o personagem com a máxima sinceridade, mas, ao mesmo tempo, não perde a capacidade de observar e criticar a sua obra artística - o personagem. (p.52)

atores para essa questão. Ainda que presente nos mais diversos modos de atuação - incluindo todo o hibridismo entre teatro, dança e performance na cena contemporânea - a *escuta* representou uma novidade aos atores do *estúdio* justamente pelo modo não objetivante - como nos propõe Motta Lima - com que foi abordada.¹⁸⁴ Estou certo de que essa apresentação aqui também terá a sua serventia. Os dois jogos vêm sendo adotados com muito bom rendimento em minhas aulas na Universidade e nos cursos que eventualmente ministro. Eles foram apresentados a mim pela amiga, parceira, professora e atriz Helena Varvaki. O primeiro jogo, que nomeei como "Gato e rato" (seguramente o jogo tem outro nome) é uma prática entre os atores do teatro Kabuki. O segundo é o "Jogo do saquinho"¹⁸⁵, criado por Helena Varvaki¹⁸⁶, com ela tive a oportunidade de praticá-lo por muitos anos enquanto fui seu aluno.

¹⁸⁴ Sabe o que eu fiquei pensando nesse fim de semana? Foi uma coisa que aconteceu e depois fui me lembrar... e fiquei com isso na cabeça. Tem um momento em que o Valber estava explicando alguma coisa e aí ele fez um gesto e você disse: "Por que você não faz isso quando está jogando?" Pensando nesse corpo em ação me veio uma sensação engraçada: essa ideia de agir a partir do outro, não sei até que ponto, ela nos inibe, nos coloca num lugar de passividade, de tensão... e em algum lugar de... não posso me mover se não for a partir do outro. Isso impede que o corpo flua" (Registro do estúdio gravado no dia 19 de outubro de 2015.)

¹⁸⁵ Esse jogo foi bastante explorado para o aquecimento dos atores antes das sessões de trabalho, contando com a participação da Mariana, a assistente, para fechar um número mínimo de três jogadores.

¹⁸⁶ Um dia, muito no início da minha trajetória como professora, estava começando uma aula e como aquecimento sugeri que os alunos lançassem, ao som de uma música, um tênis de um para o outro. Poderia ter sido uma bola, mas como eu não tinha bola, foi o tênis mesmo. No dia seguinte peguei uma caneleira de ginástica e continuei investindo naquele 'jogo' que tinha surgido um pouco ao acaso. Depois de alguns dias, a caneleira furou e eu a coloquei dentro de um saco de pano. Intrigada com o efeito que o jogo estava tendo na concentração e engajamento dos alunos, coloquei o conteúdo da caneleira num saco de pano e costurei. Depois de algum tempo fiz um outro saco com areia da praia. Eu havia criado, junto com os alunos, o 'jogo do saquinho'. Este jogo simples, que me acompanha até hoje, consiste em jogar o saquinho de areia, ao som de uma música, de um ator para o outro. Através do engajamento dos alunos e da própria experiência com o jogo, fomos inventando regras e desenvolvendo maneiras de jogar. A regra principal é que o ator não deve, ao receber o saquinho, ocupar-se de fazer um lindo movimento, 'em segurar o saquinho', sua concentração deve estar em deixar-se tomar pelo peso e movimento do saquinho, permitindo que seu corpo seja levado pelo objeto em movimento. É um processo de deixar-se permeável ao efeito do saquinho no próprio corpo. A imagem é como se todos os corpos entrassem em ação como consequência do movimento do próprio saquinho. Tudo passa a ser consequência da 'vida/movimento' do saquinho. O rigor está no fato de que o ator deve empenhar-se inteiramente em pegar o saquinho mesmo nas 'jogadas mais radicais' e, exatamente, a partir desta 'regra' acontece algo importante no jogo: o corpo expande seus limites de ação através do compromisso com próprio jogar. (VARVAKI, 2013, 165)

Para o "Gato e rato"¹⁸⁷, dois jogadores devem vendar os olhos. Os demais participantes sentam-se em roda para observar, deixando entre cada um deles uma distância de, aproximadamente, dois braços. O jogo deverá transcorrer na área interna da roda. Com os adversários já vendados, um chaveiro, ou uma caixa de fósforo, ou qualquer objeto que emita som ao ser manipulado, é cuidadosamente posicionado no interior da roda sem que os jogadores percebam onde ele se encontra. Esse objeto é o "queijo". O "rato" deverá encontrar o "queijo" e levá-lo para fora da roda. O "gato" deverá impedir que isso aconteça, agarrando o "rato" antes que ele encontre o "queijo", ou antes que ele saia da roda. Os demais participantes têm a importante missão de garantir o silêncio durante o jogo e esticar os braços para fechar a circunferência sempre que for necessário orientar os jogadores quanto ao limite do espaço.

Eu sempre busco enfatizar dois princípios fundamentais junto aos jogadores. O primeiro é que eles se lancem com o máximo empenho na realização do objetivo. O segundo, é que o "gato" e o "rato" só se movam quando forem levados pelo outro. Portanto, eles devem estar buscando as pistas do adversário durante todo o jogo e nada devem fazer enquanto não as acharem¹⁸⁸. O "gato" tem que se dirigir para onde os rastros do "rato" o leva. O "rato" tem que se dirigir para longe de onde os rastros do "gato" o leva. Se durante o jogo um se perder do outro, o perdido deve parar, se tranquilizar e aguardar pelos rastros.

O jogador sabe que há sobre ele as expectativas de "sucesso" representado na conquista do objetivo: achar o "queijo" para o "rato" ou o "rato" para o "gato". Ele sabe que não pode ficar parado se quiser encontrar o que deseja. Sabe também, que o adversário está se movendo de modo a não oferecer pistas e que, portanto, embora haja silêncio, ele pode estar perto de cumprir o seu objetivo. Ficar parado acaba representando uma injustificável perda de tempo. O jogador

¹⁸⁷ Um exemplo deste jogo sendo executado no estúdio pode ser visto em <https://youtu.be/Us3Ug137Sd8>. Como será possível perceber, fomos obrigados a fazer uma adaptação importante por não haver pessoas para a formação da roda que delimita o espaço onde o jogo acontece. Como trabalhávamos em uma sala pequena, arrisquei (com sucesso) a realização naquelas condições, ficando eu de um lado da sala e Mariana de outro, atentos para interromper diante de qualquer suspeita de risco para os atores.

¹⁸⁸ "O sujeito da experiência (...) inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos." (BONDÍA, 2002, p.24)

sabe de muita coisa, um saber arraigado a ideia de que o êxito está no fechamento ao porvir. Nesse ambiente de aflição, todo e qualquer sinal é tomado como pista. Não é raro também, que a inquietação conduza o jogador a iniciar a sua busca sem qualquer sinal. Nesses casos, o deslocamento pelo espaço é aleatório e as expectativas de resultados se valem do acaso intencionalmente provocado. Ainda que o jogo aconteça de modo bastante movimentado, é o tédio que toma conta¹⁸⁹.

Por outro lado, a disposição para se esvaziar de todas essas aflições permite a conexão com outras lógicas para lidar com a caça ao "queijo" ou ao "rato". É notório que, quanto mais tranquilo e disponível para a espera, mais os jogadores se encontram.¹⁹⁰ Seja através dos sons inevitáveis que o jogo provoca quando há o deslocamento, por maior que seja o cuidado com o silêncio, seja através dos sinais mais sutis como a mudança de temperatura do ambiente pela proximidade do outro corpo, deslocamentos de ar provocado por um movimento muito próximo, cheiros, vibrações, e outros rastros que não são possíveis de serem verbalizados, mas que são, igualmente, *forças*¹⁹¹. Nessas condições visualiza-se uma espécie de fio a ligar um jogador ao outro, de modo que o "fazer" de um determina, instantaneamente, o "fazer" do outro, em curiosa precisão e sincronia. O jogo se torna bem mais lento em seus deslocamentos, mais demorado para chegar ao seu fim, mas ganha em variações rítmicas e cresce em intensidade e interesse.

O jogo do saquinho¹⁹² comporta a participação de três a seis jogadores, dependendo das dimensões da sala. O saquinho é feito de pano e preenchido com 500 gramas de areia (no entanto, já preenchi com grãos de arroz e funcionou bem). Os jogadores devem se mover pela sala ocupando os diferentes espaços que vão se abrindo em função do deslocamento dos corpos. Esse deslocamento e o

¹⁸⁹ "Há ainda a confusão entre a escuta e uma excitação/prontidão, que percebo estar ligada a uma volúpia pela produção de acontecimentos. Há um tanto de passividade e de abertura para o desconhecido, aspectos fundamentais na escuta que acabam perdidos quando acreditamos que algo deva acontecer agora, e coletivamente." (MOTTA LIMA, 2012b, p.5)

¹⁹⁰ "É preciso espaço e silêncio para não espantar esse "outro" que não é exatamente nosso semelhante." (QUILICI, 2015, p.68).

¹⁹¹ "Talvez uma maneira de pensar a escuta seja aquela de ver o que nos interpela, o que nos chama, o que nos visita; seja atentar para os resíduos, e não resistir a isso e aí continuar trabalhando." (MOTTA LIMA, 2012b, p.7)

¹⁹² Uma pequena ideia do jogo pode ser vista no registro feito pelo XL Teatr em <https://www.facebook.com/teatrxl/videos/vb.328097533943209/774783029274655/?type=2&theater>

lançamento do saquinho, de mão em mão, devem estar sempre em um fluxo contínuo, mesmo quando ele está de passagem por um jogador, pois este jogador que recebe o saquinho deve se deixar levar por ele enquanto o leva a um outro jogador. Diferentes músicas devem participar do jogo, estimulando dinâmicas, ritmos, intensidades e atmosferas. Quando o saquinho cai no chão, o grupo que está jogando cede a vez para o que está de fora.

A atenção de todos deve se voltar para o espaço, para os corpos que se deslocam, para a música e, sobretudo, para o saquinho. Receber o saquinho é sempre algo inusitado. Ele vem num momento, de direções, em velocidades, em alturas e com pesos que não podem ser antecipados. O exercício está justamente nesse encaminhamento do saquinho de um jogador A para um jogador B, sem deixar perder o seu fluxo e de uma maneira que só é entendida enquanto ela é realizada. Não há tempo para pensar em como solucionar o problema entre a recepção e o lançamento, nem há tempo para adaptar soluções que já estão, em alguma medida, automatizadas.

O medo de deixar o saquinho cair no chão, ou de não conseguir fazê-lo chegar ao outro, aciona uma série de ímpetos controladores que provocam a perda do contato com o espaço, com a música e com o próprio saquinho. Aqui também, o jogador não confia que o êxito possa estar em sua entrega ao porvir. Por mais que deseje essa entrega, uma resistência irrompe. Esses ímpetos se fazem sentir nos "modos prontos" com que o jogador recebe e lança o saquinho. É notório, nesses casos, a compartimentação do corpo e a exploração abusiva dos braços (em detrimento das outras partes do corpo) que protegem o rosto e que lançam, de modo tenso e sob condução explícita do pensamento, o saquinho na direção do parceiro. Dessa forma, o saquinho, invariavelmente, terá o seu fluxo interrompido para ser reiniciado de modo domesticado.

Nota-se também, o caso daqueles jogadores que avançam rapidamente nesse "se deixar levar", causando forte impressão nos observadores, mas que, com o passar do tempo, revela o quanto a manutenção do fluxo do saquinho está garantida por modos que se transformaram em novas zonas de conforto. Isso reforça o quanto uma certa qualidade de disposição e habilidade física de um ator

pode camuflar novas formas, ainda que sutis, de automatismos. Jogar o saquinho é estar sempre aberto para o risco da queda, é se deixar errar nos dois sentidos da palavra. O saquinho é *força*, portanto, ele deve ser a possibilidade sempre renovada de um corpo poder se reinventar/*re-atualizar*.

Passo então, a comentar essas questões diretamente sobre o processo de criação de Pedro e Valber. Foi no período em que as improvisações se davam em uma estrutura mais “aberta” - quando os *verbos-estratégia* foram testados e as *tarefas* foram criadas - que as *forças* se apresentaram de forma mais evidente. De um lado, havia um conjunto de informações elaborado no levantamento das *circunstâncias primárias e secundárias*, e na relação dos acontecimentos objetivos fundamentais listados na tabela 2. De outro, havia as expectativas comportamentais que se encontravam limitadas por um olhar estreito sobre as possibilidades de criação a partir do realismo¹⁹³. Por fim, havia o ineditismo do encontro corpo a corpo entre atores desafiados por objetivos. Uma tendência importante do encontro entre aquilo que é conhecido com aquilo que é desconhecido, na *circunstância*, é a insistência do primeiro domesticar o segundo. No entanto, é quando o desconhecido resiste a esse enquadramento, ampliando o campo perceptivo daquilo que se julgava conhecido, que nos encontramos diante de uma *força*.

As *forças* surgiam como irrupções provocadas pelo que denominei por *ruptura*: o instante em que, na improvisação, *algo* que é esperado não acontece. Sigo com um exemplo muito simples, que para funcionar, precisa que nos reconheçamos na situação: ontem eu proibi a pessoa com quem divido o quarto, que é mais fraca do que eu, de tocar gaita (ela adora tocar gaita). Arranquei o instrumento de suas mãos, e só devolvi depois de receber a promessa que ela

¹⁹³ Conversando ao final de uma improvisação, Valber apresenta sua dificuldade em descobrir o que fazer em cena a partir do outro. Segundo o ator, a *relação* o levava a um lugar fechado, ao contrário do que sentia quando jogava no curso de máscara balinesa que ele fazia paralelamente ao *estúdio*. Tentei entender melhor qual era a diferença que ele estava apontando entre o jogo com a máscara e o jogo no realismo que ali estava sendo proposto. Ele respondeu que, por exemplo, se tivesse que fazer ali um mosquito, ele se sentiria livre da responsabilidade de responder em *relação*, poderia dar margens à sua imaginação, se sentir livre para responder ao outro e jogar melhor. O que me pareceu curioso no comentário foi o fato dele ter sido capaz de fazer uma distinção entre a *relação* com a máscara e a *relação* sem a máscara. Tentei mostrar a ele o quanto essa distinção era artificial, criada por ele, e que se localizava no fato de não haver um modo certo de se fazer um mosquito, e não há mesmo, enquanto, naquela altura, ainda havia um “modo certo” de fazer Paco que não havia sido abandonado.

ficaria calada enquanto eu estivesse no quarto. Ainda ameacei de tomar a gaita novamente, para nunca mais devolver, no caso da promessa não ser cumprida. Hoje, entrando no quarto, vejo que ela pára imediatamente de tocar gaita em claro temor a minha pessoa. Mas agora eu estou interessado numa reaproximação e quero agradá-la. Por isso, eu digo que ela pode continuar tocando. O que se pode esperar que aconteça? Qualquer um, nessa *circunstância*, apostaria que a pessoa voltaria a tocar a gaita. Mas ao contrário, ela guarda a gaita e diz: “Eu toco quando eu quero, ninguém manda em mim”.

Em *circunstância*, essa resposta romperia com o previsível. Existem duas maneiras do ator lidar com essa situação: ou ele se atualiza tendo por referência a fábula montada em sua imaginação a partir da análise do texto, seguindo um caminho inteiramente figurativo - o que significa a antecipação do ator em relação às *forças*, ou até mesmo a sua desconsideração - ou ele relativiza o que julga ser conhecido, se abre para as *forças* e se *re-atualiza*, agora não mais em função exclusiva da fábula, mas por uma demanda *circunstancial* que se encontra renovada e o está renovando. Como foi posto acima, a *escuta* convida o ator a uma visita ao desconhecido que está ali para ser decifrado.

É natural que o caminho da figuração tenha predominado sobre o das *forças*, principalmente quando ainda havia pouca intimidade dos atores com a estrutura sobre a qual se estava improvisando. Conhecer a estrutura libera a atenção do ator para os aspectos mais sutis da *relação*.¹⁹⁴ Depois, para se afetar com a reatividade de Paco, o ator que está investigando as *ações* de Tonho no exemplo acima, precisará “esquecer” dessa resposta surpreendente, o que não será possível sem que ele tire o foco da fábula. E como fazer isso? Levando o foco para a *relação*. Abrir mão do controle e se deixar levar pelas *forças* é uma opção daqueles que já entenderam que na *relação* “o saquinho pode cair” também - o que veio a acontecer no *estúdio*, mas, naturalmente, só depois de algum tempo¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Eu não me assegurei se o percurso proposto pela tabela 2 estava suficientemente fixado pelos atores. Acreditava que isso aconteceria, como propõe Stanislavski, na evolução das improvisações. Ainda acredito, mas as condições do *estúdio* estavam longe das que um exercício daquela sofisticação exigia. Como já foi apontado, o tempo de cada dia de trabalho era curto e a frequência de três dias na semana, durante três meses, tornou o tempo necessário para essa fixação bem maior do que o cronograma dispunha.

¹⁹⁵ Ver, neste mesmo capítulo, a citação número 13.

Até que essa disponibilidade aparecesse, por maior que fossem os meus esforços para atrair a atenção de Pedro e de Valber na direção do outro, onde estavam se dando os acontecimentos decorrentes dos *verbos-estratégia*, os atores, mesmo não desejando, improvisavam com a fábula na cabeça. Sem as *forças* para conduzi-los, as personagens fizeram suas primeiras aparições em contornos identitários marcados pela "vilania" e pela "vitimização" com que Valber-Paco e Pedro-Tonho, respectivamente, imprimiam em tudo o que faziam.¹⁹⁶

Caminhando para exemplos mais pontuais: eles são todos retirados das primeiras improvisações em torno da primeira parte da cena.¹⁹⁷ Logo no início, Valber-Paco toca sua gaita enquanto aguarda a entrada de Pedro-Tonho. Na *circunstância*, Paco sabe que o companheiro de quarto chegará a qualquer momento. Esse "a qualquer momento" pode acontecer em alguns segundos, ou em poucas horas. No entanto, Valber-Paco sabe que Pedro-Tonho entrará em alguns instantes, do contrário, a improvisação não começa. A partir de sintomas sutis percebe-se a atenção do ator se voltando para a porta e não para o problema concreto que representa a tarefa de tocar uma música em um instrumento que não está dominado. Nesse caso, a *ruptura* não acontece, pois não se estabelece o momento do estudo concentrado que deverá ser interrompido. A presença de Pedro-Tonho já está antecipada por Valber-Paco que pára de tocar a gaita por efeito de uma *força* que não existe. Trata-se simplesmente do cumprimento dócil de uma determinação antecipada pela memória do material literário e, por isso, a reação não se configura uma *re-atualização*.

¹⁹⁶ "Depois da provocação do Vítor sobre não tomar o Paco por vilão, mas entender que o Tonho o oprime, portanto não há vítimas nesse jogo, percebi na última improvisação alguns momentos em que o Tonho exerce esse poder sobre mim e eu deixava passar batido, como se a vingança com o Negão me colocasse numa posição onde nada me atingia. Mas percebi também que é preciso dar atenção a esses momentos, pois são eles que vão me tirar de um lugar pressuposto e que pode me lançar para lugares desconhecidos. Quanto da opressão do Tonho é exercida por ele e quanto é derivado da minha atenção para esses "detalhes"? Digo: não me sentia oprimido nas improvisações anteriores, mas na última, quando dei atenção, importância, pra "detalhes" como "você ficou com medo?" como uma tentativa de me diminuir, a força da fala foi diferente. (...) Pensando agora enquanto escrevo, perceber essa tentativa do Tonho de me rebaixar seja ver o invisível, pois por trás de "tenho casa como todo mundo" está a força da opressão. Curioso como deixei de lado e agora percebo que até o "pode continuar tocando" é violento." (Caderno de criação de Valber Rodrigues, nota escrita em 18 de novembro de 2015)

¹⁹⁷ É natural que os exemplos venham do momento da entrada de Pedro-Tonho no jogo. Naquela altura, além da falta de intimidade com a estrutura, havia também, a falta de intimidade dos atores com as propostas que foram trazidas por mim. É inegável que, por tudo isso, essa fase do trabalho tenha proporcionado maior riqueza de detalhes para um comentário como este.

Mariana sugeriu ao Pedro (sem o conhecimento de Valber) que, na improvisação seguinte, demorasse mais para entrar em cena. A ideia era provocar o desconforto em Valber. Afinal, se ele estivesse realmente focado na tarefa de aprender a tocar *Asa Branca*, não daria importância ao tempo que Pedro levaria para entrar no jogo. O incômodo gerado pela demora inesperada foi a mais reveladora manifestação de que Valber, na realidade, nada mais fazia ali do que aguardar pela entrada de Pedro para começar a improvisação.

Em contrapartida, foi quando atendeu ao pedido de Mariana que Pedro se permitiu demorar um pouco mais antes de entrar na sala. Ele caminhou pelo corredor na direção contrária da porta. Foi então que Pedro-Tonho pode perceber que o som da gaita era ouvido de fora e de relativa distância. Trata-se de um detalhe da máxima importância, pois a situação, descoberta por acaso e pela sensibilidade do ator, nos apontou para uma *ruptura* que vinha sendo desconsiderada. O som da gaita é uma *força* que avançou por de trás da porta e o atingiu ainda fora de cena. Segundo o ator, o som da gaita o remeteu ao episódio da noite anterior e o levou, estrategicamente, a decidir ali, antes de entrar em cena, a não importunar o estudo de Paco. Era visível (ainda que impossível descrever o que se via) que o corpo-Pedro-Tonho estava inteiramente diferente daquele que antes entrava na improvisação para, simplesmente, iniciar o jogo.

O trabalho sobre as *ações*, com o passar dos encontros, foi deixando as questões em torno da *escuta* mais sofisticadas. Selecionei algumas passagens merecedoras de comentário. A primeira se deu durante uma investigação na seguinte passagem do texto:

Tonho - Você é muito valente. Mas por que parou quando eu cheguei? Ficou com medo?
Paco - Eu, ter medo de homem? No dia que eu tiver medo de homem, não uso mais calça com braguilha, nem saio mais na rua.

Era um trecho em que Valber costumava ter alguma dificuldade. Em consequência dela, seu corpo aqui, frequentemente caía na ilustração do “vilão vingativo”. Ele já vinha se livrando dessa imagem quando, nesse dia, Valber-Paco respondeu (fala grifada) a Pedro-Tonho de um modo surpreendente: olho no olho, ele desceu com as duas mãos pelo peito, passando pelo abdome com endereço

certo na genitália. No entanto, um pouco antes de chegar ao destino, Valber, sem que nada tivesse acontecido, interrompe o fluxo do movimento das mãos. Quando perguntei o que teria barrado suas mãos, ele levantou algumas hipóteses de menor importância, mas não deixou de tocar no ponto que justifica esse comentário: “eu estou falando que sou muito macho e estou esfregando, pegando no meu pau, entende?” (Registro do estúdio gravado em áudio no dia 12 de novembro de 2015.)

Não foi Pedro-Tonho que interrompeu o movimento, mas a pergunta e a resposta que ele se fez enquanto agia, checada numa leitura precipitada da *circunstância*. É fato que a peça se passa em um ambiente reativo a qualquer lampejo de homoafetividade, e por isso ele abortou aquilo que Pedro-Tonho, naquele instante, o levava a fazer. Onde Valber-Paco se precipita? A conclusão do movimento seria um sinal de homoafetividade? Naquela *circunstância*, ainda que violentamente resistente à homoafetividade, não há espaço para esse comportamento? Uma vez que Valber não estava insinuando absolutamente nada, era uma atitude claramente provocadora, desafiadora, me pergunto mais uma vez: em que o ator deveria ter confiado? Na leitura que o público teria do gesto, ou na *força* que o levou à provocar o adversário daquele modo?¹⁹⁸

Outra passagem interessante tirada de uma improvisação se deu no fragmento abaixo:

Paco - Poxa, em que caminhão você trabalhou hoje?

Tonho - No caminhão de peixe.

Paco - Era o caminhão do negão.. Ele sempre trabalha ali.

Tonho - Mas o negão nem estava no mercado.

Paco - E daí? Só porque ele não estava, você foi pondo o bedelho?

Tonho - O chofer é que quis.

Paco - Deixa querer, quando é assim.

Tonho - Eles não iam ficar esperando a vida toda pra descarregar.

Paco - Isso não é problema seu.

Tonho - Se eu não pegasse, outro pegava.

Paco - E pegava também a bronca do negão.

¹⁹⁸ O caso seria um feliz exemplo ao que Tatiana Motta Lima se refere quando relaciona as experiências de atuação e as experiências de formação do ator que vêm lhe interessando. Elas são as que “dialogam com esses cacos de organismos, com os homens fragmentados que somos e nos sentimos. Esses homens que seguem as transformações internas sem querer corrigi-las, mas observando-as com curiosidade, tentando estar absurdamente consciente dos pedaços, sem negá-los, sem rejeitá-los e vendo aonde isto vai dar, se vai dar em algum lugar.” (2009, p.28)

Por muito tempo, assim que Valber dizia a última fala, ele voltava para a sua cama, se deitava, apanhava uma laranja (não sei de onde), descascava e chupava. Eu tinha dificuldades de perceber o que o levava a fazer isso tudo. Sua explicação: “a vontade de voltar para o meu canto não é chupar a laranja. Eu volto porque ali eu me sinto vulnerável. Sinto que se ficar na cola dele não vai funcionar minha estratégia. Eu preciso me afastar. E para me afastar eu fui chupar laranja.” (Registro do estúdio gravado em áudio no dia 02 de novembro de 2015.) O que entendo dessa colocação: primeiro, a laranja estava concedendo uma licença para Valber fazer aquilo que, supostamente, estava sendo levado a fazer por uma *força*. Ora, se há a *força*, ela já não é a razão do ato? Depois, a ideia de que ele estava vulnerável me parecia uma construção de quem está se vendo de fora e considerando que seria coerente um retorno para junto do sapato e demais pertences. Mas qual era o motivo da vulnerabilidade? Pedro-Tonho, nem qualquer outro elemento, apresentava ali sinais de risco para Valber-Paco¹⁹⁹.

O último comentário ocorreu durante uma improvisação, pontualmente no trecho abaixo:

Paco - Quando você ver ele, antes de conversar, dá uma porrada.

Tonho - Depois ele me mata.

Paco - Mata ele primeiro. Você não é macho?

Assim que Pedro-Tonho diz “depois ele me mata”, Valber-Paco é levado para a sua cama, onde, ao lado dela, está a faca que um dia descascou a laranja. Ele pega a arma e estica o braço na direção de Pedro-Tonho, oferecendo a faca para usá-la contra o Negrão, enquanto diz “Mata ele primeiro. Você não é macho?”. Feito isso, Valber-Paco, nesse dia, depositou a faca sobre a cama para que Pedro-Tonho viesse apanhá-la. Eu podia ver todas as *forças* que moviam Valber-Paco nessa sequência, menos no momento em que ele deixa a faca sobre a cama. Valber justificou a ação dizendo que queria aproveitar a fragilidade que ele percebia em Pedro-Tonho. Disse nunca ter vislumbrado tão de perto a realização do seu *objetivo*. Valber criou uma relação entre a eminência da realização do seu

¹⁹⁹ Importante considerar, no entanto, que o fato de eu não ser capaz de perceber uma *força* agindo sobre um ator não significa que ela não exista.

objetivo e a faca sobre a cama que, mais uma vez, se dava a partir de um olhar que era de fora da *relação*. Não havia uma *força* que o fizesse colocar a faca sobre a cama que não a ansiedade de quem não recebeu um retorno legível de Pedro-Tonho no tempo estimado. Ao colocar a faca sobre a cama, Valber-Paco busca dar ao público a visibilidade da sensação de vitória eminente da qual ele foi efetivamente tomado, quando o mais rico já havia sido alcançado: a própria sensação da vitória eminente.

Com a memorização das *tarefas* e do texto de Plínio Marcos demos início a uma nova fase do trabalho. Se a *tessitura de ações* é uma trama de *relações*, vale a pergunta: na personagem, o que se repete e o que se mantém como improvisado? O que se conhece e o que permanece desconhecido? Como e a partir do quê se torna possível a *re-atualização* num ambiente rigorosamente estruturado? Essas questões acompanharam os atores, e a mim também, na medida em que jamais, em sala de aula ou na criação de espetáculos, eu havia me deparado com a oportunidade de levar tão longe esses temas e questões.

Pedro manifestou essa confusão: “Tenho a sensação de que... não consigo entender muito bem. O novo dá a sensação da descoberta, do encontro, do momento. A partitura dá a sensação de... caramba! Estou me perdendo dele. Espera aí... deixa eu voltar... estou indo para o mecânico... (Registro do *estúdio* gravado em áudio no dia 22 de outubro de 2015). Quase um mês depois, pelo que segue, nota-se a mesma dificuldade em lidar com o paradoxo de fazer pela primeira vez o que está se repetindo.

Quando a gente está no processo de criação a gente está muito mais aberto para descobrir. Quando se estrutura, acaba acontecendo um certo relaxamento em cima da partitura. Essa escuta, esse estar no presente, e lembrei... “qual foi a última vez que você fez algo pela primeira vez?”. Pensando o teatro em relação com a vida... o que torna esse espaço especial em relação à vida?... me parece que é a possibilidade de estar vivendo alguma coisa realmente no presente. Em algum lugar da uma sensação que na vida nós atropelamos as coisas e aqui é um lugar para se atentar. Viver uma outra experiência, mesmo que seja para que uma cena dramática não se torne mera representação da vida. Quando a gente burocratiza é um acordo absolutamente vazio, só para mostrar como é, e não para ter uma experiência. (Pedro Emanuel. Registro do *estúdio* gravado em áudio no dia 19 de novembro de 2015).

Não representou uma novidade o fato da estruturação e repetição de *tarefas* ter comprometido a *relação* que já havia sido conquistada. Agora, não eram apenas a fábula e as *circunstâncias primárias* e *secundárias* que estimulavam ações precipitadas por parte dos atores. O futuro agora, existia na memória de cada um deles não mais como uma fantasia do que ele deveria ser (como acontecia até a estruturação das *ações*), mas como possibilidade de realização do que ele já tinha sido. Procurei lembrá-los que o fato das *tarefas* estarem definidas não representava o fim da *relação*, ao contrário, o estreitamento da estrutura era a possibilidade de novas aberturas e descobertas. É um exercício de percepção do infinito que se abre naquilo que se fecha.

Como exemplo (barato, mas para mim, eficiente) desse aparente paradoxo, cito uma animação a que tive acesso.²⁰⁰ Ela inicia com uma tomada da imensidão do universo. O infinito está ali. A câmera está a 10 milhões de anos luz da Terra. O seu único movimento é o de aproximação que se inicia naquele ponto em direção ao nosso planeta. A câmera chega à distância de um milhão de anos luz, de onde já é possível ver a Via Láctea como um ponto branco no espaço. O movimento continua, a câmera invade a galáxia, se aproximado sistema solar e da Terra. Continuando em sua aproximação, o planeta não cabe mais no quadro da câmera. Ela segue na direção da América do Norte, dos Estados Unidos, da Florida. Em seguida, temos a vista aérea de Southwest Tallahassee, depois, o amplo terreno onde fica um laboratório (MagLab). A câmera se aproxima de uma vegetação densa junto ao lago e parece que vai aterrissar na copa das árvores. Mas é uma folha de uma das árvores do bosque que está no quadro. E a câmera segue avançando pelas estruturas da folha. Podemos ver as partes que formam o tecido daquela parte da folha, e depois de uma maior aproximação, vemos as estruturas celulares, depois as estruturas atômicas, depois as estruturas que formam as estruturas que formam as estruturas... e assim sucessivamente até estarmos novamente diante do universo e sua infinitude. Terminada a animação, percebo que, do início ao fim, só houve espaço e estruturas.

²⁰⁰ Ver www.facebook.com/KB116/videos/587948971343997/?theater

O que isso tem a ver com a *escuta* em um contexto de definição, memorização e repetição das *tarefas*? Onde nossos olhos não alcançam, seja em direção às estrelas, ou em direção ao grão de areia, há um universo desconhecido e pronto para ser desbravado. As *circunstâncias primárias, secundárias* e a definição dos acontecimentos principais propostos na tabela 2 são o início de uma viagem cercada de amplidão e mistério, como a da animação acima descrita. O detalhamento das *ações* de um ator nas mais complexas minúcias oferece rasgos de acesso para que a viagem siga para espaços de igual amplidão e mistério. O que se torna conhecido sempre nos permite avançar para um desconhecido, que se torna conhecido apenas para nos atrair na direção de outro desconhecido: as imperceptíveis e sempre renovadas *rupturas* em um corpo-ator *re-atualizando-se* intermitentemente. É quando essa vibração produzida pelos microajustamentos circulam pela sucessão de *tarefas* que as ações são tecidas, garantindo ao conhecido, estranhamento - ao repetido, novidade. É por isso que, nesse contexto, a personagem não é e nem será a execução precisa e disciplinada das *ações*, mas será também, aquilo que escapa do corpo-ator, o que dele se faz ver, enquanto tece suas *ações*.

Todas essas questões tornam a personagem, assim como a *circunstância*, uma obra aberta, dinâmica, em permanente atualização. Não apenas pelo frescor original da execução precisa de uma *tessitura de ações*, mas também por descobertas resultantes do avanço investigativo sobre a estrutura. Não era possível virar as costas para as novas revelações e possibilidades com que nos deparávamos. Não só isso, sempre que as *tarefas* perderam sua potência para dar suporte à *relação* era o momento delas serem repensadas. E assim fizemos. E sinto que mais poderia ter sido feito se mais tempo tivesse havido. Em um processo dessa natureza, nada pode ser definitivo. Como a câmera da animação nos indica, o fim não existe.

O que é possível notar em todos esses exemplos é que a *escuta* e sua consequente *des-atualização* dependeu sempre de desapego a todo um dispositivo atoral, teatral, artístico, cultural que pairava sobre a sala e a vida de cada um dos que participaram daquele estúdio. Eu me sinto à vontade de acrescentar aos

fatores que envolvem a *escuta* e que já foram aqui adiantados - a saber, o desapego do ator à fábula, às noções do que é e do que não é real no comportamento humano, às circunstâncias analisadas e o interesse pelo outro e pelo estranho - outros de igual importância e complexidade como, durante o ato, o desapego de teorias e técnicas com as quais o ator pode se simpatizar; o desapego de doutrinas, propostas estéticas, poéticas literárias e de encenação que se anunciam como premissas de um projeto; e, por fim, o desapego das noções de arte, de teatro, de atuação, de bom gosto, de mal gosto, enfim, o desapego, durante o ato, das noções de si mesmo²⁰¹.

²⁰¹ Valber diversas vezes se viu travado na pesquisa das ações e verificou que em parte isso se dava por tentativas de atender às expectativas que as hipóteses da pesquisa anunciavam. Em outro momento, a respeito de meus pedidos para que suas respostas à *circunstância* atendessem ao exercício de alteridade que ações físicas solicitam, Valber diz: “Qualquer coisa que não é reconhecível em mim, que parece não ser meu, não é verdadeiro. Cria essa confusão, sinto que não estou sendo verdadeiro.” (Registro do estúdio gravado em áudio no dia 05 de novembro de 2015.) Não seria o caso do ator esquecer esse “quem ele é” para que um vazio se abra e o revele a outras possibilidades?

5

Conclusão

A vida é tão rara

Lenine

Esta pesquisa foi pautada por constatações extraídas do amplo debate que cerca o termo "teatralidades contemporâneas". A primeira delas fez referência a segmentos importantes de sua realização que não vêm dando a devida atenção ao processo de criação do ator. Entendo que o rompimento com a tradição dramática (o que em última instância marca a pluralidade desse universo) só será efetiva quando a personagem - seja qual for o encaminhamento de sua realização – se tornar a manifestação da subjetividade do ator manifesta em um processo relacional. Afinal, mesmo os representantes dos teatros pós-dramáticos verão arrancados o prefixo do termo que os classifica se concederem espaço à ficção que representa um ator-performer atuando a partir de um "eu" que antecede às *ações*.

A pesquisa também aconteceu em um contexto reativo ao enquadramento da produção teatral atual em possibilidades tão rígidas e limitadas quanto àquelas organizadas em torno dos termos "dramático" (como algo a ser superado) e "pós-dramático" (como a consequência de sua superação). Sarrazac oferece as condições para a flexibilização deste olhar ao localizar o drama nas rupturas da produção textual recente não mais como um conjunto de categorias extintas ou moribundas, mas como recursos em intermitentes e infinitas reconfigurações. No entanto, se apostarmos na teatralidade como fenômenos fundados na relação ator-espectador, constata-se também, que as perspectivas de análise predominantemente cênica de Lehmann e dramaturgic de Sarrazac não dão conta do problema, o que determinou a necessidade de discutir a cena contemporânea pela dramaturgia do ator.

Para este exercício, optou-se pela criação das personagens Paco e Tonho de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Todos os esforços se voltaram

para as novas teatralidades possíveis em um corpo que, mesmo criando a partir de uma matriz literária dramática, dentro de um contexto realista, em ação, também pode desestabilizar e ampliar as noções canônicas de drama e personagem. O *ator-performer* proposto por Matteo Bonfitto tornou-se uma estratégia para essa possibilidade. O termo insere a atuação contemporânea no trânsito ambivalente *entre* instâncias ficcionais (personagem, representação, significado, intenção) e não ficcionais (ator, apresentação, sentido, intensão).

A história nos dá exemplos do quanto esta desterritorialização rejeita abordagens espontaneístas de criação, assim como, não está garantida pela mera execução de formas, gestos, movimentos, gritos, desarticulações e/ou toda sorte de atribuições excêntricas (se comparadas ao cotidiano) que podem ser propostas ao ator por encenadores ou por sugestões dramáticas. As *ações físicas* de Stanislavski nos apresentam um desses exemplos e ofereceram as condições para desestabilizar as noções de *mimese*, *ação*, *personagem*, *conflito*, *fábula* estruturantes de uma concepção de drama também presente na obra de Plínio Marcos.

As buscas de Stanislavski pela "segunda natureza do ator" e os seus efeitos sobre o corpo-ator, visto pelas ambivalências apontadas por Bonfitto, encontraram o seu equivalente na noção de *experiência* entendida como efeito que vem sendo verificado e desejado nas artes contemporâneas. *Experiência* é o que não cabe na linguagem e o que só pode ser conhecido por quem está por ela atravessado. Trata-se de um saber de sensações, impossível de ser conhecido antes e depois de sua ocorrência. Este efeito dependeria de abertura aos fluxos e, ao menos tratando-se da figura do ator contemporâneo, da disposição para "se deixar ver antes de qualquer empenho em mostrar."²⁰²

As *ações físicas*, como busquei demonstrar, ainda que fazendo referência a uma situação ficcional, foram reconhecidas como realização e efeitos de um campo de *forças* subjetivante. Só está em *ação* aquele que está em *experiência*. Este campo foi elaborado a partir das *circunstâncias primárias*, quando as propostas objetivas do dramaturgo foram levantadas e analisadas; e pelas

²⁰² Esta frase é de José Luiz Rinaldi, poeta, filósofo e diretor teatral.

circunstâncias secundárias, quando elas foram desdobradas pela imaginação do ator em *problemas*, *objetivos* e *verbos-estratégias*. Essas análises e propostas preliminares estruturaram as improvisações enquanto foram através destas, repensadas e, quando necessário, modificadas. O desapego de todos os envolvidos em relação às análises das *circunstâncias primárias* e *secundárias* foi uma atitude difícil, mas necessária. Sem essa disponibilidade, as análises feitas "na mesa", cercada de um componente cerebral maior do que o desejado, seriam precipitadamente entendidas como "corretas", "verdadeiras" antes da conferência do corpo em *ação*, quando, invariavelmente, encontra-se as mais encantadoras possibilidades de encaminhamento.

A reflexão sobre o material produzido foi organizado em três perspectivas: uma voltada para as questões que envolveram a luta pelo *objetivo*, outra para as questões que envolveram a criação e execução de *tarefas*, e a última para as questões acerca da *escuta*. A primeira perspectiva apontou para a necessidade dos atores se empenharem ao máximo na transformação do outro segundo as conveniências estabelecidas pelas *circunstâncias primárias* e a partir dos *verbos-estratégias*. Todo e qualquer comportamento que arriscasse revelar um *objetivo* foi rejeitado. Este descuido foi considerado como um primeiro sintoma do não envolvimento do ator com uma *circunstância* que precisava ser efetivamente transformada. Sem segredos não se vence uma guerra. Assim sendo, os *verbos-estratégias* e todas as intenções decorrentes foram sempre ocultados em *subtextos*. Por maiores que fossem o esforço e a habilidade dos atores em esconder as motivações reais que estavam por trás de suas palavras e atitudes, elas recorrentemente escapavam, ao menos parcialmente, através de rasgos no que se via e ouvia. A eminência desses escapes permitiu que os atores deslocassem sua atenção do texto para a emergência do *subtexto*. A imprecisão do que não é dito, nem mostrado, se tornou o norte orientador dos acontecimentos em cena. Constatou-se ainda, que não basta a determinação de um ator fazer o outro realizar o que lhe interessa que ele realize - ainda que através de subterfúgios que despistem o adversário de suas reais intenções - sem a mesma determinação para que este "fazer" se dê a partir do que o outro deseja que ele faça. A noção de

objetivo será inócua para a criação das *ações físicas* se a disposição em transformar o parceiro não estiver acompanhada da mesma disposição em ser por ele transformado.

O empenho no *objetivo* determinou o levantamento de *verbos-estratégia* que foram verificados em *ação* e desdobrados em *tarefas*. Para que elas não se limitassem a uma função meramente referencial, foi preciso estabelecê-las como decorrência de um processo de autoinvestigação do ator em *relação*. Este propósito implicou em alguns cuidados que fizeram parte de minhas provocações. Primeiramente, os atores foram desafiados a encontrar suas *tarefas* naquelas que estavam mais próximas do que seria (idealmente) a única *tarefa* possível de ser explorada em um determinado instante da *circunstância*. Este foi um desafio contra o que chamei de “um agir geral”. A investigação demandou, ainda, a máxima sinceridade nas proposições e execuções das tarefas, assim como, a máxima clareza de suas necessidades e pertinências. Em função de uma *relação* permeada por *subtextos*, foi solicitado às *tarefas* que despistassem o adversário de suas reais intenções, assim como provocassem esse mesmo adversário a revelá-las. Outros cuidados podem ser notados no modo como se buscou *tarefas* que apresentassem complexidade de execução como, por exemplo, a necessidade do envolvimento integral do corpo (incluindo a exploração das palavras faladas), a exigência de habilidades específicas para a sua realização (mesmo que o ator não estivesse dotado dessas habilidades), de esforço físico, de cálculos, enfim, do uso de *materiais* que exigem a máxima atenção para sua exploração. Foi valorizada, ainda, a fragmentação das *tarefas* em suas menores partes de modo a poder interrompê-la e retomá-la em diferentes *tempos-ritmos* e *visualizações*. Todas essas expectativas projetadas sobre as *tarefas* demandaram do ator tranquilidade para aceitar fracassos, dúvidas e recomeços.

A *tarefa* ganhava status de *ações físicas* quando a sua execução era movida a partir das *forças*. Afirmo que não há *forças* em um ambiente de segurança em que acontecimentos decorrem dentro do previsível e/ou do aguardado. Portanto, *escutar* é responder ao que rompe com o estabelecido antes que a novidade se torne familiar. Esta perspectiva não objetivante da *escuta*, como proposto por

Motta Lima, dispensa o reconhecimento e a identificação do fenômeno antes que ele receba sua resposta psicofísica. Naturalmente, o outro ator foi o alvo privilegiado da *escuta*, uma vez que ele é o elemento mais instável da *relação*. Mas outros elementos como espaço, camas, iluminação, objetos, por exemplo, dividiram a atenção dos atores e participaram da tessitura de *ações físicas*. A estruturação das personagens em *tarefas* precisamente executadas representou dificuldades quando as repetições exaustivas foram conferindo cada vez mais familiaridade à *circunstância*. Foi necessário provocar os atores a manterem a atitude de estranhamento ao que eles julgavam cada vez mais conhecido. Pois a *ação* se manifesta também em pequenos sintomas, sutis e irreproduzíveis, que exigem ajustes intermitentes daquele que está na *escuta*. Esses ajustes implicaram – ou deveriam implicar - em *relações* sempre renovadas com o outro e com os *materiais*.

No entanto, as conclusões acima apontam para possibilidades e não para garantias de realização. O trabalho sobre *as ações físicas* impôs e sempre vai impor aos atores e diretores a revisão constante de suas pequenas verdades em torno do ator, do teatro, da arte, do outro e de si mesmo. Dificuldades relacionadas à nossa herança logocêntrica foram enfrentadas e, em alguma medida, desestabilizadas, mas nunca resolvidas. A saber: a perspectiva tecnicista do conhecimento; a sinomia entre finalidade e resultado; a separação corpo/mente-sujeito; as enraizadas metáforas do corpo; a ideia de acerto como realização do previsto; o medo de errar; o incômodo na deriva; a verdade como ação transcendente às *circunstâncias*; o ator e seu propósito de fazer ver o que quer mostrar; a necessidade de todos em sermos aceitos, reconhecidos; o não reconhecimento da potência que há na vulnerabilidade; a desconfiança em investir no que não pode garantir resultados; a resistência em romper com padrões de "correção", "adequação", "coerência", aceitando como possível, e ainda mais estimulante, a manifestação humana ainda não reconhecida. Às questões apontadas acrescento as dificuldades geradas pela vida agitada em que se viam todos os envolvidos no estúdio, distribuída em inúmeros compromissos, obstáculo à quietude necessária para investimento tão ambicioso.

Das tensões entre os objetivos do estúdio e os obstáculos à sua plena realização, aconteceu o que se repete em todos os processos de criação dos quais participo. O envolvimento e o distanciamento necessários também proporcionaram dificuldades para precisar o quanto se avançou na criação de Paco e Tonho a partir das premissas da pesquisa. Para atestar que minhas impressões (empolgadas) não eram decorrências de um olhar preparado para reconhecer o que passaria despercebidamente aos olhos de fora, optei por fechar minhas considerações em diálogo com três espectadores escolhidos entre aqueles convidados para assistir ao exercício. São eles: duas estudantes de teatro, Letícia Avelar e Luiza Pizarro; o professor e diretor teatral André Paes Leme e a professora, preparadora de elenco e atriz Helena Varvaki. Nenhum deles tinha qualquer informação sobre o que iria ser apresentado, a não ser o fato de se tratar de um estudo aplicado sobre o texto de Plínio Marcos para uma tese de doutorado relacionada com "Stanislavski", "drama" e "teatralidades contemporâneas". O exercício foi apresentado duas vezes consecutivas em dois dias diferentes. Depois de ver e rever a cena, os convidados puderam falar livremente sobre as primeiras impressões. Eu realizei, ainda, perguntas pontuais em função dos comentários realizados.

Começo com Letícia: os seus comentários foram marcadamente voltados para o trabalho de Valber pelo fato dele ser um colega de faculdade. Ela manifestou satisfação em ver Valber atuando em "um outro registro, (...) jogando mais (...) falando com muito mais naturalidade. Muito presente." Reconheceu no colega "um crescimento muito grande". Depois, ampliando o alcance de seus comentários, ela disse que "os dois [atores] estão me fazendo acreditar muito e me fazendo querer ver e entender mais dessa relação..." Perguntei se ela havia se convencido de que eles eram dois personagens da base da pirâmide social brasileira. Em resposta, ela disse que sim "não só pela roupa, mas pelo jeito de se comportarem, falarem... dá para ver bem." Por fim, a estudante destacou o quanto "as ações são todas muito preenchidas de alguma coisa, de alguma intenção, não são gratuitas e todas as ações são bem precisas... estão consistentes." (Depoimento registrado no estúdio de criação no dia 30 de novembro de 2015)

Luiza Pizarro destaca a escolha dos exercício pelo que ela chama de uma “não atuação”; como o contrário de "personagens (...) muito chapados, numa delimitação arredondada, constituída que me faz estar com eles o tempo todo.” A desconstrução não a impede de ver “composição de personagens em um lugar muito chão, muito concreto”. O momento que mais a marcou foi quando

“Pedro bate com o sapato no chão.... o fato dele fazer aquilo com aquela ferocidade e imediatamente passar para outra ação me gerou um estranhamento... eu não entendi pela via lógica, não conseguia realizar aquilo por uma maneira racional. Mas mexeu comigo em algum lugar justamente porque ele não fez a escolha de responder de modo coerente. O fato dele passar imediatamente para outra ação e não permitir que o corpo dele refletisse ou recebesse aquela ação, como se aquilo não reverberasse nele como a gente esperaria, tira aquela ação de um senso comum. Tira de um lugar esperado, previsível, como se eu esperasse que depois de bater tanto tempo com o sapato no chão essa pessoa vai parar e perceber o que está acontecendo dentro do corpo dela, mas isso não acontece. Ele imediatamente passou para outra ação e na hora eu não sabia se aquilo era bom ou era ruim, mas enfim... depois eu pensei e acho que foi positivo e eu gostei justamente por que tira daquela linha previsível e coloca a gente num lugar mais desconfortável”. (Idem)

O que mais foi destacado do exercício por Helena Varvaki foi “uma ambiguidade o tempo inteiro” da cena que a deixou "num lugar oscilante”. Segundo a atriz, o trabalho "não fecha”, e seria

"exatamente esse não fechar que possibilita que essa circunstância que é tão distante da minha fale tanto comigo. Porque vai para alguma coisa das relações que me toca. Que abre uma porta para mim. Que é aparentemente uma porta fechada e que aí ela se abre exatamente por essa ambiguidade que fica ali o tempo inteiro na relação. (...) Outra coisa que eu acho sensacional... (...) essa história que a gente fala que é no "entre", que não está num, não está no outro... É realmente concreto para mim que é entre vocês que está acontecendo alguma coisa e que é nesse entre que eu entro. Isso também é muito... sei lá... é sempre meio assombroso quando o ar ganha materialidade... Eu sei que a gente fala disso, mas quando a gente vê isso é sempre um assombro. (Idem)

Na sequência de seus comentário, Helena manifestou sua opinião em torno do quanto é comum os atores quererem "se segurar em alguma coisa do estabelecido, seja o verbo, seja a ação, seja alguma coisa no outro porque isso vai nos dar alguma sensação de controle e ancoramento.” Mas no exercício assistido "é muito perceptível para mim como tem estrutura. Você não está sugerindo que eles se larguem no nada. Você está possibilitando que eles se larguem numa estrutura. É meio como surfar.”

Respondendo à minha curiosidade sobre os riscos que poderiam envolver o empenho daqueles corpos em tornarem-se personagens tão característicos, Helena comentou que há uma degradação nelas que se fez presente em "algo meio... bicho que aparece, e que não é literal, mas que também está presente... da condição humana mesmo, que não é nada literal, mas ao mesmo tempo está ali presente. Você vai colocando o sujeito em circunstâncias degradantes e o que vai sobrando? Mas isso não é literal." No entanto, ela se ressentiu do fato da "potência que se apresenta na presença, no corpo, nas ações, em alguns momentos" não ter sido "tão presente na voz."

Perguntei à Helena o que havia naquele exercício, em sua opinião, que poderia ser reconhecido como tradicional e, ao contrário, não tradicional.

O que mais me chamou a atenção, depois eu fiquei pensando, é como o trabalho, a sua proposta, ancora tudo o que acontece ali. Como tudo que está feito ali pelos meninos e por você está ancorado em pressupostos e trabalhos e como essas margens trazem a liberdade. Dentro disso, eu leio a sua pergunta talvez escapando. Você estabeleceu uma série de procedimentos que dialogam com a tradição. Esse é um dos pontos que me interessam e que faz com que eu tenha adesão ao que eu assisto. Ver aquilo me problematizou, eu saí pensando coisas, da minha vida, apesar de ser um fragmento. Então, eu acho que isso é um pouco uma brincadeira com a tradição. É aquela história do início do texto do Grotowski: que resposta você dá a Stanislavski? É uma resposta que você dá. Uma apropriação que você faz. Nesse sentido, sim. É convencional. Mas eu entendo que esse convencional soa como abertura e não como fechamento. Eu acho que esse é o ponto que me interessa. É exatamente esse diálogo com a tradição que abre uma margem importante de apropriação para os atores e, conseqüentemente, para mim como espectadora, e abre, talvez, a partir disso, a possibilidade de ambigüidade daquilo. Nesse sentido, não é convencional porque não é exatamente o esperado. A resposta é sim e não. (Idem)

A ideia de que haveria, da parte de Helena, um "esperado" me levou à última pergunta. Busquei entender o que seria para ela "esperado" e o que se apresentou no exercício como "inesperado".

Pensando numa montagem de Dois perdidos... Bem, a gente cai no campo da suposição, né, Vitor? É difícil... Mas, talvez, não tenha tanto a possibilidade de apropriação para os atores e aí a possibilidade da ambigüidade... Talvez o esperado seja a construção desses personagens, o contorno, fazer um fechamento e provocar uma coisa que seja mais literal. Que abra menos para a possibilidade da ambigüidade. Nesse sentido não é convencional. Agora, se eu for olhar para o embrulho, e no embrulho eu coloco a cueca rasgada, a madeira, ali, sim. Também. É sim e é não. Aí também cai no meu interesse pessoal que eu acho que esse suporte que você dá a partir da sua pesquisa para o trabalho do ator é uma possibilidade de navegar no realismo escapando dos clichês. (Idem)

As primeiras impressões de André Paes Leme destacaram os aspectos abaixo transcritos:

Os aspectos em torno da manipulação dos objetos, da motivação das palavras, dos pequenos gestos, dos olhares, são próprios dessas duas figuras que se apresentam como ficção aos meus olhos. Eu não sei qual foi o processo que você usou, mas enquanto resultado tem uma apropriação concreta... você vê uma história desses dois indivíduos. Mesmo que eu o conheça pouco, o Pedro e o Valber, desaparecem esses atores da burguesia, de classe média, eu me desloco para um outro lugar que não é a sala 503 da Candido Mendes. Acho que esse é um desafio próprio do teatro. (...) As ações são autônomas, os textos não parecem determinar nada cenicamente. Tudo parece que sai mesmo das ações e não das palavras. As palavras parecem que se incorporam ao jogo material da cena. O cenário parece que vai ganhando vida a partir dessa relação deles. (...) A vida não está na palavra que é dita, a vida não está na cenografia, a vida não está na ilustração, a vida está na prática concreta da execução de uma ação. Aí se ganha vida, se ganha relação e começa a história. Nada é antecipado, isso é que é difícil. (...) A ambiguidade também se dá nas ações não só nas palavras. Por exemplo, quando ele vem enxugar as costas do Pedro. O que ele quer? Quando [o Pedro] se lava: ele se lava para mais alguma coisa além? Outra coisa boa é que ele [Pedro] ainda coloca o Tonho numa força física, uma capacidade de fisicamente dominar o Paco que também é ambíguo... "sou da paz, mas na hora que você me encher eu te faço parar na marra!" (...) O desafio do jogo do ator não é revelar, mas esconder, ocultar. (...) É bom no teatro quando o texto desaparece. Essas experiências são nítidas de que o texto passa para um plano de igualdade parece que nem tem texto. (Idem)

A partir do comentário da Helena, Também fiquei curioso em relação ao que saltava aos olhos de André em relação ao diálogo que a proposta estabelece com uma tradição teatral.

Não sei se tem a ver com a intensidade dos atores, se passa pela neutralidade de alguns momentos dos atores, pela busca de sutilezas, pela presença de ausências, paradas, vazios, que não correspondem ao que eu imaginava daquele drama. Não que o drama não tenha silêncios, mas parecia que os silêncios eram menos necessários de serem imediatamente compreendidos. Parece que eles se permitem a ser só silêncio. Tem alguma coisa ali que me faz sentir a cena um pouco diferente, me surpreende. Eu já tinha visto essa cena na faculdade e me parecia mais barulhenta, mais intensa, mais agressiva, de uma tacada só. Esse movimento de começo ao fim me parecia ser mais forte. Em alguns momentos, parece que vai parar. Quando apaga a luz, quando ele escova os dentes por mais tempo. Claro que está no plano realista, mas parece que tem uma certa segurança em deixar a cena baixar as velas, o vento não sopra e você fica ali um pouco.... Isso não me parece muito tradicional. Parece que nas cenas mais tradicionais eu não perco nunca a ideia de que alguma coisa está avançando para aquela direção. Parece que não sai da linha dela. E algumas horas parece que eu perco isso. Pára o barco. Se não pára.... fica no mesmo lugar. Acho que é isso. (Idem)

As estratégias exploradas no estúdio ofereceram a Valber e Pedro as condições para a criação de personagens com corpos marcados por uma realidade miserável, ignorante e violenta sem a necessidade de empenho nesta realização. A composição detalhada de uma *tessitura de ações físicas* substitui adequações a corpos-personagens que não sejam estritamente compreendidos como execução das *ações* e transbordamentos decorrentes. Confirmando essas minhas impressões, para André Paes Leme "os atores burgueses desaparecerem", seja pelo "jeito de se comportarem", como reconhece Letícia Avelar, seja pela "não atuação" destacada por Luiza Pizarro, ou pelo "bicho" que se revela em cada um, ainda que não literalmente, aos olhos de Helena Varvaki.

Percebe-se pelos mesmos comentários acima que a quarta parede não representou, necessariamente, o isolamento do público e a consequente impossibilidade do seu envolvimento afetivo com a cena e com a criação dos atores. Letícia manifesta, ao fim do exercício, o aguçamento de sua curiosidade em relação àquelas personagens. Luiza Pizarro se sente junta dos atores durante todo o exercício. Helena se percebe oscilante, problematizada e refletindo sobre a própria vida, a partir das *ações* que não delimitam as situações, nem as personagens, em possibilidades estanques. Este aspecto, segundo a atriz, foi um canal efetivo para que se desse a sua aproximação de um contexto tão distante. Logo, a sensibilidade dos espectadores foi atingida sem a necessidade de concepções cênicas específicas e voltadas para este fim.

A mediação entre a tradição dramática e stanislavskiana de um lado e os anseios por uma criação viva e transformadora de outro foi realizada pela dramaturgia do ator. A personagem deixa de ser uma identidade que o ator representa ser e se torna a execução precisa de uma *tessitura de ações*. Essa *tessitura* chega para Letícia como "ações precisas", para Luiza como composição de personagens "num lugar muito chão, muito concreto". Helena vê como "margem que trazem liberdade". Reconheço esta "liberdade" na "presença" e na "naturalidade" dos atores comentada por Letícia, ou na "apropriação concreta" das *ações*, por parte de Pedro e Valber, segundo André.

Essas observações vão ao encontro das intenções por uma dramaturgia do ator emancipada do texto do autor. Para André as *ações* ganham autonomia na medida em que a obra de Plínio Marcos não parece mais "determinar nada" em cena. "Tudo parece que sai mesmo das ações. As palavras se incorporam ao jogo material da cena. (...) a vida está na prática concreta da execução de uma ação." Não chega a ser curioso que esta autonomia no desempenho dos atores não encontre equivalências em palavras. O aspecto intensivo dessa obra encontra-se nas referências de Leticia as ações executadas pelos atores como preenchidas de "alguma coisa". Helena também localizou em "alguma coisa das relações" aquilo que a tocou. São comentários que se tornam relevantes para este trabalho por se contentarem em se manter apenas como impressões. A desorientação, o desmanche de noções identitárias, tanto das personagens quanto dos próprios atores, se fizeram notar na exploração da palavra e de ações livres de literalidades, de respeito a coerências pressupostas, na presença de ausências, nas paradas, nos vazios, nos silêncios que nada mais são e nada mais pretendem ser do que silêncios. A perspectiva de ação dramática como movimento em permanente avanço está ali, em muitos momentos, também como paragem. A teatralidade aqui se confirma como inacabamentos, desorientações, sensações.

Por fim, termino esta investigação deixa no ar dúvidas sobre o quanto as *ações físicas* potencializaram a denúncia contida na crueza das situações criadas por Plínio Marcos. Estou de acordo com Lehmann quando diz que o teatro pode cumprir uma função política não apenas ao tematizar as tensões entre os diferentes, mas também "pelo teor implícito de seu modo de representação" (Lehman, 2007, p.414). A criação das personagens a partir das *Ações físicas* proporcionou outras práticas como, por exemplo, a afirmação do ambíguo e a geração de vertigens a quem tentou projetar na cena sentidos únicos; o encontro e a abertura para o estranho e o desconhecido; e a disponibilidade dos corpos a "verdades" enquanto novas possibilidades e formas relacionais. O teor político que pode ser conferido às *ações físicas* como se apresentam como desdobramentos possíveis anunciados por esta pesquisa e que merecem verificação em uma outra oportunidade.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros dispositivos*. Tradução Vinícius Nicastro Honeski. 4. ed. Chapecó: Argos, 2013.

ANDRADE E. *O sujeito do conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Filosofias: o prazer de pensar)

ANDRADE, L. F. N. de. *Sobre a passagem da literatura dramática à cena viva do jogo teatral no último experimento de Stanislavski sobre “O Tartufo” de Molière*. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008. Disponível em www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/029/LUIZ_ANDRADE.pdf. Acesso em: 25 nov. 2015.

ARISTOTELES. *Poética*. Tradução Eudora de Castro. 2.ed. São Paulo, Ars Poética, 1993.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio Teixeira Coelho. 3.ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

ASLAN, O. *O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética*. Tradução Raquel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos 119)

AZEVEDO, S. M. de. *O papel do corpo no corpo do ator*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. (Estudos 184)

BADIOU, A. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BADIOU, A.; TRUONG, N. *Elogio ao amor*. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Elogio ao teatro*. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

- BALL, D. *Para trás e para frente: um guia de leitura de peças teatrais*. Tradução Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates 278)
- BARBA, E. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução Luis Otávio Burnier. Hucitec. Campinas, 1991.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012a.
- BARBA, E. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução Patricia Alves Braga. 3.ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012b.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, G. *L'expérience intérieure*. Paris, Gallimard, 1943.
- BAUMANN, Z. *Identidade*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENEDETTI, J. *Stanislavski and the Actor*. New York: Routledge, 1998.
- BIAGINI, M. Encontros na Universidade de Roma “La Sapienza” ou Sobre o Cultivo das Cebolas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre v.3, n.1, p.287-332, jan/abr. 2013.
- BIDENT, C. Stanislávski e a cena do dinheiro queimado: um episódio crítico e fundador da encenação. Tradução Polyana de Almeida Ramos e Arlete Cavaliere. In: CAVALIERI, A. e VÁSSINA, E. (orgs.) *Teatro Russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOGART, A.; LANDAU, T. *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- _____. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo>. Acesso em 18 mai. 2015.

BONFITTO, M. *O ator compositor*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Estudos 177)

_____. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos 268)

_____. Palestra em evento organizado pelo Coletivo do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. 2013a. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=N1DuSGfVZHK (8') Acesso em: 20 Set. 2014.

_____. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, 2013b. (Estudos 316)

BROOK, P. *Ponto de Mudança: Quarenta anos de Experiências Teatrais*. Tradução Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *A Porta Aberta*. Tradução Antonio Mercado. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O Espaço Vazio*. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

BURNIER, L. O. *A arte do ator: da técnica à representação*. 2.ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010.

CARNICKE, S. M. A preparação do ator/ O trabalho do ator sobre si mesmo: uma comparação da [versão em] inglês com a [versão] russa de Stanislavski. Tradução para fins didáticos feita por Laédio José Martins do original "An Actor Prepares/ Rabota aktera nad soboi, Chast' I": A Comparison of the English with Russian Stanislavsky". *Theatre Journal*, Vol. 36, No. 4 (Dec., 1984), pp. 481-494. Disponível em: http://www.academia.edu/2700975/A_PREPARAÇÃO_DO_ATOR_-_O_TRABALHO_DO_ATOR_SOBRE_SI_MESMO_UMA_COMPARAÇÃO_D_A_VERSÃO_EM_INGLÊS_COM_A_VERSÃO_RUSSA_DE_STANISLÁVSKI. Acesso em: 18 mar. 2015.

_____. La tradición oral de Stanislavski (en Estados Unidos). *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. Ano 3, n. 15, 1993, (p.41-42)

- CARRERI, R. *Rastros*. Tradução Bruna Longo. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CASTILHO, J. *Ritmo e dinâmica no espetáculo teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos 320)
- CEBALLOS, E. Urge una revision a fondo de Stanislavski: Jose Monleon. *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. Ano 3, n. 15, 1993, (p.59-64)
- CHEKHOV, M. *Para o ator*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- COELHO, N. J.; CARMO, P. S. do. Merleau-Ponty: *Filosofia como corpo e existência*. São Paulo: Escuta, 1992.
- COHEN, R. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates 219)
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva: 1998. (Estudos 162)
- CORRÊA, J. C. *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas*. in: STAAL, na Helena Camargo de. (org.) São Paulo: Ed.34, 1998.
- COSTA FILHO, J. da. *Teatro contemporâneo no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- COUTO, M. *E se Obama fosse africano?* São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- CRARY, J. *Suspensions of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge: Paperback ed., 2001.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti Édipo*. Tradução Georges Lamaziere. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 1. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Ed 34, 2011.
- _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Ed 34, 2012.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. vol.4.*,
Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. *Francis Bacon: lógica da sensação.* Equipe de tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. *A lógica do sentido.* Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 5.ed.
São Paulo: Perspectiva, 2015. (Estudo 35)

DEWEY, J. *A arte como experiência.* Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática.* Tradução L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDI-HUMERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes.* Tradução Vera Casanova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DORT, B. *O teatro e sua realidade.* Tradução Fernando Peixoto. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates 127)

ECO, H. *A obra aberta.* Tradução Giovanni Cutolo. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates 4)

ELIA, L. *O conceito de sujeito.* Rio de Janeiro: Zahar, 2004. (Psicanálise passo a passo 50)

ESSLIN, M. *Artaud.* Tradução James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Uma anatomia do drama.* Tradução Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, n.15, v.8, 2008, p. 235 a 246. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 18 set.2014.

FÉRAL, J. Performance and theatricality: the subject Demystified. *Modern Drama*. New York, v.25, n.1, p.170-181. mar. 1982. Disponível em: <http://www.yavanika.org/classes/reader/feral.pdf>. Acesso em: 3 out. 2015.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*. v.15, n.2, 2015, p.197-210. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 10. mai. 2015.

FERRACINI, R. *Corpos em criação, café e queijo*. 2004. 347f. Tese. (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2004.

_____. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. Julho de 2011a.

_____. Por uma potente dramaturgia microscópica. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0126-1.pdf> 2011.b. Acesso em: 15 nov. 2015.

_____. Atuar. - Disponível no portal da Abrace em <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Renato%20Ferracini%20-%20Atuacao.pdf>. Acesso em: 07 jan. 2016.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2016.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos 277)

FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FORNO, A. D. *A organicidade do ator*. 2002. 89f. Dissertação. (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2002.

FOSTER, H. *The return of the real*. Cambridge: October Book, 1994.

FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Tradução Roberto Machado. 17.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *A Ética do Cuidado de si como Prática de Liberdade*. In *Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Coleção Ditos e Escritos V)

_____. *Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e escritos III)

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GIL, J. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa : Relógio D'água Ed. 1996.

_____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Ed. 1997.

_____. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Relógio D'água, 2001.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Debates 206)

GOLDBERG, R. *A arte da performance, Do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aliomar Conrado. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *Resposta a Stanislavski*. Tradução Ricardo Gomes. Revista Folhetim. n.9, p.3-21, jan-abr de 2001.

GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Edições SESC SP e Perspectiva, 2007.

GUÉNOUN, D. *O teatro é necessário*. Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou: do realismo ao Tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates 192)

_____. *Stanislavski, Meyerhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001a. (Estudos 170)

_____. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001b. (Estudos 175)

GUINSBURG, J.; FERNANDES, S. (Orgs.) *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates 314)

GUMBRECHT, H. U. *A produção de presença*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GUSKIN, H. *Como parar de atuar*. Tradução Denise Weinberg e Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos 303)

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacari Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes, 2006.
- HERRIGEL, E. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Tradução, prefácio e notas J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2012.
- HIRSON, R. S. *Tal qual apanhei do pé: uma atriz do LUME em pesquisa*. Campinas: Hucitec, 2006. (Teatro 54)
- HUIZINGA. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução Joao Paulo Monteiro. 8.ed. Sao Paulo: Perspectiva, 2014. (Estudos 4)
- ICLE, G. *Pedagogia Teatral como Cuidado de Si*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- _____. *O Ator como Xamã*. São Paulo: Perspectiva 2006. (Estudos 233)
- KIFFER, A.; REZENDE, R.; BIDENT, C. (orgs.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012. (Coleção Pensamento Vivo)
- KLINGER, D. *Escritas de si, Escritas do outro*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KURTEN, M. La terminologia de Stanislavski. *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. México, ano 3, n. 15, p.34-37, 1993.
- KUSNET. E. *Ator e método*. 2.ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.
- LEHMANN, H. T. *O Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEONARDELLI, P.; FERRACINI, R. Dramaturgia do invisível, dramaturgia do possível, dramaturgia da imanência: apontamento para uma potente dramaturgia microscópica. *Revista Urdimento*. Florianópolis, v.1, n.20, p.151-158, 2013.
- LEVIN I.; LEVIN, I. *The Stanislavsky secret: not a system, not a method but a way of thinking*. London, MP LTD, 2002.
- LEVINAS, E. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LEVY, T. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2011.
- MACHADO, R. *Deleuze, arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Zaar, 2009

MARCOS, P. *Dois perdidos numa noite suja*. 3.ed. São Paulo: Editora Parma, 1984.

MAUCH, M.; FERNANDES, A.; CAMARGO, R. C. de. O Rei Stanislavski no tempo da modernidade: traduções traições, omissões e opções. *Revista de História e Estudos Culturais*. Set/out/nov/dez de 2010. v. 7, ano 7, n.3. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Dossie_03_Michel_Mauch.pdf. Acesso em: 06 Out. 2015.

_____. O Método de Stanislavski: a Edição e A Construção da Personagem em Português e Espanhol, um Estudo comparativo. In: Anais do V CONGRESSO DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO E IX CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA. Goiânia, v. 5, p. 4411- 4425. UFG, 2008.

MAUCH, Michel; CAMARGO, Robson Corrêa de. A “Verdade” de Stanislavski e o Ator Criador: Elos Perdidos na Tradução ao Português da Obra A Construção da Personagem. In: Anais do IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: CULTURA E IDENTIDADES. Goiânia. Zutto Digital, 2009.

MEYER, S. *As Metáforas do corpo em cena*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2011.

MILICEVIC, O. Jerga y Terminología en el Sistema Stanislavskiano. *Revista Máscara: Stanislavski, Eso Desconocido*. México, ano 3, n. 15, p. 38 – 40, 1993.

MOTTA LIMA, T. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? *Revista Subtexto*. Belo Horizonte, ano 6, n.6, p.27-35, 2009.

_____. *Palavras praticadas*. São Paulo: Perspectiva, 2012a. (Estudos 300)

_____. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. *Revista do LUME*. Campinas, n.2, 2012b, p.1-19.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de “estrutura” e “espontaneidade” em Grotowski. *Revista Sala Preta*. São Paulo. v.2, n.2, p.47-66, 2015,

NANCY, J. L. *Corpus*. Paris: editions Metailié, 2000.

NECKEL, I. *Atitude extrema e salto: a prática laboratorial de K. Stanislavski no Estúdio de Ópera Bolshói*. 2011. 109f. Dissertação. (Mestrado em Artes) - Escola

de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2011.

NEVES, J. A análise do texto teatral. Rio de Janeiro, INACEN, 1987.

NOVARINA, V. *Diante da Palavra*. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

_____. *Carta ao Ator*. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. *O teatro dos ouvidos*. Tradução Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. (Coleção Dramaturgias)

_____. *A origem da tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OIDA, Y. *Um ator errante*. Colaboração de Lorna Marshal. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 1999.

_____. *O Ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

ORTEGA Y GASSET, J. *A ideia do Teatro*. Tradução J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Elos 25)

OSORNO, Z. M. *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai, 2009.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (direção) São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *A encenação contemporânea*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos 279)

PELBART, P. P. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. Organização Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PIACENTININI, N.; FÁVARI, P. (Orgs.). *Stanislavski revivido*. São Paulo: Giostri, 2014.

PICON-VALLIN, B. *A Cena em Ensaios*. Tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos 260)

_____. La soledad de Stanislavski. *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. México, ano 3, n. 15, p.43-47, 1993.

_____. Stanislavski e Meyerhold: solidão e revolta. *Revista Folhetim. Especial Stanislávski*. n.30. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

ROUANET, Sergio Paulo. 4.ed. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

QUILICI, C. S. Antonin Artaud: o ator e a física dos afetos. *Revista Sala Preta*. São Paulo. v.2, p.96-102, 2002.

_____. *Antonin Artaud Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004

_____. Notas sobre a “A arte como Veículo” e o ofício alquímico do performer. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v.3, n1, p. 164-174, 2013.

_____. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RAMOS, L. F. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: *mimesis* e desempenho espetacular. In: WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J. (orgs.). *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O Mestre Ignorante*. Tradução Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. Tradução do inglês Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos 296)

_____. *Heart of Practice*. New York: Routledge, 2008.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. Tradução Lucy Moreira César. Campinas: Papirus, 1991.

RINALDI, J. L. *Mais verdadeiro que o real*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

RIPELLINO, A. M. *O Truque e a alma*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Estudos 145)

- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates 193)
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates 256)
- ROUBINE, J. J. *A Linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1982.
- _____. *A Arte do Ator*. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- RUFFINI, F. Novela pedagógica: un estudio sobre los libros de Stanislavski. *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. Mexico, ano 3, n. 15, p. 05-33, 1993.
- RUIZ, G. (org.) *Articulações: ensaios sobre o corpo e performance*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- RYNGAERT, J.P. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Tradução Andréa Sahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, R. C. do.; REZENDE, R. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.
- SARRAZAC, J. P. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução Alexandre Moreira da Silva. Porto, Portugal: Campo das Letras, 2002.
- _____. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro do artigo La reprise. *Revista Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. v.3, n.19, 2010.
- _____. (Org.) *Léxico do teatro moderno e contemporâneo*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Sobre a fábula e o desvio*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto e 7 Letras, 2013. (Folhetim Ensaios)
- SCANDOLARA, C. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX*. 2006. 218p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2006.
- SCHINO, M. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos 299)

SCHØLLHAMMER, K. E. À Procura de um novo realismo - teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2002.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 39, jan/jun. 2012, p. 129-148. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>. Acesso em: 18 Jan. 2016.

SERRANO, R. *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamentos para uma teoria pedagógica*. Buenos Aires: Atuel, 2004.

SHUBA, S. *Stanislavski em processo: um mês no campo Turguêniev*. São Paulo: Perspectiva: Teatro-Escola Macunaíma, 2016. (Macunaíma no palco, 6)

SMELIANSKIE, A. Stanislavski y el stalinism. *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. Mexico, ano 3, n. 15, p.52-58, 1993.

SPOLIN, V. *Improvisação para o Teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Estudos 62)

STANISLAVSKI, C. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. *A Preparação do Ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. 17.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *A Construção da Personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A Criação de um Papel*. Tradução Pontes de Paula Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *Manual do ator*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SZONDI, P. *Teoria do Drama moderno*. Tradução Luiz Sergio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAKEDA, C. L. *O cotidiano de uma lenda*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Minha Vida na arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. 2008. 126f. Tese. (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2008.

- TIBURI, M.; ROCHA, T. *Diálogo/Dança*. São Paulo: Ed. Senac, 2012.
- TORPORKOV, V. O. *Stanislavski in Rehearsal*. Tradução do russo Jean Benedetti. London: Methuen Drama, 2008.
- TYSZKA, J. La doctrina de Stanislavski según el evangelio stalinista. *Revista Máscara: Stanislavski, ese desconocido*. Mexico, ano 3, n. 15, p.48-51, 1993.
- VARVAKI, H. Ator: um artesão de si mesmo no exercício de sua arte. Dissertação. 2013. 170p. (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de pós graduação em Teatro - PPGT, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.
- _____. Nenhum manual ou gramática da arte teatral: alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislavski. *Revista Folhetim 30*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto & 7Letras, 2013.
- VÁSSINA, E.; LABAKI, A. *Stanislávski: vida, obra e sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- VERSIANI, D. B. Encenações de si. In: OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (orgs.). *Literatura e Criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- VIRMAUX, A. *Artaud e o teatro*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Estudos 58)
- WILLIAMS, R. *Drama em cena*. Tradução Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ZALTRON. Reflexões acerca do “Trabalho do ator sobre si mesmo” proposto por K. Stanislávski a partir do estudo das noções de “Perejivánie”, “Voplochtchênie” e “Vtoráia Natura”. Disponível em: <http://www.atuarproducoes.com.br/jornada2013/includes/artigos/Stanislávski%20e%20nós/Michele%20Almeida%20ZaltronUniversidade%20Federal%20do%20Estado%20do%20Rio%20de%20Janeiro%20-%20UNIRIO.pdf>. Acesso em: 04 ago. 2015.
- ZINGUERMAN, B. As inestimáveis lições de stanislavski. Tradução Anastássia Bytsenko. In: CAVALIERI, A.; VÁSSINA, E. (orgs.) *Teatro Russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.