

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-graduação em Educação



Tese

**AS INTIMAÇÕES DO IMAGINÁRIO E A FORMA-AÇÃO
DO ATORPROFESSOR:
CARTAS SOBRE A REEDUCAÇÃO DO SENSÍVEL**

Adriano Moraes de Oliveira

Pelotas, 2011

ADRIANO MORAES DE OLIVEIRA

**AS INTIMAÇÕES DO IMAGINÁRIO E A FORMA-AÇÃO
DO ATORPROFESSOR:
CARTAS SOBRE A REEDUCAÇÃO DO SENSÍVEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof^a Dra. Lúcia Maria Vaz Peres

Pelotas, 2011

Banca Examinadora:

Lúcia Maria Vaz Peres (UFPel - orientadora)

Eliane Teresinha Peres (UFPel)

Ana Ruth Moresco Miranda (UFPel)

Beatriz Angela Vieira Cabral (UDESC)

Valeska Fortes de Oliveira (UFSM)

A maior parte da gente de teatro não quer entender que acidente não é arte, não pode servir de base para construção. O mestre-ator tem de exercer controle total sobre seu instrumento e o instrumento do artista tem um complexo mecanismo. Nós, atores, não temos de lidar apenas com uma voz, como o cantor, ou apenas com as mãos, como o pianista, ou só com o corpo e as pernas, como o dançarino. Somos forçados a tocar simultaneamente em todos os aspectos espirituais e físicos de um ser humano. A conquista do domínio sobre eles requer tempo e um esforço árduo, sistemático, um programa de trabalho.

Constantin Stanislavski

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de autorevelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.

Jerzy Grotowski

É preciso reabrir o campo das imagens primitivas que talvez tenham sido os centros de fixação das lembranças que permaneceram na memória.

Gaston Bachelard

Tudo o que não invento é falso.

Manoel de Barros

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor: cartas sobre a reeducação do sensível**. Tese de doutoramento: Programa de Pós-Graduação em Educação / Faculdade de Educação / Universidade Federal de Pelotas: 2011.

Resumo

A presente tese descreve como as intimações do imaginário agiram na forma-ação de atoresprofessores como estruturas estruturadas e estruturantes: estudantes de teatro, num âmbito extracurricular, estiveram imersos em dez experimentos poéticos durante quase três anos com o intuito de ampliarem suas percepções das diversas intimações do imaginário (conjuntos simbólicos de imagens) que agem em todos os momentos de suas e de nossas vidas. É essa ampliação da percepção dos constantes deslocamentos que todos fazem no presente (eterna duração bersoniana) que se configura em um processo de reeducação do sensível? A resposta a essa questão, decorrência de minha pesquisa, é composta por uma série de cartas que visam a aproximar o leitor do próprio trajeto de pesquisa. As “cartas sobre a reeducação do sensível” apontam para inúmeros movimentos, entretanto, revela que o sensível é uma dimensão impossível de medir: pode-se tentar uma medição, mas aí se está potencializando o inteligível. Por isso, no relato da tese há a opção pela descrição e pela fala direta como uma espécie de análise de dados. As referências principais e que amparam o constructo teórico são: estudos do imaginário (Gilbert Durand e Michel Maffesoli) e formação do ator (Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski). Com esses referenciais foi possível perceber a interação entre a forma (estrutura estruturada) e a ação (estrutura estruturante), estes interpelados e conformados por uma complexa teia de intimações do imaginário. Essa interação, porque movente, permitiu também a justaposição de dois actantes distintos: o ator e o professor, resultando no atorprofessor. Ao constante movimento dos alunos-pesquisadores denomino reeducação do sensível, isto é, a percepção da partilha que os envolve com todas as partes da vida, inclusive as subterrâneas.

Palavras-Chave: Educação; Intimações do imaginário; reeducação do sensível; forma-ação do atorprofessor.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **Imaginary's intimations and actorteacher form-a(c)tion: letters upon the reeducation of the sensible**. As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor: cartas sobre a reeducação do sensível. Doctoral Thesis: Graduation Program in Education/ School of Education / Federal University of Pelotas: 2011.

Abstract

This thesis describes how imaginary's intimations have influenced actorteachers' form-a(c)tion as structured and structuring structures: theater students, in an extracurricular perspective, were immersed in ten poetical experiments during almost three years in order to amplify their perceptions on imaginary's various intimations (symbolic groups of images) which take part in every moment of their and our lives. Is this amplification of the perception on the constant dislocations which everyone performs in the present (bersonian eternal duration) what configures a reeducation of the sensible? The answer to that question, originated from my research, is composed by a series of letters which intend to take the reader closer to the research trajectory itself. The "letters upon the reeducation of the sensible" highlight several movements; however, they reveal that the sensible is a dimension impossible to measure: one can try to have it measured, but that would mean potentizing the intelligible. For that reason, in the thesis report, the description and the direct speech were chosen as a sort of data analysis. The main references, which support the theoretical construct, are: studies on the imaginary (Gilbert Durand and Michel Maffesoli) and actor formation (Constantin Stanislavski and Jerzy Grotowski). With such references it was possible to observe the interaction between form (structured structure) and action (structuring structure), both interpellated and conformed by a complex texture of imaginary's intimations. That interaction, as a moving one, also allowed the juxtaposition of two different actants: the actor and the teacher, resulting in the actorteacher. The constant movement of students-researchers I denominate reeducation of the sensible, that is, the perception of the sharing which involves them with every part of life, including the underground ones.

Keywords: Education; Imaginary's intimations; reeducation of the sensible; actorteacher form-a(c)tion.

Para Marcelo,
por dividir comigo essa paixão pela arte.

Agradecimentos:

À professora Lúcia Maria Vaz Peres, pela orientação generosa e rigorosa, além do entusiasmo por meu projeto de pesquisa e meu trabalho como artista-docente.

À professora Ana Ruth Moresco Miranda, Beatriz Angela Vieira Cabral, Eliane Teresinha Peres e Valeska Fortes de Oliveira pela leitura atenta e respeitosa.

Aos professores, professoras e colegas do PPGE-FaE, principalmente, os integrantes do GEPIEM – Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imaginário, Educação e Memória pelas contribuições em meu aprendizado sobre o pesquisar.

Aos amigos Fabiane Tejada e Vilson Rabello pelas muitas conversas éticas sobre arte e educação.

À Martha Bottini, Paula Luersen, Renata Neves e Viviane Moreira pela participação no exercício público teatral “Stanislavskiana nº 01”, embrião de minha pesquisa.

Ao Leonardo Dias pelo “Variações sobre um mesmo Hamlet”, exercício público teatral que fez uma primeira aproximação das poéticas de Stanislavski e de Grotowski.

Ao professor Jonas Klug, pelos estudos sobre voz realizados no Núcleo de Teatro durante a pesquisa.

Ao Henrique Pires, diretor do Departamento de Arte e Cultura entre os anos de 2007 e 2009, pelo apoio à pesquisa no Núcleo de Teatro da UFPel.

À equipe da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, principalmente os professores Ernani Ávila (Pró-Reitor), Pellegrin (diretor do DART), Brandalise (diretor do DEXT) e Jandira (Assessora da PREC), por todo o apoio financeiro e logístico à pesquisa.

À equipe da Pró-Reitoria de Graduação, principalmente a Pró-Reitora Profa. Eliana Póvoas, pelas inúmeras ações de apoio às produções do Núcleo de Teatro.

Ao Reitor César Borges, por atender a todas as demandas surgidas durante a pesquisa e, também, por ter acompanhado como espectador alguns dos experimentos teatrais.

Aos alunos dos cursos de Teatro e de Dança da UFPel que frequentaram o Núcleo de Teatro durante o período da pesquisa, especialmente: Alexandro Aires, Ana Alice Muller, Andrey Neves, Célio Soares, Fátima Portelinha, Joice Lima, Lúcia

Berndt, Maria Stael, Martha Grill, Narda Santos, Neusa Kuhn, Neusa Santos, Patrícia Antiqueira, Rodrigo Rocha, Tai Fernandes, Tatiana Duarte, Valéria Fabres.

À Larissa Martins, pelo belíssimo trabalho com a costura dos figurinos dos experimentos do Núcleo.

Ao Ederson Pestana, pelo apoio técnico sempre pronto.

Aos colegas do curso de teatro da UFPel por todas as discussões sobre formação de professores de teatro.

Aos novos integrantes do Núcleo de Teatro: Laerte Brandão e Maurício Mezzomo.

Aos alunos-pesquisadores Elias Pintanel, Inácio Schardosim e Maurício Rodrigues pela dedicação em todo o percurso da pesquisa.

Sumário

CARTA INTRODUTÓRIA	11
Carta 01: A interação entre os campos do teatro e do imaginário	12
CARTAS TEÓRICAS	19
Carta 02: O método de pesquisa como um trajeto de vivências artísticas ou experimentos poéticos	20
Carta 03: O pano de fundo teórico-epistemológico e a reeducação do sensível.....	45
Carta 04: A “mitologização” das poéticas teatrais de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski.....	60
CARTAS DESCRITIVAS	78
Carta 05: Os espaços de trabalho como principal intimação dos experimentos poéticos	79
Carta 06: Os espaços do Núcleo de Teatro e suas intimações nos experimentos teatrais	113
Carta 07: O grupo a performatividade contemporânea como intimações na forma-ação do atorprofessor	121
Carta 08: A intimação do teatro como trabalho na forma-ação do atorprofessor	127
CARTA DE ABERTURA.....	134
Carta 09: O imaginário e a forma-ação do atorprofessor	135
BIBLIOGRAFIA.....	140
ANEXOS	145

CARTA INTRODUTÓRIA

Carta 01: A interação entre os campos do teatro e do imaginário

Prezado(a) leitor(a):

Falo, na presente tese, a partir de uma fronteira teórico-epistemológica. E toda fronteira tem um umbral, um confim que a define e serve de porta de entrada e saída a quem quiser se arriscar no campo. Na presente pesquisa, o umbral foi formado por dois campos de estudos: o teatro e o imaginário. Isso quer dizer que me arrisco na intersecção desses dois campos.

Como argumenta o filósofo italiano Maximo Cacciari¹, um umbral possui duas faces complementares: um que determina o limite do campo e um que se abre para o mundo. Conforme esse filósofo é o *limem* (a parte interna da fronteira), mas também o *limes* (a parte externa da mesma fronteira), que garante a um campo de estudos suas características principais e sua possibilidade de expansão. É a porosidade do umbral de um campo teórico que permite a esse mesmo campo o diálogo com outros campos e, em consequência, sua revitalização.

Na pesquisa, aqui relatada, meu lugar de fala é ambivalente: o do artista-docente de teatro e o de um pesquisador das noções do imaginário. Essa ambivalência me autoriza a ler o teatro a partir das noções do imaginário e *vice-versa*. Permito-me, a partir de um profundo estudo realizado durante a pesquisa, “mitologizar” poéticas teatrais teatralizando, isto é, potencializando algumas noções do imaginário. Com isso assumo uma leitura das poéticas de Stanislavski² e Grotowski³ como mitos contemporâneos. Fiz isso por meio de uma série de justaposições de teorias e, também, por meio do deslocamento de noções de um campo ao outro.

¹ Utilizei o estudo *Nomi di luogo: confine* (2000), em minha dissertação de mestrado e, reutilizo-o aqui para marcar meu lugar de fala: um lugar que contém, estabelece uma fronteira, um lugar demarcado por uma linha limítrofe e que ao mesmo tempo é o lugar em que toca o outro; que promove a possibilidade de contato. A fronteira: o lugar que estabelece a separação do outro, mas que possibilita o encontro, o diálogo com o outro.

² Ator e diretor russo responsável pelo Teatro de Arte de Moscou (entre 1898 e 1938). Stanislavski é um dos artistas que pesquisou a criação do ator em profundidade. Suas pesquisas influenciam ainda hoje a quase totalidade das escolas teatrais do ocidente.

³ Diretor polonês que instituiu a noção de teatro-laboratório. Seguindo a trilha de Stanislavski, é responsável por uma dimensão importante da criação teatral na atualidade.

Escolhi a carta, enquanto gênero de discurso, para relatar a pesquisa, pois o grau de intimidade que tive com meus alunos no trajeto foi extremamente alto⁴. Esse gênero, conforme Bakhtin, garante “o relato do dia a dia” (2003, p. 262) com sua heterogeneidade. A carta também revela o tom “passional” que teve a pesquisa. Amparado em Maffesoli (2005), tive, com meus alunos, sujeitos de pesquisa⁵ (a partir de agora denominados alunos-pesquisadores), encontros muito íntimos em que perseguimos um trajeto com a criação teatral que seguia “do informe à forma” (Idem, p. 124). A carta, como gênero epistolar, mais próximo do oral, pareceu-me adequada para relatar o dinâmico movimento entre o caos e a ordem na interação entre forma e ação.

A fronteira teórico-epistemológica se expôs durante a delimitação mesma do foco de pesquisa que é conformada pelos campos do teatro e do imaginário. Qualquer fronteira é instável, pois há um intenso fluxo de noções e saberes. Muito do que se movimenta é ambivalente. Reunir teatro e imaginário resultou num certo equilíbrio entre forças/regimes que permeiam os dois campos: apolíneo e dionisíaco (NIETZSCHE, 1992), para o teatro; noturno e diurno, para o imaginário (DURAND, 2002). O dionisíaco ou regime noturno é uma força que nos integra à natureza na qual o instintivo/biológico é dominante; o apolíneo ou diurno é a força oposta, ela nos distancia da natureza selvagem para pensá-la. A natureza humana é resultado da interação entre essas duas forças/regimes.

Pensar a forma-ação⁶ de atoresprofessores⁷ significou apostar no jogo de complementaridade dos dois regimes. A forma é preocupação do apolíneo e do

⁴ As cartas, em sua maioria, serão escritas para os alunos que participaram da pesquisa como sujeitos dela. Essa opção tem como objetivo, mais do que divulgar, fechar o trajeto da investigação. As cartas, nesse sentido, compõem uma importante parte do trajeto investigativo: cumprem a função de descrever e refletir o trajeto construído entre 2008 e 2010 para os sujeitos que dele participaram e, com isso, instituindo possibilidades de desdobramentos de investigações sobre a forma-ação do atorprofessor para cada um dos alunos que me acompanharam no dia a dia da pesquisa. Contudo, procuro, por meio de notas e mesmo reiteraões, possibilitar a qualquer leitor uma compreensão do trajeto de pesquisa: isso se fará com a descrição de rotinas do cotidiano da pesquisa (que para os sujeitos dela seriam desnecessárias).

⁵ Os alunos que participaram da pesquisa foram selecionados levando em consideração três critérios: adesão (aqueles que apresentaram interesse na pesquisa), disponibilidade de tempo (instituí vinte horas de trabalho por semana) e filiação oficial com a licenciatura em teatro da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). A pesquisa, no entanto, se desenvolveu em um âmbito extracurricular, mais precisamente no projeto de extensão que coordeno intitulado Núcleo de Teatro Universitário. [<http://nucleoteatroufpel.blogspot.com>].

⁶ A relação estabelecida pelas palavras forma + ação institui um sentido específico ao que aqui eu denominar formação: ato de compreender uma técnica atualizando-a. A ação de um sujeito sobre uma forma dada (técnica). Usarei os dois modos: forma-ação e formação com o sentido de atualização técnica por meio de apropriações.

diurno. A ação é o principal ingrediente dos outros regimes: o dionisíaco e o noturno. É preponderante ao ator uma função social dionisíaca; ao professor o predomínio é a função apolínea⁸. Ao aproximar essas noções busquei pensar na ambivalência da relação entre essas forças e na dinâmica entre essas duas forças complementares. É esse dinamismo que se pode verificar nas obras de arte que atravessaram e se mantêm para além de seu tempo⁹. O mesmo ocorre com as funções sociais ator e professor. Ao uni-los em um só vocábulo enfatizo suas diferenças e, também, semelhanças, criando, com isso um novo “actante”¹⁰.

A pesquisa se deu, portanto, a partir da interação entre essas noções e forças. De um lado o apolíneo, o diurno; de outro o dionisíaco, o noturno. A aproximação dessas forças – enquanto hipótese de trabalho – possibilitou que em um trajeto de forma-ação de estudantes universitários de teatro, a função do ator e do professor fosse experimentada/pensada concomitantemente. Enquanto atuavam havia a reflexão sobre o papel do ator como professor; enquanto ensinavam havia a reflexão sobre o papel do professor como um ator. A justaposição desses termos funcionou como elemento catalisador e o trajeto foi composto com ações que estimularam a forma-ação da função concomitante atorprofessor. Após os quase três anos de pesquisas posso afirmar, por meio de descrições do trajeto, que as

⁷ O neologismo atorprofessor foi cunhado na pesquisa com o intuito de aproximar, por justaposição, as funções sociais ator e professor sem hierarquizá-las. O atorprofessor, dessa forma, pode ser um ator que tem consciência de que ensina enquanto atua e/ou um professor consciente de que atua enquanto ensina. É o ponto de toque entre duas fronteiras epistemológicas: o teatro e a educação. O teatro como escola e a escola como teatro. O importante em ambos os casos é que haja domínio técnico. Se um ator está bem preparado tecnicamente, um espectador tem mais possibilidades de aprendizagens. O mesmo ocorre com o professor, quanto maior domínio técnico, maior sua possibilidade de instigar o aluno a aprender. Tratarei desse tópico no capítulo um.

⁸ É evidente que essa é uma divisão primária: nem todo professor é apolíneo e nem todo ator é dionisíaco. Entretanto, o imaginário social do ator (e de todos os artistas) o autoriza a exercer a liberdade, a loucura, etc, enquanto o professor, também por conta do imaginário social sobre o papel do docente, encarrega este de ser o sujeito modelar, sério, que detém o conhecimento. Justapor as duas funções estimula-nos a pensarmos uma e outra função com seu complemento subterrâneo: o ator dionisíaco-apolíneo e o professor apolíneo-dionisíaco.

⁹ Seria insensato citar obras, pois a lista seria infinita. Entretanto, utilizando apenas alguns exemplos, cito autores do teatro que, em função do equilíbrio entre forma-ação, permanecem atuais: Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Marlowe, Calderón de La Barca, Goethe, Qorpo Santo, Oswald Andrade, etc.

¹⁰ Uso “actante” no sentido dado a esse termo por Anne Ubersfeld (2005), que o empresta de Greimas. A saber, aquele que atua em função de um desejo, mas que não tem, especificamente, uma identidade como é o caso de personagens. A ausência de uma identidade permite muitas identidades, isto é, o trânsito.

intimações¹¹ do imaginário atuaram enquanto estruturas estruturadas e estruturantes na totalidade do trajeto de pesquisa.

Essa constatação permite-me, ainda, dizer que o processo de forma-ação de um atorprofessor é um processo de reeducação do sensível¹². A questão consensual apontada por inúmeros artistas-pesquisadores¹³ de teatro como Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, Brook, Barba, Antunes Filho, Zé Celso Martinez Correa, dentre outros, de que em um processo de formação de homens e mulheres de teatro os períodos de preparação são fundamentais.

Nesses tempos-espacos de preparação as experiências com o fazer e com o saber teatral podem promover uma reeducação do sensível. Dito de outro modo, através de experimentos com o poético e com o estético os indivíduos podem ampliar suas percepções e, com isso, qualificarem seus fazeres/saberes.

No campo do imaginário estuda-se como um feixe de imagens, um conjunto dinâmico de símbolos, são responsáveis por nossas impressões que norteiam e até mesmo determinam nossas ações cotidianas individuais e grupais. Esse conjunto dinâmico é formado por símbolos de ordens conscientes e inconscientes, ou como diz Durand (1988), de regimes diurnos e noturnos. A imagem é também a síntese de

¹¹ Por intimações entende-se aquilo que nos impulsiona à ação ou à inércia em relação ao meio no qual estamos inseridos e do qual participamos voluntária ou involuntariamente. As intimações podem ocorrer por meio de imagens diversas e que autorizam nossas decisões e crenças: as memórias de infância, as influências de grupos dos quais participamos, os costumes culturais de uma região, a configuração religiosa, etc. O princípio não é psicanalítico, mas de ordem simbólica: são por pregnâncias simbólicas que percebemos o mundo em sua totalidade e que nos orienta a atenção (CASSIRER, 1947). Os meios em que estamos inseridos são pregnantes: agem em nossa percepção nos intimando a fazermos escolhas. Para essas escolhas usamos nossa memória pessoal, mas também a memória inconsciente. (DURAND, 2002).

¹² Uma reeducação do sensível é um movimento ambivalente que um sujeito estabelece em direções distintas: a primeira em relação ao passado (para ampliar a percepção das certezas sobre as coisas, como entendemos as coisas) e ocorre por tateamento (contato físico com artistas e obras que carregam traços míticos); a segunda direção é em relação ao futuro (para ampliar a percepção do potencial como forma subterrânea, latente) e ocorre por meio de ações. A direção ao passado é um mergulho na forma; a direção ao futuro é o equivalente da ação. Na interação entre forma e ação ocorre a ampliação da percepção do sujeito em relação às formas e as possibilidades das ações com essa forma. Partilha-se o sensível: a forma-ação como materialidade. Tratarei dessa interação logo mais.

¹³ Adoto a denominação artistas-pesquisadores, entretanto, é senso comum no teatro que os artistas citados foram fundadores ou reformadores do campo teatral. É importante lembrar que não tiveram escolas organizadas, mas companhias teatrais que, vistas desde a atualidade, têm muitas semelhanças com uma escola, como compreendemos esse espaço social. A diferença é que nos grupos de teatro em questão não havia a figura do 'professor, se não a do artista interessado em criar obras de arte teatral com intensa possibilidade de dialogar com os espectadores de cada uma das épocas dos artistas citados. Chamá-los de artistas-pesquisadores tem a função de marcar que são eles os responsáveis pelos principais documentos que servem de nutrientes para os diversos imaginários do teatro contemporâneo (ROUBINE, 2003; DE MARINIS, M., 2005; FÉRAL, J., 2004; RIZK, 2001).

uma determinada experiência, guardando em si o contexto e o sentido mais evidente da experiência. Esses feixes de imagens, muitas delas fundadoras do próprio humano, institui narrativas que governam inúmeras formas/perspectivas de compreensão do mundo em uma mesma ou distintas épocas. É nesse entrecruzamento entre as experiências do campo do teatro e todo um conjunto de estruturas do imaginário que relato o trajeto da pesquisa. Nesse relato me movimento: reposiciono-me diante de todas as imagens para repensar o próprio trajeto.

As estruturas do imaginário podem ser flagradas por meio de intimações de diversas ordens. O modo como determinado indivíduo exterioriza sua compreensão de determinado contexto é uma pista para perceber quais as intimações presentes, enquanto imagens, no ato mesmo da exteriorização das impressões: uma fala, uma ação. Essas exteriorizações, enquanto formas que se materializam num complexo jogo de interações, aproximam as estruturas do imaginário da noção de teatralidade¹⁴.

As intimações podem ser reveladas através de ações exteriorizadas de cada indivíduo no momento mesmo de aprendizagem¹⁵ ou na negação de uma aprendizagem evidenciada por meio de bloqueios¹⁶. As intimações expostas podem ser de duas ordens principais: uma em que os indivíduos têm consciência da intimação (regime diurno do imaginário – força apolínea), outra em que não há consciência das intimações (regime noturno do imaginário – força dionisíaca).

¹⁴ O termo teatralidade remete, principalmente, àquela capacidade de deslocamentos que todos nós possuímos. (BARTHES, 1990). Mas também aos conjuntos de ações e procedimentos que cotidianamente são utilizados nas diversas situações sociais e que determinam papéis sociais (DUVIGNAUD, 1972; MAFFESOLI, 2006). Nas artes cênicas, quando se fala em teatralidade, visa-se a identificar aquilo que é próprio do teatro (podendo ser a metamorfose do ator ou não). No campo do teatro, a teatralidade assume o mesmo sentido que a literalidade assume para a literatura. Aquilo que lhe é próprio. (MOSTAÇO, 2007). No presente caso, uso “teatralidade” como um jogo de interação em que os indivíduos, por meio de ações, exteriorizam as intimações de suas imagens matriciais.

¹⁵ Aprendizagem aqui é entendida como um deslocamento dentro de um determinado campo de conhecimento. Os deslocamentos são constantes e podem ser flagrados por meio de representações de quem aprende: enunciados, ações, etc.

¹⁶ No teatro, um dos bloqueios mais significativos é a utilização de estereótipos. Quando um aluno usa esse recurso, normalmente, o faz por alguma intimação como: esconder-se por vergonha de errar; tentar agradar ao grupo causando risos; etc. O estereótipo é um movimento exagerado, fechado em si, com poucas possibilidades de transfiguração. Entretanto, como afirma Antunes Filho, o estereótipo é o ponto de partida do ator. O estereótipo são os traços mais grosseiros de uma máscara: o quem. O ator precisa, a partir desses traços grosseiros, aprofundar cada um dos traços encontrados no “quem” dando densidade à máscara, criando, assim, um ser denso e profundo, com possibilidades de existência. É isso que pode interessar ao espectador por ressonância mítica (MILLARÉ, 2010).

Essa percepção de que há intimações do campo do imaginário que induzem/estimulam as escolhas de cada indivíduo em um processo criativo serviu de pedra basilar para minha proposta de tese. Daí, resultando a pergunta: estimular, nos sujeitos da pesquisa, a percepção das diversas intimações (conjuntos simbólicos de imagens) que agem em um momento específico de aprendizagem configura-se em um processo de reeducação da própria percepção, isto é, do sensível?

A tentativa de respostas a essa questão foi amparada em Gilbert Durand¹⁷, de quem empresto a noção de intimações do imaginário, aliada às teses de Constantin Stanislavski¹⁸ e Jerzy Grotowski¹⁹, assumidas como mitos do teatro contemporâneo²⁰. Esse quadro, composto por um cruzamento de fronteiras teórico-epistemológicas, configurou-se naquilo que investiguei como trajeto de forma-ação de atores professores.

O cruzamento das formas (procedimentos adotados para compor a trajetória) e das ações (os movimentos individuais de investidora em relação ao campo do teatro) é o que, para mim, simboliza a própria aquisição da língua teatral²¹.

¹⁷ Estudos empreendidos por Gilbert Durand, mais precisamente no texto “As estruturas antropológicas do imaginário” (2002) me estimularam a pensar a pesquisa em termos de conjuntos de imagens que instituem núcleos de sentidos que são responsáveis pela maioria de nossas ações cotidianas. Para Durand, o homem comum não precisa pensar para agir no dia a dia. Como argumenta Durand, as constelações de imagens presentes em qualquer um de nós conformam um conjunto de estruturas que agem de modo estruturante nas nossas decisões consciente ou inconscientemente. Ao pesquisador é preciso, entretanto, organizar os conjuntos que surgem durante a pesquisa. Esses conjuntos aparecem por regularidades.

¹⁸ A tese principal de Stanislavski é a de que para o trabalho do ator é preciso um intenso trabalho sobre si mesmo. É esse trabalho concentrado em si que permite ao ator suas construções poéticas, aquelas que serão percebidas pelos espectadores. Essa tese está presente nos textos principais de Stanislavski, a saber: “A preparação do ator” (2005), “A construção da personagem” (2006) e “A Criação de um papel” (1984).

¹⁹ Grotowski é reconhecidamente um continuador de Stanislavski. O trabalho do ator sobre si mesmo permanece como tese principal, entretanto, Grotowski investiga elementos antropológicos da criação atoral sugerindo um retorno às raízes do próprio humano. Em “A parábola de Grotowski” (2004), o prof. Marco De Marinis, da Universidade de Bolonha, identifica como essa tese de Stanislavski é atualizada em cada uma das fases principais de Grotowski: a fase do teatro como representação; a fase do parateatro; a fase do retorno às fontes e, a última fase, a do teatro como veículo. Grotowski escreveu uma série de artigos reunidos, no Brasil, em dois textos: “Em busca de um teatro pobre” (1992) e “O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969” (2007).

²⁰ A ideia de “mitologização” dos trajetos de Stanislavski-Grotowski foi possível em função da enorme quantidade de narrativas divergentes desses trajetos. Ao “mitologizar” valho-me da mitocrítica desenvolvida por Durand (1996; 2004), em que, por meio da identificação de “mitemas” (partes menores da estrutura mítica, enquanto verbalização e não substantivação) permite a percepção, mesmo que temporária, de bacias semânticas (tratarei dessa noção mais à frente).

²¹ O mais comum seria usar ‘linguagem’ e não ‘língua teatral’, mas pretendo enfatizar que há na aquisição de técnicas do campo do teatro uma semelhança com os processos de aquisição de uma determinada língua. Nessa semelhança, podemos dizer que a capacidade de jogo é tão natural

Diante do exposto, desenvolvo o relato da pesquisa buscando manter a complexidade que se manteve presente no cotidiano da pesquisa. Escrevo cartas aos alunos-pesquisadores na tentativa de amarrar aquilo que pode ter ficado solto no desenvolvimento da pesquisa. As cartas conformam, assim, a descrição do trajeto de pesquisa com a forma-ação de atoresprofessores, o resultado da pesquisa com evidência das intimações do imaginário na reeducação do sensível e, também, uma parte importante do próprio trajeto.

Divido as cartas em três conjuntos. Esses conjuntos tentam abarcar toda a dinâmica da pesquisa, enquanto lugar de experimento de si com vistas à potencialização da percepção.

O primeiro conjunto é teórico. Nessas cartas me concentro nas questões do foco e do método de pesquisa, nas referências teórico-epistemológicas e na “mitologização” das poéticas teatrais experimentadas pelos alunos-pesquisadores. O foco é a emergência de intimações do imaginário na forma-ação do atorprofessor; o método é o lugar de possibilidade dessas emergências: o trajeto mesmo em que ocorreram tais intimações.

O segundo conjunto é um detalhamento dos experimentos poéticos enquanto método de pesquisa. Considero a estrutura mítica das poéticas teatrais utilizadas como referência ao trajeto dos experimentos. Apresento, com exemplos das ações dos alunos-pesquisadores sobre determinadas formas ou conjuntos de formas, a dinâmica de alguns momentos importantes do trajeto de pesquisa. É também um conjunto de cartas em que há uma forte presença da explicação e da reflexão sobre o trajeto.

O último conjunto é uma reflexão sobre o imaginário na forma-ação do ator professor. É denominado como um conjunto de abertura, pois tanto o imaginário quanto a forma-ação e a função atorprofessor são noções abertas; existindo em função mesmo de sua movência, de sua reestruturação constante. Nesse conjunto apresento possibilidades de desdobramentos da pesquisa como suposta conclusão.

O primeiro bloco é mais teórico; o segundo é um relato dos experimentos em função de minha consideração das poéticas teatrais de Stanislavski e Grotowski como mitos do teatro contemporâneo. O terceiro é uma reflexão maffesoliana “à sombra de Dioniso” ou “com a parte do diabo”.

Boa leitura!

CARTAS TEÓRICAS

Carta 02: O método de pesquisa como um trajeto de vivências artísticas ou experimentos poéticos

Queridos alunos-pesquisadores:

No campo teatral, a ideia de ação é uma das mais importantes. A principal função do ator é a de agir em cena. E agir é fazer alguma coisa. Quando comecei no teatro, em 1987, ouvia sempre que ‘teatro se aprende fazendo’. Aprendi que fazer alguma coisa era a função do ator. Naquele momento ainda não tinha qualquer contato com as teorias do teatro. A função de fazedor da cena era preponderante. Aprendi desde aquela época que ao ator cabia fazer e que o ator era o principal agente da cena.

Somente após entrar em contato com as teorias do teatro percebi que a preocupação dos atores com a ação distancia muitos deles da forma. A forma não como um endurecimento, como barreira à criação, mas como um conjunto de estruturas que delineiam e comportam melhor a ação do ator.

A necessidade de uma forma como referência à criação do ator tem o papel de indicar os possíveis caminhos do fazer. A forma funciona como uma bússola para a criação do ator. Percebo que a forma, em meus primeiros passos no teatro, era negligenciada em função do agir. A forma, hoje percebo isso nitidamente, é o lugar em que se dá a ação. Sem a forma, isto é, sem a relação direta com saberes anteriores produzidos ao longo do trajeto da história do teatro, a ação do ator corre o risco de ficar vazia de sentido.

Depois de ter caminhado por muito tempo no teatro, exercendo a função de ator, compreendi que é a interação entre o fazer e o saber que determina à cena um determinado grau de intensidade. E é essa intensidade que pode vir a interessar o espectador, para quem o ator realiza sua ação. Quanto maior a intensidade da cena, tanto maior o interesse dos espectadores. Intensidade é um conceito da física para

designar graus de luminosidade. Com isso, quero dizer então que quanto mais presentes estiverem em cena, mais os espectadores se interessarão pela cena. A cena, toda a gente de teatro sabe disso, é a ação de atores sobre um espaço percebido por espectadores. Isso equivale a dizer que o espectador de teatro tem uma visão do conjunto da forma (ações dos atores, espaço cênico, espaço dramático, texturas, luminosidade, etc)²². Em outras palavras, é a ação do ator sobre e com formas que é percebido pelo espectador na plenitude do acontecimento teatral.

Pode-se concluir, diante disso, que se é a relação que se estabelece entre as ações do ator e as do espectador que configura o teatro, sua característica principal é o de se configurar como um encontro efêmero. O que sobra desse encontro são espécies de sombras que pairam nas memórias dos participantes do encontro. Essas sombras, entretanto, podem ser ativadas por intimações as mais diversas como fotografias, vídeos, textos. Mas, sabemos, os detalhes de um acontecimento teatral guarda algo de muito particular que, dependendo da intensidade da relação forma/ação, gera sentidos distintos em cada participante do ato teatral.

Remeto vocês a um conjunto de textos sobre pesquisa em artes cênicas organizados por André Carreira e Beatriz [Biange] Cabral (2006)²³. Nele vocês encontram uma série de reflexões de pesquisadores-artistas do teatro brasileiro. O esforço desses pesquisadores-artistas é o de apresentar reflexões sobre pesquisa em teatro a partir de métodos muito diversos. Entretanto, a relação entre o fazer e o pensar a cena é uma constante. Ficará mais claro, quando lerem o livro “Metodologias de pesquisa em artes cênicas”, o que falo acima sobre certa distância entre a forma e a ação, isto é, entre quem reflete sistematicamente sobre a cena, percebendo seus contornos, seus delineamentos, suas matrizes e aqueles que se dedicam exclusivamente ao fazer, ao criar os contornos da cena.

²² Vale lembrar aqui estudos sobre Semiologia Teatral que se encontram atualmente bastante avançados e que aprofundam o assunto sobre os núcleos de sentido da cena teatral. Os exemplos mais expressivos e que mais têm interferido no nosso cotidiano de trabalho de criação são os estudos de Patrice Pavis (2003), Anne Ubersfeld (2005) e R. Ingarden (1977).

²³ Andre Luiz Antunes Netto Carreira e Beatriz Angela Vieira Cabras (Biange) são professores-artistas-pesquisadores do PPGT-UDESC. Foram meus professores quando cursei o Mestrado em Teatro na UDESC. Biange foi minha orientadora naquela trajetória (2004-2005). Também foram colegas de departamento, quando iniciei minha carreira docente como professor substituto das disciplinas de Dramaturgia I e II.

A introdução de Carreira e Biange, intitulada “O teatro como conhecimento” evidencia como pano de fundo justamente essa dificuldade na relação entre o fazer e o pensar sobre a cena. Nesse texto esses meus professores dizem que:

Pensar as relações entre o saber e o fazer, que quase sempre parecem ser aspectos auto-excluentes, também é uma questão em permanente discussão entre aqueles que se dedicam ao teatro. Os que trabalham na cena quase sempre encontram dificuldades em compreender o exercício daqueles que se preocupam em estudá-la, e, em geral, percebem uma distância muito grande entre o fazer e o estudar. Enfrentar esse dilema parece ser um elemento chave para refletir sobre pesquisa (CARREIRA & CABRAL, 2006, p. 14).

Como podem perceber, a minha percepção sobre a distância entre ação e forma afina-se com o que é refletido no texto de Carreira e Biange. Eles enfatizam também o fato de que “a produção de conhecimento no teatro é consequência das trocas nas quais participam artistas, espectadores e estudiosos.” (Idem, 2006, p. 14).

Vocês já devem estar pensando “aí está a fonte em que se inspirastes para construir nossas rotinas de trabalho”. Podem estar certos disso. A ênfase na interação entre artistas, espectadores e estudiosos configurou-se, para mim, em uma possibilidade de método de pesquisa. Antes mesmo de ter um problema de pesquisa da presente tese enunciado, esbocei um instrumento que, naquele momento, denominava de ‘exercícios públicos teatrais’.²⁴ Esse instrumento buscava evidenciar as três relações estabelecidas no teatro de pesquisa, gênero experimental com o qual tenho muita afinidade.

Entretanto, por uma questão de limite, devia me concentrar em apenas uma das relações. Seria muito dispendioso trabalhar, ao mesmo tempo, com as relações ator *versus* estudioso *versus* espectador. Teria de optar por uma relação ou por outra: podia ser a relação entre ator e espectador ou a do ator e estudioso ou, ainda, a relação espectador e estudioso. A presença de vocês me fez optar pela relação ator *versus* estudioso. Vocês devem se lembrar que a minha hipótese inicial de

²⁴ Os ‘exercícios públicos teatrais’ eram sessões de trabalho teatral organizadas com a presença de espectadores. Os atores preparavam suas ações e as expunham diante de espectadores. Havia aqui uma semelhança do que o Odin Teatret, grupo dinamarquês dirigido por Eugênio Barba (principal líder da Antropologia Teatral), realiza como ‘demonstração de trabalho’. Tive contato com essa metodologia de trabalho em Londrina, em 1998, quando participei de um seminário coordenado pelos integrantes do Odin. O exercício público teatral objetivava orientar, por meio do contato com espectadores, a própria criação dos atores. A premissa fundamental era que o trabalho estava sempre em processo, não havia um fim para ele e não ser uma eterna experimentação.

pesquisa trazia com maior intensidade a relação entre o ator e o professor, ou, em outros termos, uma função que se concentra no fazer e outra que se concentra no saber.

Para lhes refrescar a memória, quando iniciei a pesquisa em 2008, tinha um problema de pesquisa que buscava perceber a interferência de duas intimações do imaginário social na formação do ator-professor (naquele momento ainda havia o hífen que separava o ator do professor). As intimações eram de duas ordens principais: a exploração da teatralidade e a solicitação social do espetáculo.²⁵ Apenas no final de 2009 consegui cunhar um problema de pesquisa que buscava intensificar a interação entre forma e ação. Desde aquele momento a pergunta que procurei responder foi: **a relação entre forma e ação, aliada a percepção das intimações do imaginário como elementos estruturados e estruturantes de trajetos antropológicos, poderia resultar na forma-ação de um atorprofessor?**

Como podem perceber, essa questão de pesquisa expõe na materialidade mesma das palavras as principais matrizes teóricas que serviram de pano de fundo para nossas experimentações.

A primeira evidência dessas matrizes teóricas é a crença que tenho em um teatro como espaço privilegiado de formação. E, compreendo a formação na interação entre aprendizagem e ensino. É a relação que se estabelece entre uma espécie de afastamento do objeto e a aproximação deste que se configura em aprendizagem e ensino, resultando, com isso, formação em um sentido amplo. Nas palavras de G. Gadamer,

[...] o que perfaz a essência da formação não é o alheamento como tal, mas o retorno a si, que pressupõe naturalmente o alheamento. Nesse caso, a formação não deve ser entendida apenas como o processo que realiza a elevação histórica do espírito ao sentido universal, mas é também o elemento onde se move aquele que se formou (2004, p. 50).

Esse movimento, isto é, esse deslocamento que os indivíduos fazem pode ser compreendida por meio de uma equação em que ensino é um denominador (uma

²⁵ Caso queiram mais detalhes sobre a proposta inicial, remeto-os aos principais textos que escrevi na ocasião: “Aprender a aprender: a solicitação da figura pecúlio como prática pedagógica inovadora na formação de professores de teatro”. In: **Práticas inovadoras na aula universitária**. São Luís: EDUFMA, 2009. Também podem acessar o site do ENDIPE e ler nos Anais do XIV Congresso do Endipe o painel “Primeiras reflexões sobre os discursos que definem a prática do professor de teatro: entre a exploração de teatralidade e a solicitação do espetáculo”. In: <http://www.pucrs.br/eventos/endipec>.

forma) e aprendizagem é um numerador (uma ação). Seria melhor representá-la da seguinte maneira:

$$\frac{\text{aprendizagem}}{\text{ensino}}$$

Essa equação representa, para mim, um jogo entre duas funções, isto é, dois atores principais: a do estudante e a do professor. Essa interação entre uma e outra função configura-se como um jogo em que ambos, ao exercerem suas funções, aprendem e ensinam. Um professor aprende como ensinar e um estudante ensina como aprender.²⁶ É mesmo um jogo estético-político, pois há aí uma partilha de um sensível, como o define Jacques Rancière:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (2009, p. 15).

Essa partilha ocorre por meio daquilo que é acessível pela percepção de cada um dos participantes do jogo. Este por sua vez é estético porque demanda percepção e julgamento daquilo que é percebido e, ao mesmo tempo, é político porque é demandado por um conjunto socialmente organizado (a sala de aula, a sala de ensaios no teatro). Esse conjunto é, evidentemente, composto de imagens ou representações sociais e formam, para utilizar uma noção do campo do imaginário, uma “bacia semântica”.²⁷ Para Durand,

²⁶ Há aqui uma paráfrase de uma famosa máxima de Paulo Freire: “O professor aprende ao ensinar e o educando ensina ao aprender” (2010). Entretanto, altero um pequeno dado que não nega a famosa expressão de Freire, mas que acrescenta um dado importante em se tratando de forma-ação de atores-professores. O “como” ensinar e o “como” aprender é, para mim, resultado da interação entre as formas por eles – professores e alunos ou atores e espectadores – adotadas nas suas ações.

²⁷ “Bacia semântica” é uma noção cunhada por Gilbert Durand para estudar as estruturas do imaginário em função de suas temporalidades e conformações imaginais. A expressão foi cunhada tendo como referência uma bacia hidrográfica e pretende dizer que, historicamente, há a predominância de uma bacia semântica em cada uma das épocas. Essa predominância não exclui por eliminação os campos teóricos, mas os justapõe em contra-ação, obedecendo os regimes naturais da vida: o diurno e o noturno (Durand, 2004, p. 100-116).

A bacia semântica permite a integração das evoluções científicas [...] e, em seguida, uma análise mais detalhada em subconjuntos [...] de uma era e área do imaginário: seu estilo, mitos condutores, motivos pictóricos, temáticas literárias, etc, numa mitoanálise generalizada, isto é, propondo uma “medida” para justificar a mudança mais pertinente do que o menos explícito “princípio dos limites” (2004, p. 103).

É a relação desses conjuntos (um apresentado pelo professor, a partir de saberes pessoais, no ato de ensinar, outro constituído por todos os saberes de um estudante, no ato de aprender) que está presente na partilha do sensível. Uma bacia semântica institui as formas mesmas de ensinar/aprender.

Quando afirmo que o teatro é um espaço privilegiado de aprendizagem/ensino, quero que entendam que se trata de um espaço em que, mesmo vocês, atores propondo a cena, os espectadores são livres para compreendê-la de um modo particular. É essa interação inevitável ao teatro que o torna um jogo em que seus participantes são livres e autônomos para instituir suas leituras de mundo. Entretanto, como nos lembra Edgar Morin,

A autonomia de que falo não é mais uma liberdade absoluta, emancipada de qualquer dependência, mas uma autonomia que depende de seu meio ambiente, seja ele biológico, cultural e social. Assim, um ser vivo, para salvaguardar sua autonomia, trabalha, despende energia, e deve, obviamente, abastecer-se de energia em seu meio, do qual depende. [...] só podemos ser autônomos a partir de uma dependência original em relação à cultura, em relação à língua, em relação a um saber. A autonomia não é possível em termos absolutos, mas em termos relacionais e relativos (2001, p. 118).

A questão da aprendizagem/ensino, procurando manter certa autonomia e liberdade nos caminhos da pesquisa, foi cunhada articulando um método que é um espaço de aprendizagem/ensino atento para a partilha do sensível, no sentido de Rancière.

Em vez de pensar a forma-ação de um ator-professor (com hífen), assumi justapor as funções em um atorprofessor. Ao cunhar o termo atorprofessor busquei atentar para o fato de que o teatro, seja qual for a sua forma, pode ser um momento no qual é possível aprender/ensinar. Queria deixar claro a vocês que o termo atorprofessor reforça ainda mais o processo educacional que pode ser o teatro,

abrindo a cena como espaço de aprendizagem/ensino tanto para o ator quanto para o espectador.

Ao aglutinar as noções de ator e de professor, pretendi deixar claro que a relação entre o trabalho do ator e o trabalho do professor tem a seguinte semelhança: ambos os trabalhos partem de formas e ações. O encontro entre dois grupos que é o princípio elementar do teatro também está presente em salas de aula. Se há um encontro, há um diálogo e é esse dialogismo que garante a aprendizagem/ensino de um conjunto de fazeres/saberes específico. Evidentemente guardadas as peculiaridades de cada linguagem.

O binômio ‘forma-ação’, por sua vez, aproxima, mas não aglutina, os conceitos de forma e ação. Essa operação com as duas palavras procura revelar que a interação é considerada como um motor, em minha pesquisa, do processo de aprendizagem/ensino no teatro.

O hífen que separa os conceitos indica que o processo (o nosso processo) podia derivar ora para a ação, ora para a forma e que esse movimento pretendia resultar em forma-ação. Isto é, em uma forma-ação que privilegia o movimento a partir de uma estrutura e que explora a teatralidade (formas teatrais) por meio de experimentos com o fazer (o ator como agente da cena). Não se podia inverter as palavras porque retiraria desse binômio uma provocação ao campo da educação sobre a formação, um dos conceitos mais importantes para a pedagogia.

A questão de pesquisa deixa, ainda, transparente, que o contato desse atorprofessor com formas-ações teatrais sempre são permeadas/transpassadas pelas intimações do imaginário como formas estruturadas e estruturantes dos trajetos de cada atorprofessor. Resultando, dessa equação, que cada processo de forma-ação poderia ser independente, pois dependeria das percepções que cada um de vocês, alunos-pesquisadores, teria do movimento da investigação.

O fato é que antes mesmo de enunciar o problema, encontrá-lo propriamente dito, a investigação tinha esses contornos iniciais bem visíveis. Embora o enunciado tenha sido construído apenas no final do primeiro ano de pesquisa (2008), as suas matrizes eram resultado da minha trajetória de mais de vinte anos no campo teatral. Havia, com isso, encontrado o problema que me estimulava a pesquisar. Entretanto, além do problema, precisava de um método que garantisse a realização/legitimação da pesquisa.

Como lhes narrei acima, o texto de Carreira e Cabral me inspirou na criação dos ‘exercícios públicos teatrais’, uma espécie de espaço de encontros teatrais em que as técnicas utilizadas eram extremamente diversificadas. Esses ‘exercícios’, contudo, devido a sua abrangência, causava enorme confusão à pesquisa, pois operava com um complexo jogo de interações. Temia não dar conta de concluir a tese no limite adequado caso não eliminasse uma das instâncias.

A clareza sobre o método que passei a utilizar na pesquisa foi obtida por meio da adoção de cinco autores/referências principais: Gilbert Durand, Michel Maffesoli, Henri-Louis Bergson, Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski. Os três primeiros serviram de aporte para a pesquisa como caminho, como trajeto antropológico (apropriação construída no GEPIEM²⁸). Esses três primeiros referenciais contribuíram em relação à dinâmica do conceito de movência, induziram-me a assumir a intuição e o senso comum como formas legítimas do pensamento humano. Os dois últimos, por meio de suas trajetórias como artistas-pesquisadores, conformam, na pesquisa, os principais referentes de procedimentos do trabalho do ator.

Com a pesquisa arquitetada era preciso encontrar/perseguir sua solução. Essa solução viria com uma nova descoberta/escolha: um método de pesquisa. As seguintes palavras de Bergson foram elucidativas na questão do método:

[...] enunciar um problema não é somente descobrir, é inventar. A descoberta relaciona-se ao que já existe, atual ou virtualmente; certamente ela viria cedo ou tarde. A invenção doa o ser ao que não era, ela poderia não vir jamais. Já nas matemáticas, com mais razão em metafísica, o esforço de invenção consiste frequentemente em suscitar o problema, em criar termos nos quais ele se colocará. Posição e solução do problema estão bem próximas de se equivaler: os problemas verdadeiramente grandes não são postos senão quando são resolvidos. (2005, p. 188-9).

Se as palavras desse filósofo estavam corretas e, claro, se meu problema era legítimo, o método já estava ali, mesmo que subsumido em meio à confusão dos esboços do problema. Diante disso, passei a listar aquilo que minha pesquisa não podia deixar de conter. A lista elencou as seguintes necessidades para a configuração do método de pesquisa:

²⁸ Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Educação, Imaginário e Memória, coordenado por Lúcia Maria Vaz Peres, no PPGE-FaE-UFPEl.

1. Um espaço em que vocês realizassem, durante a pesquisa, uma série de experimentos com o teatro. Esse espaço devia ser um lugar para experimentação de formas da linguagem teatral.
2. O método devia ter consonância com o campo da educação e, conseqüentemente, com o subcampo do teatro na educação e pedagogia do teatro.
3. O método devia ser aberto/flexível o suficiente para que vocês (sujeitos da pesquisa) tivessem ampliados os seus graus de autonomia e, conseqüentemente, de liberdade durante o período da pesquisa.
4. O método devia ser estruturado e estruturante, ou seja, estabelecer um contato estreito com métodos desenvolvidos na história do teatro e com ressonâncias/pregnâncias simbólicas contemporâneas.
5. Os registros que faria dos movimentos/deslocamentos de pesquisa deviam ser os mais isentos possíveis.
6. As categorias de análise deviam apontar para a complexidade do fazer/saber teatral.
7. O fazer/saber deviam ser tratados como algo que pode ocorrer ao mesmo tempo.

Diante dessa lista como uma série de pré-requisitos à pesquisa e, considerando ainda a reflexão de Carreira e Cabral acima, o método começou a se configurar na convergência entre o fazer e o saber.

O quadro composto pela lista acima apontava para um cruzamento de referências. Os limites impostos por esses pré-requisitos resultaram na percepção de que meu foco de interesse eram qualidades da pesquisa e não quantidades. Essa constatação me levou a concordar com o que Judith Alves (1991), afirma sobre metodologias com pesquisa qualitativa:

Uma metodologia [um método] não se define por uma coleção de técnicas e instrumentos, e sim pela lógica que orienta o processo de investigação; lógica esta que, por sua vez, é determinada pelos pressupostos teóricos-epistemológicos que caracterizam um dado paradigma. (p. 56).

A colocação de Alves de que o método da pesquisa qualitativa é constituído à proporção que o pesquisador determina os referenciais teóricos-epistemológicos foi de extrema relevância. Os referenciais teóricos que me balizavam deviam conter,

consequentemente, as bases do método. Os referenciais deviam nutrir a pesquisa para a conformação de instrumentos (formas) de pesquisar. Estava ciente também de que esses referenciais fariam imposições para estreitar ainda mais os limites da pesquisa.

Ao aceitar a provocação de Carreira e Cabral (2006), em “O teatro como conhecimento”, optei por assumir que meus sujeitos de pesquisa, além de lidar com o fazer teatral, deviam também pensá-la.²⁹

Para trabalhar com a interação entre forma e ação e, dessa maneira pensar a forma-ação de um atorprofessor adotei as trajetórias de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski³⁰, mais precisamente os conjuntos de procedimentos que esses dois artistas/pedagogos construíram em seus fazeres teatrais, como dois potentes modelos de pesquisa, tão modelares quanto as estruturas míticas. Esses modelos, no entanto, em função de sua amplitude foram lidos por muitos diretores e atores de teatro de maneiras muito divergentes. Isso fez com que as assumisse com a aura do mito que as envolve. Tratarei desse tema logo mais.

As poéticas teatrais (a de Stanislavski e a de Grotowski), explicitadas por suas longas e detalhadas descrições/reflexões e, publicadas no Brasil na quase totalidade, revelaram-se como dois instrumentos de pesquisa que tinham um ponto de toque: o método de ações físicas.³¹

²⁹ Não excluindo aqui aqueles que apenas fazem e aqueles que apenas pensam a cena. Considerando o teatro como acontecimento, como encontro entre dois grupos, é possível afirmar que o teatro é feito por artistas do palco e por espectadores. Isso significa que faz teatro quem participa de um acontecimento teatral. Essa discussão pode ser encontrada em BROOK, Peter (1999) e também em GROTOWSKI, Jerzy (1992).

³⁰ A influência de Stanislavski é uma das mais expressivas na história do teatro ocidental. É o método de ações físicas elaborado por Stanislavski entre o final do século XIX e o ano de 1938 (ano de sua morte) que mais enfaticamente influenciou e ainda influencia o trabalho do ator no ocidente. Autores como Lee Strasberg (EUA), Raúl Serrano (AR), Eugênio Kusnet (BRA), para citar apenas alguns, pois a lista seria imensa, constituíram seus métodos de trabalho de ator a partir do contato com o mestre russo. Por sua vez, Grotowski, primeiramente com o Teatro Laboratório na Polônia e depois até 1999 (ano de sua morte) no Work Center of Jerzy Grotowski, em Pontedera – Itália, é uma das figuras mais importantes e influentes do teatro contemporâneo. Suas pesquisas influenciam a quase totalidade dos grupos de pesquisa atuais, como a lista seria muito grande, cito apenas alguns: Odin Teatret (DN), Teatro Pottlach (IT), LUME (BRA), Teatro de los Andes (BO). A noção de treinamento do ator é uma de suas principais influências.

³¹ O método de ações físicas conforma-se por uma série de procedimentos organizados por Stanislavski para possibilitar aos atores uma criação mais verossímil para a época, final do século XIX e início do século XX. Para Stanislavski é impossível fixar as emoções, mas é possível fixar um percurso de ações físicas. Isto quer dizer que o ator deve criar a vida física do personagem e repeti-la objetivando apropriar-se dessa vida física e com isso criar a possibilidade de crença por parte dos espectadores. Os principais procedimentos são: o se mágico, com o qual o ator cria possibilidades de ações físicas perguntando-se “o que eu faria se estivesse nessa situação e nessas circunstâncias?”, a resposta são ações que se aproximam do possível; há também o procedimento de concentração de atenção que se configura pela divisão do espaço cênico em círculos de atenção. Esses círculos de

As trajetórias de Stanislavski e Grotowski, assumidas como mitos-modelos, possibilitaram a construção do método de pesquisa como experimentos poéticos³². Os experimentos poéticos, como vocês perceberam durante a pesquisa, foram conformados como lugares de interação entre fazeres e saberes teatrais. Essa interação foi inspirada por Stanislavski e Grotowski que adotaram a aproximação, no trabalho do ator, entre o fazer e o saber como premissas de suas pesquisas/criações teatrais.

Os experimentos poéticos criaram condições para um espaço de vivências artísticas em que as poéticas teatrais, além das questões pessoais de cada um de vocês, interagiram com determinadas demandas de fazeres/saberes.

A essas demandas denomino, amparado em Gilbert Durand (2002), de intimações do imaginário. Essas intimações são denominadas por Durand como “imperativos naturais”. E esses “imperativos” são de ordens culturais e resultam, para o homem, em uma espécie de “polimorfia”. Para Durand, nessa “polimorfia”,

[...] as vocações e as censuras culturais vão selecionar as formas de ação e pensamento adequadas a este ou aquele gênero de vida. Donde resulta que do ponto de vista metodológico se possa falar de imperativos naturais, enquanto nos contentamos com o termo “intimação” para caracterizar o social (...). [...] E capaz de integrar todas as constelações [de imagens] que encontramos pelo caminho (2002, p. 46).

atenção permitem ao ator concentrar suas ações físicas em objetos, espaços mais amplos e, com isso, carregar nessa atenção a atenção dos espectadores; a linha contínua de ações é um dos procedimentos que compõe o método de ações físicas stanislavskiano, trata-se de uma linha de ações construídas a partir da divisão e subdivisão de parte do texto dramático. As partes maiores são denominadas de unidades, as partes menores de objetivos. As unidades são nominadas por substantivos, os objetivos com verbos. A construção dessa linha de ações permite ao ator permanecer o tempo todo na personagem controlando os tempos-ritmos do movimento e da fala. A linha de ação contínua conforma todo o trajeto de ação do ator em cena e, comparando à música, é a linha melódica que pode interessar aos espectadores. Grotowski, ao assumir o método de ações físicas de Stanislavski, faz alguns acréscimos, como o encadeamento dos impulsos. Para Grotowski, além dos procedimentos adotados por Stanislavski, é fundamental o desenvolvimento de impulsos vitais. Os impulsos não são propriamente ações, mas aquilo que acontece antes da ação se materializar. São os impulsos, para Grotowski, que garantem qualidade ao trabalho do ator. Para se conseguir impulsos os atores devem trabalhar seus corpos e suas mentes como uma unidade. O trabalho sobre si mesmo, isto é, com aquelas experiências significativas que cada indivíduo possui, é um ponto de partida para a construção do que Grotowski denomina de “main action”, uma ação essencial que pode desencadear todo um conjunto de ações.

Ao adotar o método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski procedo alguns ajustes. Esses ajustes têm relação com o imaginário teatral contemporâneo e, bem mais que isso, de um teatro que se situa em meio a uma sociedade em que a quantidade de informações é infinitamente maior do que as do início do século XX (época de Stanislavski) e década de 1960, quando Grotowski iniciou seu trabalho com o método. Tratarei desse assunto no segundo conjunto de cartas.

³² A nomenclatura adotada para os experimentos poéticos faz uma dupla referência. A primeira ao teatro experimental que atualmente se denomina como teatro de pesquisa. A segunda referência é a ideia central de Aristóteles na “Poética”, isto é, a noção de *poiēn*, fazer com técnicas.

Essas intimações são de natureza simbólica, pois as forças que cada poética teatral (incluindo aqui as presenças de textos dramáticos enquanto remanescentes de poéticas teatrais-literárias³³) exerceu nos caminhos foram de duas ordens principais: estruturadas e estruturantes. Da mesma forma, o meio social em que essas poéticas foram experimentadas também contribuiu com intimações na constituição do trajeto de pesquisa, a que denomino de trajeto de reeducação do sensível.

As intimações são estruturadas porque serviram de bases iniciais do experimento, e estruturantes, pois desencadearam nos experimentos elementos que prefiguraram como matizes de nossas leituras sobre as poéticas a partir daquilo que compreendia na interação como a função do atorprofessor.

A ideia de experimentos utilizada nesse método é mesmo aquela de assumir o teatro como fundamentalmente experimental. Uma ideia um tanto próxima do que Marco De Marinis (1987) denomina “o novo teatro”³⁴.

Importante ainda reforçar que os experimentos poéticos foram realizados num âmbito extracurricular. O Núcleo de Teatro Universitário ofereceu a possibilidade de experimentarmos o grupo como elemento catalisador de aprendizagem/ensino. Isso potencializou cada um dos experimentos legitimando-os como cena de pesquisa contemporânea, garantindo ainda a presença de espectadores interessados em teatro de pesquisa.

Como coloquei acima, os experimentos poéticos possibilitaram à pesquisa uma série de estruturas. Essas estruturas é que compunham nossas vivências artísticas. As estruturas utilizadas e que conformavam os experimentos poéticos foram: exercícios com as poéticas de Stanislavski e Grotowski, exercícios com elementos da *performance*, a aprendizagem/ensino teatral em grupo.

Cada experimento poético com seu título próprio remetia a uma dada referência dramatúrgica e poética teatral. Os experimentos poéticos tiveram, portanto, uma estrutura/rotina que demandava: treinamento, estudos teóricos,

³³ O texto dramático, gênero escrito para ser encenado, guarda indícios das convenções teatrais de cada época. O texto dramático é um documento importante para refletir sobre teatro, assim como a fotografia e o vídeo, mais recentemente.

³⁴ O novo teatro é a denominação que Marco de Marinis encontra para reunir artistas e grupos ‘experimentais’, ‘de vanguarda’, ‘teatro de pesquisa’ que, entre as décadas de 1940 e 1970, buscavam, e ousou afirmar, conseguiram renovar a cena teatral. Essa afirmação é possível realizar pelo fato do trabalho de muitos dos grupos, citados por Marco de Marinis, reverberar de forma enfática atualmente.

ensaios e encontros com espectadores. Cada um deles teve, como vocês devem lembrar, uma característica que surgiu como demanda do grupo ou, em certos casos, de uma demanda particular de cada um de vocês. No total realizamos, entre 2008 e 2010, dez experimentos poéticos: em 2008: “Máscaras Hamlet”, “As bruxas”, “Nó borromeano”; em 2009: “Crias”, “À moda da casa”, “Coquetel”; e, em 2010: “Entre paredes”, “...e o gato não comeu!!!”, “Volúpia”, “A história é uma istória”.

Quero, para iniciar o detalhamento do trajeto de pesquisa, apresentar cada um dos experimentos poéticos de forma cronológica e sucinta. Para tanto, criei uma galeria³⁵ de imagens com a totalidade dos experimentos poéticos com suas respectivas fichas técnicas e sinopses. A seleção das imagens foi feita em função da minha percepção sobre o que me pareceu mais significativo em termos de aprendizagem/ensino em cada vivência. Em alguns casos, há apenas imagens do encontro com espectadores, em outros do treinamento; outras ainda de alguma imagem que influenciou significativamente o experimento poético em questão.

É importante atentar para o fato de que os experimentos poéticos não foram construídos na ordem em que aparecem. Há uma cronologia apenas no seu início. Alguns experimentos iniciaram enquanto outros ainda estavam em andamento. O início de um experimento poético foi definido por intimações dos alunos-pesquisadores ou, em alguns casos, pelos três, ou ainda, por mim.

³⁵ Selecionei três imagens de cada experimento poético para apresentar, de modo abreviado, o trajeto dos experimentos poéticos. Falo em galeria, mas poderia também, falar de museu do imaginário da pesquisa. Prefiro galeria por conter um sentido de que algo ali está em construção e, não como em um museu, que guarda o fato consumado. A galeria de arte é o espaço do novo, o museu o do arcaico.

Experimento poético 01: Máscaras Hamlet

Ficha técnica: Atuação: Inácio Schardosim; Texto referência: “O balcão” de Jean Genet; Poética referência: O método de ações físicas de Stanislavski;

Sinopse: Um ator se expõe por meio de um jogo de máscaras femininas. Um homem que joga com o universo feminino. O feminino é ele próprio. Esse jogo com o feminino aproxima-se do jogo proposto pelo texto dramático “O balcão”, de Jean Genet. O espaço simboliza um quarto em que os desejos mais íntimos de um homem são expostos. Um verdadeiro jogo erótico em que o ator se diverte/sacrifica compondo mulheres: uma freira, uma puta, uma donzela. Os espectadores presenciam, em quarenta minutos, o desenvolvimento/desvelamento de cada uma das máscaras femininas compostas pelo homem-ator. “Mascara Hamlet” faz ainda uma referência ao metateatro de “Hamlet”, texto de Shakespeare. As ações representadas prenunciam as que são vividas. Os espectadores são convidados, por meio da interpretação do ator, a entrarem em seus universos mais íntimos.



Experimento poético 02: Nó borromeano

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Inácio Schardosim, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: “Liberdade, Liberdade” de Millôr Fernandes, “O sinthoma” de Lacan; Poética referência: Método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski;

Sinopse: O nó borromeano é o enigma constituído pela interação entre o real, o simbólico e o imaginário. Um grupo de atores, em coro, busca dominar aquilo que em suas representações é da ordem do real, do simbólico e do imaginário. O jogo é um ciclo infinito. Nó borromeano tem começo, mas não fim. O fim é uma imposição de quem assiste. Os atores interpretam cenas históricas. Personagens tomadas da colagem “Liberdade, Liberdade” de Millôr Fernandes são pretextos para as experimentações dos atores. As ações de coro são as bases principais: é o coro que determina o andamento da cena. Como um personagem, o coro reage às interpretações dos atores e exige, com isso, que o ator altere seu tempo-ritmo e a dinâmica da atuação.



Experimento poético 03: Crias

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Inácio Schardosim, Maurício Rodrigues;
Texto referência: “As criadas” de Jean Genet; Poética referência: Método de ações físicas de Stanislavski;

Sinopse: Três atores se revezam na interpretação de três personagens. A tarefa de cada ator é manter clara a leitura de quem está ali, Clara, Solange ou Madame, personagens do texto dramático “As criadas”, de Jean Genet. É preciso que o ator execute ações a partir da lógica de cada uma das personagens de Genet. São as ações que ele executa que revela quem está ali, isto é, uma das personagens. O desafio é não quebrar a linha contínua de ações do jogo, pois se isso ocorre, o público se distancia do enredo e perde, com esse distanciamento, o interesse mesmo pelo jogo. Então, mais que interpretar personagens, o ator interpreta a si mesmo em situação de jogo: interpreta-se a si mesmo como ator que interpreta personagens.



Experimento poético 04: As bruxas

Ficha técnica: Atuação: Maurício Rodrigues; Texto referência: “MacBeth” de Shakespeare; Poética referência: Estudos da *performace* de Richard Schechner;

Sinopse: Um rito de bruxas construído a partir da memória de infância do ator em terreiros de Batuque e Umbanda. Também da imagem da avó benzedeira, uma bruxa que fazia chás e mandingas. A essas imagens acrescenta-se a brincadeira de girar que o ator sempre fazia, mimetizando as experiências místicas. O experimento é composto dessas imagens de infância. Maurício trás à tona um universo de feitiçarias. Como referência literária o texto “MacBeth”, de Shakespeare, mais especificamente as cenas das bruxas. Memórias do ator e ficção são cruzadas. Os espectadores são recebidos como integrantes de uma seita; presenciam uma sessão de bruxaria. São benzidos e também malditos. A experimentação particular do ator é a da vocalização por meio de ressonadores, uma influência de Grotowski. As ações são vividas. A teatralidade aproxima-se do performativo.



Experimento poético 05: À moda da casa

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Inácio Schardosim, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: “À moda da casa” de Flávio Márcio; Poéticas de referência: Método de ações físicas de Stanislavski, Treinamento de ator de Grotowski;

Sinopse: “À moda da casa” é uma comédia de costumes. Uma família de classe média em um país em crise espera a chegada de um filho que vive no exterior. A família, imaginando um exterior perfeito, faz o impossível para receber bem o ilustre membro da família. O avô, em um ato de coragem e honra, entrega seu próprio corpo para ser o prato principal do almoço. A crise no país é tamanha que falta carne no mercado. O filho chega e, aos poucos, vai revelando a imperfeição do exterior em que vive. Os atores, nessa comédia, apresentam estereótipos como prato principal da cena. O estereótipo é proposto como o elemento inicial de uma dramaturgia, isto é, a apresentação do ‘quem’ como princípio. O exagero é tomado como princípio. O jogo dos atores culmina na própria experimentação.



Experimento poético 06: Coquetel

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: sem utilização de textos; Poética referência: *Performances do Teatro Potlach*;

Sinopse: O corpo é assumido como objeto de arte. Para tanto os atores atuam totalmente nus. O contexto é o de uma exposição de arte contemporânea, em que a arte é, muitas vezes, exposta em sua crise mais profunda. Afinal, o que é arte? Com essa questão, os atores organizam um espaço de convivência em que recebem convidados para saborear pequenas guloseimas acompanhadas de vinho. Os atores, assim como as guloseimas e o vinho, se oferecem à apreciação. A nudez dos atores objetiva que os observadores, por ação da teatralidade, também se desnudem. Quais os motivos, se não algumas intimações do imaginário, faz com que um adulto se espante ao ver um homem ou mulher nus? E os atores se perguntam: minhas ações físicas podem me vestir?



Experimento poético 07: Entre paredes

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: sem utilização de textos; Poética referência: Método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski/Adriano Moraes;

Sinopse: Ações simples como: suicidar-se, tricotear, cozinhar, enredar-se, despir-se, etc, com ritmos diversos cria sentidos também diversos? Mais ainda: quanto tempo é preciso para perceber uma obra de arte? Essas questões nortearam a criação da *performance* “Entre paredes”. Atores fazem ações simples repetidamente. Cada ator em um espaço específico. Os espectadores passeiam por eles como passeiam por uma exposição. As ações são ensimesmadas. Não há qualquer relação direta com os espectadores. Os atores estão imersos em seus fazeres, embora o espaço ocupado por eles está no mesmo plano dos espectadores e não há delimitação da cena. O trabalho dos espectadores é perceber a cena que, de tão cotidiana, pretende estimular nos espectadores uma reflexão sobre seus próprios cotidianos.



Experimento poético 08: ...e o gato não comeu!!!

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: “...e o gato não comeu!!!” de Adriano Moraes; Poética referência: Método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski/Adriano Moraes;

Sinopse: Os atores jogam com máscaras fantásticas diante de crianças-espectadores. Os atores não escondem que estão representando, muito pelo contrário, expõem a área de jogo e, com isso, podem cumprir duas funções concomitantemente: a de atores trabalhando e a de personagens jogando. O que os espectadores percebem é um complexo espetáculo-jogo. Eles acompanham os atores que se revezam nas máscaras. Sabem que quando o ator está fora da área ele não representa mais a personagem, mas é ele próprio, ator em preparação para o trabalho de representar. “...e o gato não comeu!!!” intensifica a aprendizagem do teatro com uma estratégia dupla: é um espetáculo teatral que diverte e também é um jogo de aprendizagem.



Experimento poético 09: Volúpia

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: “O erotismo” de Georges Bataille; Poética referência: Método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski/Adriano Moraes;

Sinopse: Para Bataille, é obscena a entrega do homem que se apresenta totalmente desnudo. Não apenas fisicamente, mas, principalmente, espiritualmente. É voluptuosa a sensação de perceber o outro em sua nudez total. As ações dos atores são construídas como segredos que são revelados: são seus medos, seus prazeres, seus monstros e anjos... Os atores representam-se a si mesmos em situações de risco: risco físico, mental, moral. Os limites são testados diante dos espectadores em que o primeiro espectador é o próprio ator. “Volúpia” é um jogo em que o ator busca a autorevelação e a autopenetração grotowskiana. É também um experimento de formas contemporâneas de teatro em que o fragmento se basta e que os núcleos de sentido não precisam ter relação direta, quer dizer, nenhum encadeamento.



Experimento poético 10: A história é uma istória

Ficha técnica: Atuação: Elias Pintanel, Maurício Rodrigues (mais elenco); Texto referência: “A história é uma istória e o homem é o único animal que ri” de Millôr Fernandes; Poética referência: Método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski/Adriano Moraes;

Sinopse: “A história é uma istória” é um experimento de um gênero teatral que foi muito difundido no teatro universitário: a colagem de textos. É um gênero que não possui enredo, apenas um roteiro. O texto de Millôr Fernandes foi a referência para que os atores enfrentassem um problema com a ação física: como fazer ações em um jogo panfletário sem que essa ação se torne estereotipada? Não há cena dramática, apenas ações desenvolvidas pelos atores com o intuito de instigar a atenção dos espectadores. Plasmado nas linhas de ações os diversos textos compilados por Millôr: cartas, discursos, poemas, diálogos. O espaço de cena é vazio e o figurino uma roupa de trabalho. A mensagem é clara aos atores: teatro é trabalho.



Diante dessa galeria de imagens é possível ter uma primeira impressão dos principais movimentos que os experimentos poéticos fizeram na investigação. A relação das imagens e comentários fornecem pistas da intensidade do trabalho que denomino forma-ação do atorprofessor.

Estão explicitadas na galeria acima uma verdadeira constelação de imagens³⁶. Essas constelações, “esses enxames” foram configuradas por intimações dos imaginários de cada um de vocês que, nos experimentos poéticos, assumiram a função de agir com determinada forma, isto é, tendo como referência formas teatrais canônicas como o método de ações físicas de Stanislavski/Grotowski interpretado por mim como mitos do campo teatral.

Trabalhei com a hipótese de que o Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski e Teatro Laboratório em Wroclav de Grotowski simbolizam mitos de criação teatral. Voltarei, logo mais, a esse assunto para tratá-lo com o devido cuidado. Por hora basta que entendam a qualidade de força mítica que essas duas referências justapostas tiveram na pesquisa.

A constelação de imagens apresentadas acima busca mostrar que um trajeto de forma-ação como atorprofessor na atualidade pode se valer de quaisquer referências, contudo, não pode abrir mão da referência sob pena de se distanciar das atuais pesquisas do nosso campo, o do teatro. Revelam ainda que a palavra experimento poético significa o fazer com um determinado saber (intimações). Nessa perspectiva, o experimento poético é um método que se aproxima, de certo modo, da palavra poética em sua matriz grega, isto é, a de *poién*, que no grego refere-se ao fazer com domínio técnico.

Antes de concluir essa primeira carta, gostaria de agradecer as vinte horas semanais nas quais vocês estiveram comigo nesse trajeto que, certamente, se não promoveu a forma-ação de cada um de vocês como atoresprofessores, estimulou-os

³⁶ Uso “constelação de imagens” no sentido atribuído por Gilbert Durand (2002) que utiliza essa expressão para organizar grupos de imagens convergentes. Há, para Durand, uma convergência entre símbolos de uma mesma ordem, como os ascencionais, que se organizam em conjuntos. Minha opção por identificar cada experimento poético como uma constelação de imagens é porque há neles a presença de certas regularidades simbólicas: o uso da ação física (que é determinada por um intenso trabalho dos atores sobre si mesmos), a interação com o texto enquanto formas (e que intimam os atores a agirem com determinadas lógicas ou contra elas), a minha presença como um guia dos processos (o que, de certa maneira, por meio do estabelecimento de um vínculo afetivo entre mim e os sujeitos, atuo com variações entre as máscaras de pai, de carrasco, de mãe, de amigo, de louco, etc). São essas constelações objeto de descrição no desenvolvimento da argumentação da tese.

a uma percepção do teatro como conhecimento e da dimensão estética que pode ter a educação.

Também gostaria de alertá-los sobre o modo como estou operando com a análise das constelações. Uso como referência as imagens de cada experimento (que se encontram ao longo das cartas). As imagens são usadas como detonadores de minhas memórias sobre cada um dos experimentos, aquilo que foi mais significativo para mim. Com isso posso chegar a um espaço de abertura, tão natural ao nosso trajeto de pesquisa em que uma ação abria outra. Faço isso para sugerir que os experimentos poéticos podem ser aprofundados e que não há um fim da pesquisa.

Evoéros³⁷.

³⁷ “Evoél!” é a saudação que se faz ao deus do teatro: Dionisios. No trajeto da pesquisa essa saudação foi apropriada pelo grupo e passou a ser uma marca de saudação do Núcleo. Esse deus grego representa a vida/morte de um acontecimento teatral. É vida porque institui a máscara, mas também é morte porque obriga o ator a retirar a máscara após a função.

Carta 03: O pano de fundo teórico-epistemológico e a reeducação do sensível

Queridos alunos-pesquisadores:

Vocês desenvolveram entre junho de 2008 e dezembro de 2010 uma série de personagens e máscaras que formaram a base dos experimentos poéticos. As personagens criadas são os indícios mais concretos dos movimentos realizados por vocês na construção do trajeto de pesquisa. Elas foram as formas que interagiram com as ações de vocês. Foram as personagens e máscaras que agiram como formas estruturadas orientando a configuração de cada experimento poético. Cabe lembrar que personagens são imagens que estruturam também os mitos, os ritos, os arquétipos, entre outras estruturas do imaginário, como aponta Jean Duvignaud (1972) em suas várias reflexões sobre a sociologia do teatro.

A memória da humanidade é composta pelas máscaras sociais que atravessam o tempo, atualizando-se constantemente, mesmo mudando de nome. São essas máscaras, quero dizer, por meio da apropriação que fazemos destas, registradas em textos dramáticos, que possibilitam ampliar a compreensão do nosso trajeto. São as máscaras e personagens que formam os conjuntos de estrelas (símbolos) maiores de nossa constelação de imagens. São elas que nos guiaram na pesquisa. Foram as ações de vocês sobre essas formas que fizeram surgir intimações.

Entretanto, as formas (personagens e máscaras) seriam vazias de sentido se vocês não agissem em e a partir delas. Foram vocês, com seus imaginários pessoais compostos em ressonância com um imaginário de nossa época, que as atualizaram. E, ao atualizarem cada uma delas, vocês deixaram marcas nelas e elas em vocês. Vocês se colocaram em seus lugares, agiram a partir dos limites por elas impostos. E ao fazerem isso, ampliaram seus entendimentos das interações humanas. Ao representá-las, vocês as descobriram em seus próprios corpos. E a íntima relação com essas formas fizeram com que elas se impregnassem em vocês. Como bem lembra Marvin Carlson (2009) “as personagens permanecem como fantasmas nos corpos dos atores” (p. 57-90).

Ao analisar a cena teatral, esse teórico do teatro trata de identificar os rastros, deixados nos atores e na encenação, de uma infinidade de fantasmas. Em “El teatro como máquina de la memoria: los fantasmas de la escena”, ressalta:

Las cercanas relaciones entre teatro y memoria han sido reconocidas por muchas culturas y de muchas maneras diferentes. Los mitos y las leyendas fundantes de culturas de todo el mundo han sido registrados por éstas mediante la repetición teatral y cuando surgió el moderno nacionalismo para desafiar las antiguas religiones, los mitos, las leyendas e los relatos históricos nacionales utilizaron outra vez el médio del teatro para presentar (o, mejor dicho, para representar, reinscribir y reforzar) esta nueva construcción cultural. [...] narradores y acontecimientos recordados son moneda corriente del teatro de todo el mundo em todos los períodos histórico. (CARLSON, 2009, p. 12-13).

As máscaras e personagens, enquanto formas literárias, evidentemente, são continentes de imagens do passado. São essas imagens que se revelam por meio da memória desses “fantasmas” que colocaram a vocês problemas, como enigmas a serem resolvidos a partir de vocês mesmos. A personagem entra com sua forma e exige do ator que forneça suas ações para atualizá-la. O poeta espanhol Antonio Machado (1999) nos deixou o legado: “caminhante não há caminho. Caminho se faz ao caminhar” (p. 19). É o caminho por e em vocês que tornam as personagens sensíveis. Ao ser perceptível, a personagem revela faces do próprio ator.

Ao agirem com e a partir das formas nos experimentos poéticos vocês também se instituíram no fluxo de estruturas de seus criadores primeiros. Ao fazerem isso tiveram de descobrir, por e em si mesmos, imagens que as concretizassem: gestos, movimentos, tons de voz, etc. Ao recriá-las, tornaram-se os protagonistas da ação. Vocês as fabricaram com seus próprios corpos. Como diria Leroi-Gouhan (1983), ao analisar a relação entre a forma e a matéria, “todo o fabrico consiste num diálogo entre o fabricante e a matéria” (p. 114).

Um personagem existe apenas por meio de nossas imagens, nossas representações, nossas leituras; elas são fabricadas em traços gerais, como os grandes mitos, para ter certa existência. Ao concluir a fabricação, o fabricante as abandona a novos e desconhecidos fabricantes. E isso, infinitamente, ou ciclicamente, como prefere Nietzsche de “O nascimento da tragédia” (1992).

A natureza da presença do sensível na efêmera criação teatral é bela porque opera com a vida e seu complemento mais natural, a morte³⁸. Nenhum acontecimento teatral permanece como acontece em outras artes. As obras constituídas pela interação entre personagens e atores são momentâneas. Os

³⁸ Essa ideia de morte como elemento que regenera é um dos argumentos principais de Maffesoli (2005), quando trata de perceber a presença do dionisíaco nas sociedades pós-modernas e no cotidiano das grandes cidades do mundo ocidental.

experimentos poéticos possibilitaram a vocês os desenvolvimentos em si mesmos de uma série de ações. Essas ações, enquanto um agir com e a partir de uma forma, os contaminaram por sua vitalidade. As personagens que vocês desenvolveram deixaram marcas em vocês. Entretanto, como bem argumenta Rancière (2009), os limites de uma estrutura textual são ultrapassados por nossas próprias ações, segundo ele:

A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados. A ordem da representação [...] é uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação (RANCIÈRE, 2009, p. 22).

Contaminados pelas personagens, vocês podem lançar mão das ações que criaram para representá-las em muitos momentos de seu cotidiano. Entretanto, como bem colocado por Rancière, as personagens, enquanto palavras, não mostram tudo. Mesmo que a memória das ações que vocês desenvolveram, a partir e com as personagens, seja registrada por seu corpo-memória³⁹ (GROTOWSKI, 2007) o que vocês mostram é fruto de suas ações que se configuram como possibilidade de personagens e máscaras.

Nesse sentido, as ações que as personagens favorecem culminam em uma reorganização das possibilidades de ação de cada um de vocês. E isso é uma reeducação daquilo que nos é sensível, nossa exteriorização de emoções. A questão é mais complexa, pois envolve memórias e interferências de todas as ordens. As memórias são registradas em cada um de nós na forma de imagens, a partir da compreensão de símbolos que são derivados das estruturas do imaginário que também nos estrutura. As interferências provenientes da cultura, da geografia, etc, são igualmente gravadas em nosso corpo-memória

Ao falar das personagens e máscaras que estruturaram os experimentos poéticos quero provocá-los para a compreensão de que as personagens e máscaras criadas são criações exclusivas, pois foram configuradas por meio de suas

³⁹ Grotowski trabalha com a criação teatral a partir de memórias pessoais dos atores. Todo o conjunto de procedimentos que utiliza na preparação tanto do ator, quanto das estruturas de ação, visa à compreensão do corpo como memória. Por meio de ações físicas, essas memórias se mostram e organizam, de forma orgânica, todas as ações do atores. Um espetáculo, para Grotowski, é um intenso jogo do ator com suas próprias memórias. Para o diretor polonês “o corpo não tem memória, ele é memória.” (2007, p. 173).

percepções particulares. E, ao criá-las, possibilitaram a ampliação concomitante de suas percepções sobre os diversos contextos de que fazem parte.

As palavras de Steiner (1991), a seguir, são esclarecedoras sobre o modo que, na pesquisa, a reeducação do sensível⁴⁰ foi estimulada com a ação sobre personagens como imagens do passado:

Não é o passado literal que nos governa, a não ser, possivelmente, em um sentido biológico. São as imagens do passado. Estas são, com frequência, tão altamente estruturadas e seletivas quanto os mitos. As imagens e sínteses mentais do passado são impressas, quase à maneira da informação genética, em nossa sensibilidade. Cada nova era histórica se espelha na imagem e na mitologia ativa de seu passado ou de um passado emprestado de outras culturas. Ela põe à prova, em contraste com esse passado, seu sentido de identidade, de regresso ou de novas realizações. Os ecos pelos quais uma sociedade procura determinar o alcance, a lógica e a autoridade de sua própria voz vêm da retaguarda. Evidentemente, os mecanismos em ação são complexos e enraizados em necessidades difusas, mas vitais, de continuidade. Uma sociedade requer antecedentes. Quando estes não estão naturalmente à mão, quando uma comunidade é nova ou foi reagrupada após longo intervalo de dispersão ou de sujeição, cria-se, por decreto intelectual ou emocional, um tempo passado, necessário à gramática do ser (STEINER, 1991, p. 13-14).

Esses antecedentes, ou melhor, essas imagens anteriores que juntamente com todo o complexo jogo de imagens do presente nos constitui, foram determinantes nos processos de construção/criação de cada uma das personagens e máscaras no trajeto de pesquisa.

O texto de Steiner revela, para mim, duas questões profundas: a primeira diz respeito à constatação de que “somos filhos de alguém”⁴¹. Isso também quer dizer que quando interagimos com qualquer estrutura criada pelo humano (incluindo o que entendemos como o mundo) somos amparados por um conjunto de aprendizagens/ensinos anteriores a nós mesmos. São essas aprendizagens/ensinos que nos institui enquanto indivíduos. E essas imagens se originaram na medida em

⁴⁰ A ideia de reeducação do sensível pressupõe uma série de procedimentos em que as percepções são estimuladas para uma maior abrangência. A ideia de reeducação pelo sensível, por outra via, enfatiza os sentidos da percepção como porta de entrada para a ampliação da capacidade de sentir e ler o mundo.

⁴¹ Coloquei a expressão entre aspas, pois parafraseei o título de uma conferência de Grotowski de 1985. Essa conferência foi realizada por ocasião da abertura do Worcenter of Jerzy Grotowski. Está publicada na Revista Máscara de homenagem a Grotowski. Ref: MÁSCARA, ano III, nº 11-12. México: Escenología, enero 1993. Nessa conferência Grotowski apresenta as bases estruturais de seu trabalho como uma constante de tentativas de conexões com antepassados. Essas conexões são construções por meio de inúmeras desconstruções de hábitos ocidentalizados e influenciados por lógicas comerciais e econômicas. Essas desconstruções procuram revelar para o homem que a executa suas bases essenciais. Tais bases têm relação com aquilo que é fundamental e qualitativo da humanidade.

que a humanidade trilhou seu longo trajeto antropológico⁴². É a partir desse trajeto que vocês criam e também são criaturas; nesse jogo vocês também são criadores do mesmo trajeto.

“É o passado que nos governa”, conforme citação acima de Steiner, mas é também o presente que cria o passado. Pode-se dizer que utilizamos saberes que foram constituídos em um passado remoto, mas que foram, por meio de nossa sensibilidade, atualizados.

Em estado de símbolo lingüístico, as personagens são formas estruturadas. Enquanto símbolos teatrais são formas estruturantes. É nesse jogo dinâmico que vocês, alunos-pesquisadores, desenvolveram personagens se desenvolvendo: estruturando-as movimentaram imagens do passado presentificando-as em imagens do presente. Nesse movimento instituíram um diálogo intenso com os trajetos em que as personagens foram as matrizes geradoras para uma reeducação do sensível. Permeando esse diálogo estavam todas as intimações das imagens das quais as personagens são, também, o cimento; ainda, nesse entremeio de imagens, cada um de vocês, por afinidade, identificaram possíveis ações nelas que se adequaram em vocês.

As palavras de Steiner na citação acima evidencia, ainda, que há uma sensibilidade que estrutura nossa relação com a vida e que tem referências específicas, embora nem sempre conscientes. O texto de Steiner aproxima-se em muito do campo dos estudos do imaginário, o constructo teórico-epistemológico do qual me sirvo para pensar o teatro. Essa aproximação deve-se ao fato de que o imaginário é composto de conjuntos de imagens do passado que, aliados aos conjuntos de imagens produzidas no presente, formam um complexo jogo, ao qual chamamos de cotidiano.

A segunda questão, revelada pelo texto de Steiner, é a de que agimos no presente construindo o futuro impregnados de estruturas estruturantes do passado. Isso não me deixa esquecer de que todas as vezes em que atuei no teatro (como ator, mas também na pesquisa, como diretor) as representações diante de espectadores aconteceram como se a ação estivesse acontecendo naquele momento. E isso ocorre de fato: a ação presentifica a forma, dando vitalidade a ela,

⁴² Noção-chave da tese de Gilbert Durand (2002). Trata-se de um conjunto de saberes que se sedimentou ao longo da trajetória do humano e que cada época herda e dá a sua contribuição específica a esse trajeto. Pode-se também dizer, amparado por essa noção, que o nosso trajeto tem reverberações no trajeto da humanidade. Retorno a essa noção na sequência desta carta.

dando a ela o frescor do sensível que a compõe. Os esclarecimentos de Maffesoli (2008) sobre a forma e sua relação com a ação aqui, são providenciais:

A forma é uma maneira de reconhecer a pluralidade dos mundos, tanto no plano do macrocosmo geral, do cosmos social, quanto no do microcosmo individual, e isto sem deixar de manter a coesão necessária à vida. Assim, sem reduzir à unidade – que é o próprio do racionalismo – ela favorece a unidade, dá coesão a coisas díspares. Em outras palavras, num mundo de contrastes, ela permite que se tenha uma ideia de conjunto: a da organicidade que une, subterraneamente, todos os fragmentos do heterogêneo (2008, p. 86).

A relação entre forma e ação é um princípio fundante na reeducação do sensível. É mesmo uma movência absoluta: uma forma que estrutura uma ação que é estruturante de uma forma que... E essa complexidade ocorre em um ambiente em que a ambivalência é o fermento principal: o microsocial. Isto é, o cotidiano de cada um de vocês, alunos-pesquisadores. As personagens, as formas que estruturaram suas ações, foram estruturantes na medida em que estimularam suas potencialidades sensíveis naturais.

Considerarei essas duas questões profundas por dois motivos. O primeiro deles é que entendo a forma enquanto imagens do passado e a ação como presentificação dessas imagens que nos antecederam. O segundo motivo é que essas imagens da “retaguarda” foram criadas no trajeto antropológico da humanidade (enquanto formas sensíveis que se tornam estruturadas) em tensão com trajetos antropológicos específicos (enquanto ações sensíveis estruturantes ou reestruturantes).

O jogo entre forma e ação, aquilo que venho denominando forma-ação, é resultado de uma dinâmica que tem como elemento tensional aquilo que é sensível: as coisas do mundo, as imagens de todas as ordens que nos afeta sensivelmente. Com isso, quero chamar a atenção de vocês para o fato de que o sensível não está apenas no olhar, no cheirar, no tatear, no ouvir, no detectar os azedos, amargos, etc. O sensível que joga com o imaginário está em uma série de tensões entre as formas e as ações: disso emerge o saborear, o vislumbrar, enfim, o envolver-se com determinada forma-ação. Ao trabalhar com cada uma das personagens, enquanto imagens de possíveis indivíduos, toco e sou tocado por elas.

Tomo como exemplo a noção de teatro. O teatro significa coisas diferentes para cada indivíduo ou coletivos de pessoas. O mesmo acontece com a noção de

educação. Entender uma noção está na dependência da qualidade da tensão entre as formas estruturadas e as ações estruturantes. Para uma pessoa que tem pouquíssimo contato com a arte, mais especificamente com o teatro, a noção pode ser reduzida a um edifício onde acontecem shows, espetáculos de entretenimento. O contrário também é correto. Uma pessoa que nunca frequentou um teatro pode compreendê-lo como um lugar em que o sonho humano é plasmado em luzes, cores, texturas. O que determina o entendimento que um indivíduo tem de teatro, educação, medicina, história, etc, é o conjunto de imagens anteriores em relação às imagens do presente. As imagens anteriores formam o arcabouço do imaginário, as imagens do presente concretizam o espaço de construção dos sentidos.

Para usar um exemplo da literatura remeto vocês a um texto de Andersen (1997), “A pequena vendedora de fósforos”. Nesse texto uma menina está na rua, em uma noite de natal em que o frio está intenso, vendendo fósforos. Todos os que passam por ela estão impregnados de suas imagens particulares do natal. Em função dos ensimesmamentos nas imagens pessoais de cada transeunte a menina não é percebida. Essa menina para diante de uma casa em que se pode ver uma família reunida em torno das comemorações do natal: há uma sala enfeitada com árvore colorida, uma mesa farta, uma lareira. A menina, ao entrar em contato com as imagens da família em festa, reestrutura por meio de uma tensão entre forma e ação, todas as imagens que ela percebe. O peru dança para ela. A árvore aproxima-se e quase a abraça. O fogo a aquece por um instante. Para cada uma das imagens criadas, um fósforo é aceso pela menina. Os fósforos, no entanto, acabam. Só resta à menina uma última imagem. Uma imagem que abarca todas as imagens recriadas com a cena da família do natal: sua avó, a única pessoa que a amara, entretanto, já morta, aparece nas últimas chamas dos últimos fósforos e a toma nos braços. O sonho criado pela menina, diante da cena de natal, materializa-se: ela recebe o calor de que necessitava. A menina morre nos braços da avó, isto é, morre na imagem dos braços arcaicos da avó. No outro dia é encontrada morta, de frio e de abandono. Todos se comovem. As imagens que estavam impregnadas na véspera do natal já haviam sido substituídas. Os transeuntes já podiam ver outras coisas além de suas próprias imagens, suas representações pessoais.

Evidentemente não farei nenhuma análise literária. Minha competência é limitada para o assunto e, além do mais, não é o caso. O que quero que compreendam com esse exemplo é o fato de as imagens agirem em nosso cotidiano

com intensidade. O exemplo deixa entrever que, tomados por um conjunto de imagens específicas, os transeuntes pautam-se por elas. Por isso não percebem aquilo que é tão evidente: uma menina faminta e com frio na véspera do natal. O jogo de imagens, no qual estamos imersos, inibe a sensibilidade para determinadas formas, potencializando-a para outras. É este o motivo pelo qual uso a correlação entre o teatro e o imaginário.

Essa potencialização de conjuntos de imagens precisa, cotidianamente, ser considerada em cada um dos contextos de forma-ação do atorprofessor. Esse é um modo de agir do imaginário: os conjuntos de imagens que estruturam nosso modo de sentir e perceber o que nos rodeia interferem no nosso dia a dia por meio de intimações. Por isso, não há um tempo para reeducar-se o sensível. O sensível, em função mesmo da dinâmica do dia a dia, precisa ser reeducado constantemente. Lembro-me agora do texto “A função da arte/1”, de Eduardo Galeano:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul.
Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.
Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.
E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
- *Me ajuda a olhar!* (2007, p. 15).

O texto de Galeano me ajudou, na pesquisa, a olhar as dimensões do sensível. O que eu estava querendo, enquanto pesquisa, era justamente ampliar esse olhar (no sentido de buscar uma visão ampla, abrangente). Esse texto continha aquilo que pretendia como pesquisador, professor e como artista de teatro: estimular o movimento do sensível.

É um constante movimento do sensível que possibilita que nos desloquemos entre máscaras sociais, isto é, que possibilita que eu me coloque no lugar do outro ampliando a visão que tenho dos contextos. O constante deslocamento para o lugar do outro cria uma efetiva partilha dos contextos. Esse deslocamento impede a eleição “da verdade”, favorecendo, com isso, as aprendizagens/ensino. O problema está em não poder definir com exatidão como se dá uma reeducação do sensível,

pois não há um método, apenas algumas constantes apreendidas no cotidiano da pesquisa. O sensível é movente porque deriva de percepções mais ou menos amplas.

Por sua vez, a ideia de aglutinar o ator ao professor teve a função de imaginar um ator que tem uma função tão nobre quanto a do professor: educar a sensibilidade. Ter, para si, a competência de ampliar a leitura de mundo de quem o observa. Por isso é fundamental estudar o cotidiano, isto é, as imagens que permeiam o cotidiano de cada um dos alunos-pesquisadores, sem esquecer que somos governados também por imagens do passado. E isso significa que é preciso um constante movimento entre as imagens.

As imagens criadas a partir de personagens e máscaras simbolizam, antes de qualquer coisa, os movimentos que vocês realizaram nesse curto e intenso trajeto. Curto porque havia um limite temporal imposto à pesquisa. Intenso pelo fato de cada uma das personagens e máscaras, por vocês desenvolvidas, ter estimulado um reencontro com imagens de seus trajetos antropológicos pessoais.

Vocês sabem melhor do que eu próprio o que foi movimentado na construção de cada uma dessas personagens e máscaras. As personagens e as máscaras agiram em vocês de forma emblemática, pois cada uma delas fez emergir um de vocês. Cada personagem ou máscara estruturada em um conjunto de ações físicas reverberaram em segredos há muito guardados em cada um de vocês. É evidente que esses segredos seguirão como segredos. O que os espectadores viram nos experimentos poéticos foram representações de uma personagem ou máscara, não os embates que cada um de vocês estabeleceu no trajeto de construção de cada uma delas. E eu não poderia quebrar um acordo de grupo e entregar em um texto científico todos os segredos desse processo. Segredos são segredos!

O que ainda quero deixar claro nesse momento são as principais noções que nos orientaram no dia a dia. Penso que minha reflexão sobre as principais teorias adotadas pode estimulá-los a aprofundar a pesquisa em outras instâncias. A ideia mesma de termos nos movimentado com intensidade serve de pista para a compreensão do percurso da pesquisa. Esse movimento intenso teve aquela noção de errância mesma. Certamente uma influência de Yoshi Oida (1999), o ator

japonês que integrou, a partir de 1970, o Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, coordenado por Peter Brook.⁴³

É hora, então, de sobrevoar nossas bases teórico-epistemológicas. Aquilo que conformou o pano de fundo dessa pesquisa. Aliás, é interessante pensar em pano de fundo, pois no teatro tradicional há também um pano de fundo que serve para enquadrar a cena, dar limite a ela. No trajeto da pesquisa usamos muitas vezes um pano de fundo, mas também nos movimentamos na transparência da cena, retirando o pano de fundo. O mesmo ocorreu com as referências teórico-epistemológicas. Estudei-as, apropriei-me das noções que mais me impactaram e apenas voltei a elas em caso de dúvidas. Há aqui talvez um conselho de Grotowski (1992): “quando tiver dúvidas, volte às origens” (p. 50). As origens, no meu caso, são todas as influências de autores e artistas que me impulsionam a pesquisar o que pesquiso, a forma-ação do atorprofessor.

Muito bem, passemos ao sobrevôo. Em primeiro lugar penso que um território precisa ser compreendido por suas duas interfaces: a do local e a do universal. A visão panorâmica possibilita uma leitura considerando um amplo contexto. Falo de teatro em termos locais ou nacionais? Ou ainda em termos internacionais? Se, em termos internacionais, quais as características dessas nacionalidades estrangeiras ou dessas nações estrangeiras que conformam o internacional: há interação entre quais nações?

É esse movimento de aproximação e distanciamento ou de localização e generalização ou, ainda, de construção e desconstrução que governou, fundamentalmente, os experimentos poéticos e a pesquisa neles contida. Tivemos um intenso movimento de vai e vem que serviu para, como em um quebra-cabeça, reconhecermos diversos campos. O reconhecimento, por sua vez, se deu por *pregnância simbólica*⁴⁴, poderíamos dizer usando um termo da biologia, por *osmose*.

⁴³ Remeto vocês a um estudo que realizei ao final da graduação: **Peter Brook, Eugênio Barba e Antunes Filho: paradigmas da cena contemporânea**. (TCC- Biblioteca Central da Univ. Estad. De Londrina, 2001). Nesse estudo comparei esses três importantes diretores contemporâneos e suas formas de criar, em grupo, suas obras. Na ocasião, li um livro de Yoshi Oida, um ator que compõe o grupo de Brook, cujo título é “Um ator errante”. Nesse livro, Oida narra sua trajetória desde o Nô, gênero teatral tradicional japonês, até o Centro de Pesquisas de Brook. É interessante perceber no texto de Oida uma interpenetração das fontes orientais *versus* ocidentais.

⁴⁴ Expressão é de Ernst Cassirer, entretanto, adotei a leitura de Michel Maffesoli para o mesmo conceito. Para Maffesoli, a *pregnância simbólica* age da mesma maneira que o líquido amniótico age na formação de um ser. Tudo o que está no entorno colabora para a gestação.

Para haver osmose ou pregnância simbólica é preciso estar junto o máximo de tempo.

Essa é a principal característica da pesquisa que desenvolvi: estive um tempo suficiente com vocês para que houvesse pregnâncias simbólicas. Estivemos impregnados uns dos outros por quase três anos. Os experimentos poéticos configuraram-se como o lugar de nossos encontros de pesquisa: treinamos, estudamos, criamos, apresentamos nossas criações, falamos sobre essas criações. Aprendemos, por pregnâncias simbólicas, uns aos outros e, ao mesmo tempo, as formas de leituras de cada um sobre determinada poética.

A aprendizagem/ensino por pregnância simbólica tem a mesma qualidade daquele modo de ensinar dos mestres de cultura popular: para aprender a arte do mestre é preciso estar com o mestre o máximo do tempo. Para aprender com o mito das ações físicas, modo poético de Stanislavski e Grotowski, adentramos no mito; O trajeto foi um intenso fluxo em que três elementos foram fundamentais para que houvesse a reeducação por pregnância simbólica: as vivências em grupo, as ações construídas a partir de experiências pessoais e a interação com espectadores como ritos de passagem entre um experimento e outro.

As vivências coletivas nos instituíram em um lugar. O espaço do Núcleo de Teatro Universitário da UFPel nos possibilitou um sentimento de pertencimento. Pertencíamos ao Núcleo. Fizemos tudo o que fizemos com esse sentimento. As regras obedecidas, eram as regras desse espaço. Como salienta Maffesoli (2008):

Somos, antes de mais nada, de um lugar. De um lugar que nos ultrapassa e cuja forma nos forma. De um lugar que se constitui por sedimentações sucessivas e que conserva a marca das gerações que a modelaram e, com isso, se torna patrimônio. Todas as coisas pelas quais o lugar se torna lugar. Ele nos une aos outros e provê a informação necessária a toda vida em sociedade (MAFFESOLI, 2008, p. 101).

Ao desenvolver a pesquisa no Núcleo de Teatro coloquei-os em um fluxo de ações que começaram há muito tempo. O Núcleo tem uma história de experimentação. Nele, estudantes da universidade experimentaram teatro em outros momentos. Na UFPel, o marco é o ano de 1969, quando foi criado um grupo de teatro na Faculdade de Medicina.⁴⁵ Trata-se mesmo da aprendizagem/ensino em

⁴⁵ Uma narrativa do Núcleo de Teatro Universitário foi feita pelas professoras Fabiane Tejada da Silveira e Ursula Rosa (2006). Essas professoras foram coordenadoras do Núcleo e organizaram

grupo que tem bases muito anteriores a nós. Recentemente, Narciso Telles desenvolveu uma pesquisa sobre a pedagogia do teatro e teatro de rua, na qual os instrumentos de pesquisa se basearam nos procedimentos de trabalho de importantes grupos do Brasil e da América do Sul. Após verificar *in loco* esse procedimentos, Telles (2008) conclui:

O grupo estabelece, ao longo de sua história, seus pressupostos técnicos necessários ao seu modo de fazer teatral, o que também acarretará, de certa forma, uma especialização de seus membros em determinados procedimentos. Este processo ocorre muitas vezes por afinidade. Como, por exemplo, quando um ator desenvolve mais seu trabalho corpóreo-vocal. Isto faz com que, na maioria dos coletivos, a dimensão pedagógica, ou seja, as oficinas sejam ministradas por cada membro do grupo a partir de sua especialidade e não pela coletividade. Há casos em que alguns membros são os únicos responsáveis pelo oferecimento de oficinas. Percebemos então que esta dinâmica instaura uma pedagogia da diferença na valorização do outro, como outro, e abertura à multiplicidade de olhares e fazeres por seus parceiros de grupo (TELLES, 2008, p. 33)

E, de fato, a pesquisa realizada no Núcleo de Teatro teve afinidade com modos de trabalho de grupos que nos antecederam e, alguns, contemporâneos a nós. O grupo funcionou como um espaço de confrontos entre as intimações de cada um de vocês. As questões mais simples eram acordadas para que todos pudessem ser contemplados em suas demandas pessoais. O grupo funcionou como um emissor de demandas: se faço parte deste coletivo, devo seguir os acordos do coletivo.

Entretanto, na pesquisa, em função da constante movimentação de sentido, vocês experimentaram com maior ênfase a adequação do grupo às demandas de vocês do que as demandas de vocês ao grupo. Isso porque o Núcleo, embora se aproxime da noção de grupo teatral, é um espaço mais de experimentação teatral do que de difusão.⁴⁶

Os experimentos poéticos desenvolvidos tinham, de certo modo, a chancela do Núcleo. Tanto que espectadores cativos assistiram a quase a totalidade dos experimentos, acompanhando com isso, o trajeto de pesquisa de vocês. E todas as vivências em grupo agiram potencializando o sensível em cada um de vocês. Sobre as vivências como potência para o sensível, Maffesoli (2008) afirma:

essa memória do Núcleo. Informações ainda podem ser acessadas no endereço eletrônico [<http://nucleoteatroufpel.blogspot.com>].

⁴⁶ Não é possível fazer isso em boa parte dos grupos de teatro em função de demandas econômicas, questão que o Núcleo de Teatro não sofre em função de a administração da UFPel manter investimentos em pesquisa.

[...] ater-se à vivência, à experiência sensível, [...] trata-se de enriquecer o saber, de mostrar que um conhecimento digno desse nome pode estar ligado ao objeto que é o seu. É recusar a separação, o famoso “corte epistemológico” que supostamente marcava a qualidade científica de uma reflexão. É, por fim, reconhecer que, assim como a paixão está em ação na vida social, também tem seu lugar na análise que pretende compreender esta última. (p. 176)

E Maffesoli acrescenta a essa afirmação sobre a potência da vivência como “partilha do sensível” (Rancière, 2009) que, embora haja críticas às vivências, são estas que se constituem como lugares em que ocorre o conhecimento de si e, naturalmente, do grupo de pertencimento.

A vivência, por sua vez, nada deve a esse historicismo, na própria medida em que integra maneiras de ser arcaicas (*archai*) que, de modo recorrente, retornam à frente da cena. As paixões, as emoções, os afetos contam-se entre elas, cujo retorno em massa pode ser constatado em todos os domínios. Estes constituem, de fato, os elementos de base dos acontecimentos cotidianos, daquilo que advém sem que sequer se tome conhecimento. Estão na base daquilo que Bergson chamava de “duração” feita de pequenos “instantes eternos” que, de modo fractal, formam o mosaico de uma socialidade que não possui um sentido unívoco que pudesse ser determinado *a priori*, mas cujo conjunto é feito de significações ao mesmo tempo efêmeras dentro do momento, mas não menos perduráveis em sua globalidade (MAFFESOLI, 2008, p. 177).

É nessa incidência que agiu o espaço do Núcleo de Teatro na pesquisa em vocês: espaço fractal, espaço de “pregnância simbólica”. Evidentemente que, com isso, deparei-me com uma impossibilidade de medição. O que poderia medir? O quanto vocês foram afetados? O quanto o contato com formas sensíveis, agindo sobre e a partir delas, os reeducou? Tentar medir seus movimentos seria uma contradição com o campo do imaginário e, mais ainda, com o campo teatral, os quais formam o pano de fundo teórico-epistemológico da pesquisa. Antes disso, aceito o conselho de Maffesoli (2004) de “A parte do Diabo”. “O reconhecimento da impermanência de todas as coisas é, assim, uma forma de se estar seguro, da perduração, a longo prazo, do todo” (p. 35).

É essa impermanência que conduziu também o trabalho que vocês realizaram sobre vocês mesmos que procuro relatar, não medir. O aspecto de grupo influenciou, mas não interferiu no trabalho de cada um de vocês. Vocês se deslocaram constantemente de um a outro de vocês por meio das diversas máscaras e personagens criadas (algumas apresentadas). Os exercícios sobre

vocês mesmos, no entanto, não tiveram qualquer verve psicanalítica. Muito pelo contrário: a força motriz foi o espaço de trabalho, pois trabalharam sobre o sensível; o mais sensível é, sem qualquer sombra de dúvida, a corporeidade. E esse trabalho, por sua vez, foi conduzido por dois mestres do teatro ocidental: Stanislavski e Grotowski.

Ao lerem o método de ações físicas como mito vocês percorreram, como heróis míticos, seus pormenores: criaram ações umas após as outras visando construir as imagens que revelavam uma face de vocês. Desse movimento surgiram todas as personagens e máscaras que são diferentes de vocês e também muito próximas de vocês. O “ser” e o “não ser” em uma mesma duração e inapreensíveis. Quem era Solange⁴⁷ e quem eram os alunos-pesquisadores em Crias, o segundo experimento poético? Todos representavam todos: viam-se os atores (vocês) interpretando a si próprios em estado de representação; era um homem que representava um estado que se movimentava em e a partir de máscaras. Uma equação aparentemente simples não fosse o cotidiano e todas as suas “marés”.

Um último aspecto dessa trajetória, mas não menos importante, é a interação entre vocês e espectadores. Os encontros com os espectadores contribuíram na pesquisa por conta do grau de tensão que se cria nessas circunstâncias. As ações são expostas a olhares estranhos.

Os encontros funcionaram como funciona uma caixa de ressonância para um instrumento de cordas. Cada encontro sintetizava o trajeto e ressonava por todo o ambiente de trabalho. A relação com os espectadores, além de promover a plenitude do teatro e de ser o momento para o qual qualquer ator se prepara, reverberava nos dias após o encontro: aquilo que havia sido, até o encontro, apenas suposições, era colocado à vista dos espectadores e isso contribuía para o aprofundamento do experimento: seja por um estudo específico, por uma dificuldade exposta durante o encontro.

Dessa maneira, os encontros eram momentos muito potentes de reeducação do sensível com a percepção daquilo que até então havia sido experimentado sob a ótica do grupo. Esses momentos eram flagrantes sobre os modos de representar de

⁴⁷ Personagem de “As criadas” de Jean Genet. É a criada que tem o tom mais imperativo. As réplicas deixam entrever um domínio de Solange sobre Clara (a outra criada). Apenas ao final do enredo Clara se rebela e assume o jogo como realidade e o interrompe.

cada um de vocês, atores. Esses flagrantes das intimações surgiram de formas as mais diversas e será tratado com mais vagar em outra carta. Por ora, é isso.

*Iós*⁴⁸.

⁴⁸ É também uma saudação ao deus do teatro, Dionísios. “Ió” é um chamado ao trabalho. Em “As bacantes”, de Eurípides, é o modo usado pelo deus para invocar as bacantes ao ritual.

Carta 04: A “mitologização” das poéticas teatrais de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski

Queridos alunos-pesquisadores,

Essa carta tem por objetivo principal reiterar o modo como interpretei os trajetos de investigação presentes nas poéticas teatrais que serviram de referência aos experimentos poéticos. Foi o exercício com essas poéticas, assumidas como um mito com duas faces complementares do teatro contemporâneo, que no meu entender, estimulou em vocês a construção de seus trajetos pessoais e, com isso, o que denominei a reeducação do sensível.

A “mitologização” opera com “mitemas”, partes mínimas de um mito. E os mitos, antes de ter em seus heróis os “mitemas” principais, trabalham pela regularidade dessas emergências. Os “mitemas” de um mito são as ações de seus heróis (Cassirer, 1947), embora o herói seja o agente e, normalmente, dê nome ao mito. Por isso se fala em mito de Ícaro⁴⁹, mito de Dédalus⁵⁰, etc. O nome do herói suporta e comporta suas ações.

A “mitologização” parte das narrativas de Stanislavski e de Grotowski como indiciário de organização simbólica. Essas narrativas são constelações de imagens (Durand, 2002). São míticas porque tais imagens são arcaicas: o teatro é uma criação que surgiu com a tomada de consciência de representação do mundo. Falo aqui de representação como teatralidade cotidiana, mas também da teatralidade no sentido ritual (o próprio da arte do teatro).

É por isso, por suas ações, que os nomes de Constantin Stanislavski (1963-1938) e Jerzy Grotowski (1933-1999) figuram dentre os mais importantes no campo do teatro. O modo como esses dois artistas investigaram o teatro, a partir de intensas e inúmeras práticas com o fazer teatral, descritos em seus legados teóricos, influencia quase a totalidade do que atualmente se faz no teatro. É realmente difícil encontrar grupos de teatro no Brasil⁵¹ que desconheçam os principais

⁴⁹ O mito de Ícaro trata do homem que dominado por uma ideia entrega-se a ela de tal modo que esquece que toda ideia tem um limite. Ao ultrapassar os limites de sua potência, de sua ideia, sucumbe.

⁵⁰ Dédalus é o construtor engenhoso que constrói o labirinto para o rei Minos e é aprisionado nele por ter facilitado o romance de seu filho Ícaro e a esposa do rei.

⁵¹ Remeto mesmo a uma tradição de grupos teatrais. Isso significa dizer que grupos de teatro utilizam alguns procedimentos descritos por Stanislavski ou Grotowski desde sempre, mesmo grupos que

procedimentos desenvolvidos nas práticas teatrais de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou (Rússia) e as de Grotowski no *Teatro das 13 filas* de Opole e no Teatro Laboratório de Wroclav (ambos na Polônia) e no Workcenter Of Jerzy Grotowski (Itália). No entanto, é muito comum encontrar artistas e grupos de teatro⁵² que utilizam esses procedimentos sem reconhecer sua procedência, os nomes dos heróis que o organizaram.

Expressões como “fazer laboratório”⁵³, “encarnar a personagem”⁵⁴, para citar apenas duas das mais utilizadas no dia a dia do teatro, são procedentes de Grotowski e Stanislavski, respectivamente. O conhecimento dos procedimentos teatrais criados e/ou organizados por esses dois artistas pela quase totalidade dos grupos de teatro brasileiro se deve por um motivo simples: os procedimentos foram criados e/ou organizados no cerne do próprio acontecimento teatral. Isso significa que os procedimentos não foram criados para inventar o teatro, mas organizados para que eles (Stanislavski e Grotowski) compreendessem as principais qualidades do fazer teatral. E essa organização ocorreu na prática com as instâncias que compõem o fenômeno teatral: um indivíduo que representa outro diante de um observador ou de um grupo de observadores. O fenômeno do teatro, descrito de forma sucinta, omite a complexidade da criação do ser representado (a personagem ou a máscara) por aquele que o representa (o ator). Foi nessa omissão que Stanislavski e Grotowski atuaram quase como gramáticos da cena.

Isso significa dizer que o trabalho fundamental de Stanislavski e de Grotowski foi o de dar visibilidade ao conjunto de imagens que estruturam o fazer/saber teatral na atualidade, mas que o estruturaram desde sempre. Dito de

antecederam a Stanislavski e Grotowski. Isso também requer compreender uma tradição de grupos de teatro anterior a qualquer teorização. Trata-se mesmo de um “ritmo da vida” no sentido empregado por Maffesoli (2007): “não se pode pensar sem alicerces” (p. 18).

⁵² Não desenvolvi nenhuma pesquisa específica com grupos teatrais brasileiros, entretanto, amparo minha afirmação em diversas publicações sobre os trabalhos de grupos teatrais do campo das artes cênicas no Brasil, principalmente os textos de Santana (2000) e Freitas (1998).

⁵³ “Fazer laboratório” significa, na maior parte dos casos, o experimento que muitos grupos fazem durante o processo de criação de uma obra. Esse “fazer laboratório” ocorre com o uso de jogos corporais, dramáticos e teatrais em que as referências bibliográficas são as mais diversas. O termo “laboratório”, no entanto, foi usado por Grotowski para indicar a pesquisa experimental como o modo de trabalho de seu grupo a partir da metade dos anos 1950 (Grotowski, 1992, p. 101-106).

⁵⁴ A “encarnação de uma personagem” é descrita por Stanislavski (1984) como uma das etapas do trabalho do ator. Essa noção é confusa, pois foi lida e continua sendo lida como se o ator “encarnasse”, no sentido de transe, uma personagem. Entretanto, os últimos estudos de Stanislavski (1989) indicam a “encarnação” como o conjunto de procedimentos de fisicalização das ações, isto é, daquilo que é sensível aos espectadores, o aspecto exterior de uma ação. Voltarei a esse assunto brevemente.

outro modo, Stanislavski estruturou-se nos principais “mitemas”⁵⁵ da bacia semântica “teatro ocidental moderno” e Grotowski fez o mesmo com o “teatro ocidental pós-moderno”. Não estou, com isso, dizendo que não há outras bacias semânticas enquanto narrativas do teatro ocidental moderno e do teatro ocidental pós-moderno em ação atualmente. Quero apenas salientar que as configurações dessas duas poéticas conformam o que está mais presente no cotidiano teatral.⁵⁶

Nesse cotidiano, mais precisamente no cotidiano da pesquisa, as poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski agiram como mitos, pois suas apresentações ocorrem por meio de um conjunto de narrativas dos próprios artistas-pesquisadores e de pessoas que presenciaram essas poéticas ou, ainda, outros que tiveram contato com as poéticas por meio de alguém de dentro delas. Por isso, os motivos dessa ação mítica no campo do teatro são os mais diversos; são também distintos para a poética de Stanislavski e para a de Grotowski. É, justamente, na conformação desses motivos que quero me concentrar, nesta carta, para evidenciar que as poéticas teatrais desses artistas agiram, na pesquisa, como mitos, fazendo com que eu as assumisse como tal.

Para melhor entenderem os motivos que me levaram a ler as poéticas de Stanislavski e Grotowski como dois mitos basilares do teatro que praticamos é preciso que compreendam o sentido dessa “mitologização”.

Em primeiro lugar quero apresentar-lhes o que entendo por mito, sua estrutura e sua incidência no que, na pesquisa, ocorreu como partilha do sensível, contribuindo para os processos de cada um de vocês com a forma-ação a partir da

⁵⁵ Ver nota de referência nº 17.

⁵⁶ Quando falo de cotidiano teatral falo daquilo que é mais aparente no dia a dia do teatro: prédios teatrais com palco à italiana, criações teatrais a partir de textos dramáticos, divisão entre espaço cênico e plateia, ou seja, uma série de convenções teatrais que se configuram como um conjunto de imagens que conformam o que o senso comum entende por teatro (incluindo aqui uma infinidade de grupos de teatro nos diversos âmbitos fora do teatro ligado à pesquisa, principalmente o acadêmico). Contudo, é importante salientar que há a presença de um teatro contemporâneo que utiliza convenções distintas daquelas que o senso comum entende como o teatro: salas alternativas (espaços os mais diversos), indistinção entre espaço de cena e de espectadores, não utilização de texto dramático como ponto de partida para montagem teatral. Os estudos de Fèral (2004), Lehmann (2007), Guinsburg & Fernandes (2008), Mariz (2007), De Marinis (2005) tratam de identificar a pluralidade de formas teatrais que compõem a cena contemporânea. O fato é que a forma cânone ainda se configura, cotidianamente, em um teatro dramático, no qual o ator representa um ser fictício criando certa ilusão ao espectador. Uma ilusão parecida com aquela da cena cinematográfica, evidentemente, guardadas as devidas distâncias entre o teatro e cinema. A presença, na pesquisa, da fase de representação de Grotowski na esteira de Stanislavski indica uma alteração nas convenções teatrais, mas não uma ruptura drástica com a cena cânone moderna, entretanto, mantém-se ainda o texto como base referencial importante e a relação entre ator e espectador é regulada pela distância entre quem representa e quem observa.

função atorprofessor e as intimações do imaginário como trajeto indiciário de reeducação do sensível.

O mito, antes de qualquer coisa, é uma narrativa. Mas, uma narrativa com foco no coletivo e não no individual. Para Ernst Cassirer,

El mito es una de las más antiguas y grandes fuerzas de la civilización humana. Está conectado intimamente con todas las demás actividades humanas: es inseparable del lenguaje, de la poesía, del arte y del más remoto pensamiento histórico. La ciencia misma tuvo que pasar por una etapa mítica antes de alcanzar la etapa lógica: la alquimia precedió a la química, la astrología a la astronomía (1947, p. 30-31).

O mito é, portanto, um modo de pensamento que é anterior à lógica do raciocínio exato. O que não significa que o pensamento mítico é pré-lógico. O mítico é a dimensão do pensamento humano que opera com uma estreita relação com o primitivo, com a apreensão do todo sem a necessidade de provas concretas. O mito é uma dimensão simbólica, isto é, estruturada pela imaginação simbólica⁵⁷. Quero dizer, com isso, que se fazem presentes na estrutura mítica um sem fim de imagens simbólicas (Durand, 1988) que conformam muitos dos modos de apreensão do mundo: a intuição, o senso comum, o fantástico, e que, por serem símbolos, precisam ser lidos como tal.

Isso significa que na “mitologização” das poéticas, assim como na reeducação do sensível, o principal ingrediente é um signo não sensível, como argumenta Gilbert Durand (1988), “o não-sensível em todas as suas formas – inconsciente, metafísica, sobrenatural e supra-real” (p. 15). No compreender de Durand (1988), o símbolo “tem valor em si próprio” (Idem), pois,

[...] a imagem simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato. O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério (1988, p. 15).

A antropologia do imaginário trabalha com a ideia de que o símbolo é composto por duas partes: uma visível, o significante (compreendido como

⁵⁷ A ordenação que há em um conjunto dinâmico de símbolos. São impressões que norteiam e até mesmo determinam nossas ações cotidianas individuais e grupais. Esse conjunto dinâmico é formado por símbolos de ordens conscientes e inconscientes, ou como diz Durand (1988), de regimes diurnos e noturnos. A imagem é também a síntese de uma determinada experiência, guardando em si o contexto e o sentido mais evidente da experiência.

possuidor de três dimensões: cósmica, onírica e poética) e uma outra indivisível e invisível (pois representação indireta):

[...] o símbolo enquanto signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (1988, p. 19).

No teatro, como no campo do imaginário, o significante é uma única concretude, uma vez que o significado é um mistério a ser desvendado ou não por quem observa esta ação concreta.

O desvendar desse mistério pelo público de teatro não é um trabalho em si. É antes um abandono à obra. Entretanto, esse abandono assume um sentido instaurador, pois ao se abrir à obra, o espectador se permite entrar em contato com sua própria essência, com os mitos presentes no conjunto de imagens movimentado pelos artistas do teatro.

O que Cassirer (1947), mas também Durand (2002), Maffesoli (2008 e 2010), identificam com a modernidade é uma soberania de uma forma lógica de pensamento em relação ao seu modo complementar. O que, *grosso modo*, esses estudiosos das estruturas antropológicas do imaginário reivindicam é um equilíbrio entre *logos* e *mythos*. Entre o pensamento lógico que opera por separação, dedução e especialização, e o mítico que opera por identidade, sedução e diversidade.

El principio lógico del género, que postula la indentidad, está compensado por otro principio, o sea el de la especie, el cual requiere la multiplicidad y diversidad de las cosas, y prescribe que el entendimiento no debe prestarle al uno más atención que al otro (CASSIRER, 1947, p. 12).

E isso sugere que o pensamento, nosso pensamento sobre as coisas do mundo e de nós mesmos, é uma interação entre o inteligível e o sensível. É uma interação entre um pensamento mítico e um pensamento lógico. É esse, também, o princípio que sustenta o célebre “O nascimento da tragédia” de Nietzsche (1992) no qual se contrapõe o *mythos*, como pensamento dionisíaco-mítico [diria com Durand (2002) o regime noturno do pensamento] e o *logos* como pensamento apolíneo-lógico [ou regime diurno do pensamento (Idem)].

Considerando os estudos da fronteira teórico-epistemológica da pesquisa, o mito é uma das interfaces do pensamento humano, na maioria das vezes rejeitada pela ciência, principalmente a moderna (Maffesoli, 2008). E uma interface, como a de uma moeda, está sempre presente, mesmo que encoberta por sua complementar. Conforme ainda esclarece Maffesoli:

Tem-se aí os dois pólos da inteligência humana. O primeiro, abstrato, que deriva infalivelmente para o dogmatismo, a intolerância, a escolástica; o segundo, mais encarnado, atento ao sensível, à criação natural, e que se empenha o mais possível em evitar a separação. Ao privilegiar-se este segundo pólo, não se está de modo algum preconizando qualquer abdicação do intelecto, mas, sim, prevenindo contra um estreitamento da faculdade de compreender, evitando tal “pecado da inteligência: aquele que mais separa” (R. Abellio). Assim, reencontra-se o sentido da correspondência, aquele que os alquimistas bem tinham visto, já em seu tempo; aquele, ainda, posto em ação pelos filósofos do Renascimento, que não negligenciava nenhum domínio do saber humano, por menos acadêmico que nos possa parecer; por fim aquele, mais próximo a nós, posto em ação pelo romantismo alemão ou pela poesia baudelairiana. Em cada um desses casos, a arte de pensar é efetivamente uma arte e integra uma dimensão estética que, posteriormente, foi confinada à esfera das “belas-artes”. Isto é, num lugar destinado à utilização pelo lazer que caracteriza o aspecto não-sério da existência, por oposição ao senso de utilidade, de poder, em suma, de uma concepção econômica do mundo (2008, p. 40-41).

O mito, ainda, é uma das principais estruturas antropológicas do imaginário (Durand, 2002) e uma estrutura em que a dimensão estética é considerada como elemento estruturante do dia a dia. Para Durand (1998),

Poder-se-ia dizer que a matéria-prima do mito é existencial: é a situação do indivíduo e de seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, legitimar. O mito é, simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação. É, aliás, esta última característica que distingue o conhecimento mítico do conhecimento científico que é, no seu caso, técnica de transformação. É nas situações cosmológicas, escatológicas, teológicas, etc, problemáticas, que o mito vai encontrar o seu ponto de aplicação preferido (1998, p. 44).

A compreensão da ação do pensamento mítico, como conservação de estruturas que sempre retornam, tem implicação na “mitologização” das poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski. O índice mais potente, para a adoção desse procedimento na pesquisa, foi o de que tanto o trajeto de Stanislavski quanto o de Grotowski são objetos das mais variadas narrativas. Stanislavski deixou de ser um artista de teatro para ser considerado, por meio de todo um conjunto de narrativas, o fundador do teatro moderno. Grotowski foi instituído o guru da pós-modernidade

teatral e, enquanto herdeiro legítimo autointitulado de Stanislavski, fundou toda uma tradição pós-moderna.

Adentremos nos mitos de Stanislavski e Grotowski, ou melhor, na “mitologização” de suas poéticas teatrais. E isso significa realizar aquilo que Rancière (2009) denomina como “repor a poesia e a mitologia no âmago da racionalidade científica” (p. 48), querendo dizer com isso, que o *status* deve ser o mesmo entre uma racionalidade científica e outra sensível. O que acaba com a soberania de uma em relação à outra: “uma questão de distribuição de lugares” (Rancière, 2005, p. 17).

Cabe ainda lembrar que a “mitologização” da poética teatral de Stanislavski, bem como a de Grotowski, é um modo de apreensão das poéticas no que concerne ao fazer teatral. Valho-me, nessa “mitologização”, dos índices que se referem ao período de aprendizagem/ensino do ator. No caso específico da pesquisa, quando falo ator ou professor penso em seu complemento subterrâneo, isto é, o atorprofessor⁵⁸.

A “mitologização” da poética de Stanislavski

A principal característica da narrativa de Stanislavski é que se trata mesmo de uma narrativa semificcional: Stanislavski constrói sua teoria como se constrói uma ficção moderna. Há personagens, há ações, há transições, há desfecho. As situações narradas por Stanislavski deixam transparentes esse dado principal: o que ali é descrito é uma ficção, ou melhor, uma situação ideal de grupo/trabalho de teatro⁵⁹. O que lemos nos textos de Stanislavski é uma novela⁶⁰. O enredo é

⁵⁸ A ideia de subterrâneo tem relação com aquilo que Maffesoli (2005) identifica como “a sombra de Dioniso”, isto é, uma série de intimações advindas do societal (termo também usado por Maffesoli (2008) para identificar a sociedade em sua plenitude, em sua constante movimentação). Para Maffesoli quando adotamos uma postura, falamos de uma maneira ou lidamos com as coisas do mundo de uma forma aparentemente particular, há sempre uma sombra – um subterrâneo que ampara tal ação. O subterrâneo é aquilo que está subsumido, mas que norteia a ação aparente. Se falo isso é porque há uma sombra oposta. Quando falo em professor, penso em uma função apolínea (mesmo que haja exceções); o imaginário do professor é sem dúvida o daquele que sabe. Quando falo em ator, penso em uma função dionisíaca pelo mesmo motivo do imaginário que o institui como aquele que faz. Pensar no atorprofessor é considerar as sombras que estão presentes tanto no ator quanto no professor.

⁵⁹ O que não coincide com as cartas do Teatro de Arte de Moscou (TAM) organizadas por C. Takeda (2003). Nas cartas trocadas entre Stanislavski e uma série de pessoas ligadas ao TAM ficam explicitados todos os problemas de criação pelos quais passam muitos grupos: falta de recursos, dificuldades de produção, crise criativa, etc.

⁶⁰ Falo de novela no sentido do gênero literário, não do televisivo.

formado com a trajetória do cotidiano de um grupo de estudantes de teatro. Os personagens são: o diretor (Tortsov), os atores e atrizes (Gricha Gvorkov, Sônia Veliaminova, Vânia Viuntsov, Paulo Chustov, Leão Puchchin, Maria Maloletkova e Kostia Nazvanov – também o narrador da novela), o assistente de direção (Rachmanov), além de contrarregras, camareiros e outros figurantes.

A novela tem três partes: a primeira se concentra no período em que os atores se preparam para atuar [“A preparação do ator” (2005)], a segunda no período de composição de personagens [“A construção da personagem” (2006)] e, a última, na criação teatral a partir de textos dramáticos [“A criação de um papel”⁶¹ (1984)].

Cada uma das partes é dividida em episódios. A primeira e a segunda partes têm dezesseis episódios que instituem períodos da aprendizagem teatral; a terceira parte três subdivisões, as quais são relatos de trabalhos com textos dramáticos específicos, sendo apresentada uma visão geral do sistema de Stanislavski.

Na primeira parte, intitulada “A preparação do ator”, é explicitado um trajeto de aprendizagem sobre o trabalho de ator: o primeiro episódio do trajeto tem o título de “A primeira prova” e apresenta um período em que a disciplina de trabalho é estabelecida e os alunos de teatro são convocados a atuarem a partir de seus conhecimentos sobre teatro. Vale lembrar um diálogo desse episódio quando Kostia, o ator-narrador, chega atrasado:

- Parece que estou *um pouquinho* atrasado.

Rakhmanov, o assistente de direção, lançou-me um demorado olhar de reprovação e disse, afinal:

- Aqui ficamos nós, sentados, à espera, enervados, irritados e “parece que estou *um pouquinho* atrasado”. Nós todos chegamos aqui cheios de entusiasmo pelo trabalho que nos aguardava e agora, graças ao senhor, todo esse ânimo destruiu-se. É difícil despertar a vontade criadora; matá-la é fácil. Quando interfiro no meu próprio trabalho, isso é comigo, mas que direito tenho eu de atrasar o trabalho de uma equipe inteira? O ator, como o soldado, deve submeter-se a uma disciplina férrea (2005, p. 28-29).

Esse diálogo apresenta um “mitema” importante da poética stanislavskiana: a aprendizagem teatral em grupo. Comumente, no campo do teatro, trabalha-se com acordos de grupo. Esses acordos se instituem, na rotina, como sagrados. Só podem ser rompidos com prévia autorização do grupo. Sem a disciplina de trabalho o grupo,

⁶¹ Esta foge à regra: há uma parte que não usa a estrutura de novela. Trata-se do primeiro texto escrito por Stanislavski para registrar o seu método de trabalho.

o espaço sagrado, não existe. Evidentemente vocês devem estar pensando que o ator e o soldado, para Stanislavski, aproximam-se. É fato, mas o soldado tem objetivos muito distintos dos do ator: um é comandado por uma situação social, o outro, o ator, é comandado por sua própria vontade. Pode ou não estar no grupo, mas uma vez no grupo e tendo participado da construção dos acordos do grupo deve “submeter-se a uma disciplina férrea” (2005, p. 29), a do grupo.

O segundo episódio apresenta, além de uma discussão sobre o entendimento do teatro como arte e o teatro como produto mercadológico, a necessidade, no trabalho do ator, de um intenso trabalho sobre si mesmo (segundo ““mitema”” da poética stanislavskiana):

- Pelo que o senhor disse, calculo que, para estudar a nossa arte, temos de assimilar a técnica psicológica de como fazer um papel e que isto nos ajudará a alcançar o nosso objetivo principal, que é o de criar a vida de um espírito humano – disse Paulo Chustov.

- Isso está certo, mas não completo – disse Tortsov. O nosso objetivo é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, *exprimi-la de forma artística e bela*. O ator tem obrigação de viver interiormente o papel e depois dar à sua experiência uma encarnação exterior. Peço-lhes sobretudo, que reparem que a dependência do corpo em relação à alma é de particular importância em nossa escola de arte. *A fim de exprimir uma vida delicadíssima e em grande parte subconsciente, é preciso ter controle sobre uma aparelhagem física e vocal extraordinariamente sensível, otimamente preparada* (2005, p. 44).

Interessante perceber aqui é a estreita relação entre o que é construído e quem constrói. É o ator com seu corpo que materializa a personagem. Esse outro, a personagem, será tanto mais interessante quanto maior a flexibilidade⁶² do ator. Essa flexibilidade é construída por meio de um intenso trabalho do ator sobre si mesmo: sobre suas experiências, sobre sua cultura, sobre seus imaginários. E ocorre na prática com treinos corporais, ou seja, preparar o corpo (e a voz) como instrumento de trabalho.

O terceiro episódio, tomando emprestada uma metáfora da literatura, é o nó da intriga da poética teatral stanislavskiana. A ação é o tema central dessa poética e é desenvolvida com suas duas qualidades principais: ação interior e ação exterior.

⁶² Flexibilidade aqui tem sentido de grande capacidade de se deslocar para realizar o outro. É mesmo o trabalho da teatralidade em ação: o ator se coloca no lugar do outro para encontrar em si a ação adequada. Desse modo, cada indivíduo desenvolve a sua flexibilidade. Não há uma referência objetiva como ocorre em artes gramaticais como o *Ballet*, o Mimo Corporal ou mesmo a ginástica artística e a olímpica.

Ação, para Stanislavski, é a interação entre ação interior e ação exterior: “em cena é preciso agir, quer exterior, quer interiormente” (2005, p. 67).

O tema da ação conduz todos os episódios seguintes, o que conforma o “método de ações físicas” como construção (terceiro “mitema” da “mitologização”). Em busca de uma ação viva, os atores experimentam ações com diversas técnicas em que a ação física é o elemento que institui a criação teatral. Considere-se aqui a ação física como a interação entre ação exterior e ação interior. Essa íntima relação é, para Stanislavski, o caminho que pode estimular o ator a criar uma personagem potencialmente interessante. Na novela, Tortsov, o diretor, reitera com frequência: “no teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real” (Op. Cit., p. 76). Evidentemente, em se tratando de uma poética constituída entre o final do século XIX e o início do século XX, há também uma interação com as escolas estéticas dominantes dessa época, o realismo e o naturalismo (e alguma interferência do simbolismo). Contudo, é preciso que vocês leiam a poética de Stanislavski com olhos do presente, caso contrário, entrarão em choque com o imaginário do teatro da atualidade⁶³.

Não vou explicitar todas as etapas propostas e componentes do “método” nesse momento, pois serviria apenas para desviar a atenção da “mitologização” que percebo nesse constructo. No entanto, listo as etapas e técnicas por dois motivos: tratarei de algumas nas cartas seguintes e também para que refresquem suas memórias do trajeto que desenvolvemos: “imaginação”, “concentração de atenção”, “descontração dos músculos”, “unidades e objetivos”, “fé e sentimento de verdade”, “memória das emoções”, “comunhão”, “adaptação”, “forças motivas interiores”, “a linha contínua [de ação]”, “o estado interior de criação”, “o superobjetivo” e “[a criação do ator] no limiar do subconsciente”. Todas essas etapas e técnicas conformam o período de preparação do ator com seu material de trabalho, isto é, com o que é sensível aos espectadores: as ações físicas.

A segunda parte da novela stanislavskiana é intitulada “A construção da personagem” é uma sequência da primeira parte da poética, entretanto, com foco não no ator, mas no trabalho do ator com a personagem. Os temas abordados são de ordem mesmo da preparação do ator num âmbito de prática teatral: “a

⁶³ Importante salientar que com o aumento significativo do fluxo de informações e com a massificação do cinema, a arte teatral interessa mais pelo jogo explícito do ator do que por uma ilusão de cena que era próprio da estética realista e naturalista.

caracterização física”, “o figurino”, “personagens e tipos”, “o corpo expressivo”, “a plasticidade do movimento”, “contenção e controle”, “dicção e canto”, “entonações e pausas”, “acentuação: a palavra expressiva”, “a perspectiva na construção da personagem”, “o tempo-ritmo do movimento”, “o tempo-ritmo da fala”, “o encanto cênico”, “a ética na cena”, “padrões de trabalho de ator” e “análise do sistema”. Essa última tem uma pista para a imensa querela criada quando a poética stanislavskiana ganhou o mundo por meio de discípulos de Stanislavski, cada qual com sua leitura sobre o método:

O método que andamos estudando é muitas vezes chamado de “*Sistema Stanislavski*”. Mas isto não está certo. A própria força deste método está no fato de que ninguém o forjou nem inventou. Tanto pelo espírito como pelo corpo ele faz parte das nossas naturezas orgânicas. Baseia-se em leis da natureza. O nascimento de uma criança, o crescimento de uma árvore, a criação de uma imagem artística, tudo isto são manifestações de tipo semelhante. Como poderemos aproximar-nos desta natureza de criação? Isto tem sido a principal preocupação de toda a minha vida. Não é possível inventar um sistema. Nascemos com ele dentro de nós, com uma capacidade inata de criatividade. Esta é nossa necessidade natural, portanto parece que não poderíamos saber como expressá-la senão de acordo com um sistema natural (2006, p. 381).

Essas palavras demonstram a preocupação de Stanislavski com a possível leitura distorcida de suas investigações. Também deixa claro um ponto que sempre reforcei nos experimentos poéticos: Stanislavski foi um grande artista. Um grande artista não lida com verdades, mas com dúvidas. É a dúvida que o faz se movimentar. Stanislavski buscou, em todo o seu trajeto, criar obras que ressonasse nos espectadores por sua densidade, que para ele era um misto de disciplina formal (com saberes próprios da arte do ator) e de envolvimento total do artista com seu fazer. Para Stanislavski, o grande desafio de qualquer ator era se manter equilibrado em cena, mas como ele próprio constatara:

[...] quando pisamos no palco, perdemos nosso dom natural e em vez de agir criativamente passamos a executar contorções de proporções pretensiosas. O que nos leva a isso? A condição de ter de criar alguma coisa à vista do público. A inveracidade convencional, forçada, está implícita na apresentação cênica, ao nos impingir os atos e palavras prescritos pelo autor, o cenário desenhado por um pintor, a produção planejada por um diretor. Em nosso próprio embaraço, pavor cênico, no mau gosto e nas falsas tradições que cerceiam as nossas naturezas. Todas estas coisas impelem o ator para o exibicionismo, para a representação insincera. O caminho que escolhemos – a arte de viver o papel – revolta-se, com todas as forças que é capaz de reunir, contra esses “outros” princípios atuais, da representação. Nós afirmamos o princípio oposto, de que o principal fator

em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, o do ator e o de seu papel, os seus sentimentos conjugados e sua criação subconsciente. (2006, p. 382)

Está subsumido nessas palavras de Tortsov (Stanislavski) um conjunto de intimações que interferem no trabalho do ator. Essas intimações, para Stanislavski, são da ordem do social e do convencional. É possível arriscar que o ator, diante de um público, é afetado por intimações do imaginário que o abriga e o faz criar, mas que também pode obstruir a criação. Por isso Stanislavski concentrou suas energias, durante seus mais de cinquenta anos de pesquisas no teatro, nesses três pontos: o trabalho do ator sobre si mesmo, a aprendizagem em grupo e o desenvolvimento do método de ações físicas como construção. Esses pontos são os principais “mitemas” de toda a novela stanislavskiana.

A última parte da novela reforça esses “mitemas”. Intitulada “A criação de um papel”, Stanislavski reúne três textos: um que não se apresenta na forma de novela (o primeiro dos textos escritos por ele sobre suas investigações); e outros dois que retomam as personagens da novela e reforçam a importância do trabalho sobre si mesmo, do exercício em grupo e da ação física como elementos fundamentais da criação do ator.

A identificação desses “mitemas” permitiu que, em nossa pesquisa, eles agissem como focos de atenção convergentes. Todos os experimentos ou seguiram ou derivaram desse trajeto. Os “mitemas” eram a referência máxima: o trajeto antropológico que abrigou os trajetos de cada um de vocês, alunos-pesquisadores.

A “mitologização” da poética de Grotowski como a continuidade da poética herdada de Stanislavski

Grotowski construiu seu próprio trajeto com os “mitemas” stanislavskianos. Herdeiro de Stanislavski, seguiu o trajeto do mestre russo a partir de onde este havia parado, por conta de sua morte. É mesmo Grotowski quem afirma:

Criei-me com o método de Stanislavski; seu estudo persistente, sua renovação sistemática dos métodos de observação e seu relacionamento dialético com seu próprio trabalho anterior fizeram dele meu ideal pessoal. Stanislavski investigou os problemas metodológicos fundamentais. Nossas soluções, contudo, diferem profundamente das suas; por vezes, atingimos conclusões opostas (1992, p. 14).

Essas diferenças, entretanto, não anulam os “mitemas” stanislavskianos, mas os revestem com roupas novas. O trajeto da poética stanislavskiana é complementado pela poética grotowskiana. O trabalho sobre si mesmo se torna a busca sobre si mesmo, a aprendizagem em grupo é alterada para a aprendizagem de si em grupo e o método de ações físicas como construção de uma personagem deriva para o método de ação física como desconstrução de si (a personagem passa a ser um trabalho do diretor e do espectador).

A alteração dos “mitemas”, quer dizer, essa readequação apoia-se em noções como a “via negativa”, a autopenetração, a autorrevelação, aliados a uma investigação metódica. Isso significa dizer que Grotowski trabalha com os mesmos princípios de Stanislavski, contudo, procedendo ajustes em função do contexto em que se instala. Stanislavski ocupou o lugar do teatro de arte; Grotowski desenvolveu-se no espaço do teatro de pesquisa.

Entre o teatro de arte e o teatro de pesquisa há muitas semelhanças e muitas diferenças. A primeira semelhança é contextual: o que se entendia por teatro de arte na época de Stanislavski, é o que se entende atualmente por teatro de pesquisa. Fazer arte é pesquisar sobre determinada materialidade ao ponto de ampliar ao máximo o domínio sobre essa materialidade: no caso do ator, o seu próprio corpo. A segunda semelhança é de ordem econômica: ambos os teatros (o de arte e o de pesquisa) não acompanham a lógica mercadológica e, por esse motivo, sofrem retaliações (TAKEDA, 2003; DE MARINIS, 1988). As diferenças têm relação direta com o advento do cinema e com a indústria cultural (ADORNO, 2002): o teatro de arte ainda atrai um número expressivo de espectadores (primeira metade do século XX); o teatro de pesquisa tem um público reduzido (segunda metade do século XX até o presente momento)⁶⁴.

A relação entre os lugares em que foram desenvolvidas a poética de Stanislavski e a de Grotowski interferiram na aparência dos “mitemas”, mas a estrutura basilar se manteve. Inclusive a forma de divulgação da poética é distinta: Stanislavski preocupava-se em descrever seu método de trabalho de forma a contribuir com a estruturação de um campo teatral organizado (institucional);

⁶⁴ Os estudos de Takeda (2003) e De Marinis (1988) são duas fontes interessantes para uma pesquisa ainda a ser feita, pois a relação entre o cotidiano do Teatro de Arte de Moscou, objeto da primeira obra citada, e o cotidiano do “novo teatro” ou teatro de pesquisa, objeto da obra de De Marinis, é de proximidade, no entanto, os números são muito diferentes entre eles. Esses estudos apontam para dificuldades financeiras em ambos os casos, contudo, as somas são muito distintas.

Grotowski utilizava a conferência como seu maior instrumento de divulgação das suas pesquisas a partir de um campo teatral já estruturado (institucional).

Os textos de Grotowski foram parcialmente reunidos em dois volumes: “Em busca de um teatro pobre” (1992) e “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959 – 1969” (2007). É possível ainda encontrar outros textos reunidos na Revista Máscara (1993), além de traduções esparsas em bibliotecas de centros de pesquisa brasileiros⁶⁵.

Diferentemente de Stanislavski, Grotowski não organizou um conjunto de estudos. Suas falas são decorrência, como apontei acima, de conferências (a maioria), além de entrevistas e alguns textos reflexivos de trabalho. Parece que guardam segredos, tamanha é a dificuldade e o volume de símbolos com que opera. No entanto, as noções de Grotowski, quando lidas encadeadas às pesquisas de Stanislavski, ficam muito claras. Antes de me deter nas noções que interferiram na pesquisa, apresento um quadro comparativo entre Stanislavski e Grotowski com o intuito de esclarecê-los sobre a intrínseca relação entre um e outro:

	“mitema” 01	“mitema” 02	“mitema” 03
Stanislavski	Trabalho sobre si mesmo	Aprendizagem em grupo	Método de ações físicas como construção
Grotowski	Via negativa ou busca sobre si mesmo	Autopenetração ou aprendizagem de si em grupo	Método de ações físicas como desconstrução

O desenvolvimento desse quadro tem a função aqui de deixar claro que em minha leitura e, conseqüentemente, no trajeto de pesquisa com os experimentos teatrais, a investigação que compõe o trajeto de Grotowski é idêntica, tem a mesma estrutura mítica do trajeto de Stanislavski – os “mitemas” são os mesmos. O que muda é a roupagem de cada um deles, isto é, a forma. A ação de Grotowski, assim como a de Stanislavski, é a de formar atores que ensinem teatro enquanto atuam. O que tenho denominado na máscara (no arquétipo) atorprofessor.

⁶⁵ Um exemplo é a tradução de José Ronaldo Faleiro (1992), no projeto “**Dia Santo**” e outros textos, disponíveis na biblioteca da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.

Quando Grotowski fala em “via negativa”, o método de ações físicas como desconstrução de si, está buscando no ator uma atuação espontânea. Não espontânea no sentido comum, mas uma espontaneidade construída. Uma espontaneidade que revela o indivíduo naquilo que ele é, melhor, naquilo que ele é sensível. A “via negativa”, compreendida desse modo, aproxima-se, em termos de objetivos da “fé e sentimento de verdade” que Stanislavski buscava desenvolver em seus atores. Para que o ator se revele naquilo que ele é, de acordo com Grotowski, é preciso um completo e total desnudamento do ator:

Onde ninguém quer dominar o gesto para exprimir algo. Onde se quer ser descoberto, desvelado, nu; sincero com o corpo e com o sangue, com a inteira natureza do homem, com tudo aquilo que podem chamar como quiserem: intelecto, alma, psique, memória e coisas semelhantes. Mas sempre tangivelmente, por isso digo: de maneira corpórea, porque tangível. É o encontro, ir ao encontro, ser desarmado, não ter medo um do outro, nada (2007, p. 210).

A “via negativa” é um modo de trabalho de ator em que a ação percebida pelo espectador é resultado de eliminação. O ator elimina tudo aquilo que é supérfluo: todas as convenções, todos os maneirismos, todo o aprendizado formal do teatro e anterior para encontrar aquilo que lhe é próprio: ele mesmo. É nessa via, como uma negatividade, pois o ator elimina as resistências e os bloqueios, que o ator sacrifica-se diante do espectador. Sacrifício é um modo de dizer entrega. O ator entrega-se ao espectador: goza com ele e morre. A morte é o retorno ao cotidiano e todas as máscaras deformadas que o compõe.

O teatro de Stanislavski propunha a vida no palco, mas tinha o sentido de eliminar os estereótipos do próprio teatro. O teatro de Grotowski propõe vida no palco, mas com o sentido de eliminar os estereótipos da própria vida (mesmo que apenas a do ator):

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo é a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São escritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas.

Se permitem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a

respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre encontro, sempre o Outro... e então aparece aquilo que chamamos de impulsos. Não é possível sequer formulá-lo com palavras. E quando digo corpo, digo vida, digo eu mesmo, você, você inteiro, digo (2007, 206).

Esse trajeto proposto pela “via negativa” instaura um conhecimento profundo de si mesmo, mas não um conhecimento ilhado, mas em grupo. É o outro, a relação com o outro que garante o conhecimento de si. É no âmbito do grupo que pode acontecer o conhecimento daquilo que nos sensível: nossa corporeidade.

Essa aprendizagem de si em grupo de Grotowski aproxima-se daquilo proposto por Stanislavski com o grupo: a aprendizagem em grupo. No primeiro caso é o ator com seus colegas e seu próprio corpo, seus limites, sua potência; no segundo caso é o ator, seus colegas, um corpo construído com personagens. Grotowski propõe a não interpretação, pois o que o ator faz é real: ele faz com toda a sua inteireza. Stanislavski propõe que o ator represente com sinceridade: “o que eu faria se estivesse na situação da personagem”? A resposta é uma ação representada como se fosse muito próxima do real, mas representada, é um real da personagem.

Enquanto Stanislavski propõe o “se” como caminho para uma criação sincera, Grotowski propõe a autopenetração: são as memórias significativas para o ator apresentadas de novo que, por meio dos impulsos, são lidas como uma máscara pelos espectadores. O ator de Grotowski apresenta-se a si mesmo. Desse modo, Stanislavski aproxima o palco da vida; Grotowski, a vida do palco. Por isso são complementares. São duas fases de um mesmo trajeto.

Grotowski, sobre a autopenetração diz o seguinte:

Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando a sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. Repete a redenção; está próximo da santidade. Se tal representação deve não ser fortuita, um fenômeno que não possa ser previsto no tempo e no espaço, mas, pelo contrário, se quisermos um grupo de teatro cujo alimento seja esse tipo de trabalho, então temos de seguir um método especial de treinamento e pesquisa (1991, p. 29).

E nisso poderia se aproximar daquilo que fala Stanislavski em um de seus últimos textos:

A veracidade das nossas ações físicas e nossa crença nessas ações não nos são necessárias por causa do realismo e do naturalismo, mas antes para que afetem, de maneira reflexa, os nossos sentimentos interiores em nossos papéis, e para evitar que assustemos ou forcemos nossas emoções, a fim de preservar-lhes a qualidade incorrupta, sua instantaneidade e pureza, a fim de transmitir em cena a essência espiritual viva e humana da personagem que interpretamos (1984, p. 248).

A relação entre os dois não para por aqui: a ação física é um ponto de toque importante. É a busca por uma ação física autêntica (guardadas as distâncias entre autenticidade do início e do final do século XX) para o ator que os movimentou. A ação física era a única coisa palpável e que permite a apresentação de novo. É o encadeamento dessas ações, isto é, o sequenciamento das ações de cada ator que culmina em uma representação teatral. A diferença está na direção do movimento: Stanislavski constrói; Grotowski desconstrói. Lembro-me agora de uma descrição para o sentido da partitura física (as ações físicas encadeadas) de Ryszard Cieslak, ator que se desenvolveu com Grotowski na década de 1960 e tornando-se ícone do Teatro Laboratório que é muito esclarecedora sobre esse terceiro “mitema” do mito Stanislavski-Grotowski:

A partitura é como um copo de vidro no qual está uma vela acesa. O vidro é sólido, está ali; você pode confiar. Contém e guia a chama da vela. Porém, não é a chama. A chama é meu processo interior de cada noite. A chama é o que ilumina a partitura. Ilumina o que o espectador vê através da partitura. A chama está viva. Assim como a chama da vela atrás do vidro se move, flutua, se expande, se encolhe; quase apaga e volta a brilhar intensamente, reage a cada sopro de vento, também minha vida interior varia a cada noite, de momento em momento... Começo, cada noite, sem antecipar nada. Esta é a coisa mais difícil de aprender. Não me preparo ensaiando. Não digo: “na vez passada, esta cena era extraordinária, tratarei de voltar a fazê-la”. Quero somente estar pronto para o que vier a acontecer. E me sinto pronto para a alçar o vôo que poderá acontecer se me sinto seguro na partitura, sei que também quando não sinto quase nada o vidro não se romperá porque a estrutura objetiva, trabalhada por meses, me ajudará. Quando chega a ocasião em que posso arder, brilhar, viver, revelar – então estou pronto porque não o antecipei. A partitura é a mesma, porém cada coisa é distinta, porque eu sou distinto (Máscara, 1994, p. 22 – livre tradução).

A partitura de ações físicas, embora com distinções na sua constituição, é um ponto de convergência entre Stanislavski e Grotowski, pois é a única coisa na qual o ator pode se apoiar, ou melhor, sustentar-se, existir.

Stanislavski buscava na partitura de ações físicas que o ator pudesse representar com espontaneidade, pois atingiria com ela um estado de “eu sou” a

personagem. Grotowski buscou com a partitura física um suporte para o “eu sou” no ator. O primeiro instituiu a linha física de ações, a partitura, partindo de textos dramáticos: ali estava o ponto de partida para a criação atorial. O segundo nas memórias importantes do próprio ator, memórias em que ele se encontrava totalmente entregue, vivo, sem medo.

Em ambos **o vidro é a forma; a chama da vela a ação do ator**. O que altera são os procedimentos iniciais para a criação teatral. A relação forma-ação institui o que é essencial à criação: a forma assegura a movência natural da ação do ator. A forma é o princípio seguro (apolíneo, diurno), a ação o reagente efêmero (dionisíaco, noturno).

Antes de concluir, quero que atentem para um fato importante dessa “mitologização”. Ela permitiu que transgredíssemos, na pesquisa, o formular que pode ser uma poética teatral. Ao tratar as poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski como um mesmo mito foi possível transitar por formas, mas não executar fórmulas. Desse modo, cada experimento poético manteve a filiação com as poéticas teatrais em questão, mas não de forma aprisionada. A “mitologização” se apresentou como uma forma de agir por meio de poéticas teatrais anteriores a nós sem corrompê-las, mas comovê-las.

É isso!

CARTAS DESCRITIVAS

Carta 05: Os espaços de trabalho como principal intimação dos experimentos poéticos

Aos alunos-pesquisadores Elias Pintanel, Inácio Schardosim e Maurício Rodrigues:

Construímos o trajeto de pesquisa por meio de uma série de experimentos poéticos em determinados espaços/tempos. Nesses espaços/tempos, os experimentos com o fazer (as ações de cada um de vocês) foram amparados por, pelo menos, duas instâncias de saberes⁶⁶: uma proveniente das poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski (os “mitemas”⁶⁷ nelas conformados) e outra dos espaços e tempos em que os experimentos poéticos foram realizados.

A relação entre as ações que vocês realizaram e as formas que suportaram essas ações foi orientada por uma série de intimações do imaginário⁶⁸. As intimações dos espaços de trabalho interferiram no trajeto de pesquisa de forma decisiva: foram as intimações do espaço que limitaram e possibilitaram as suas ações (tanto sobre si mesmos, quanto de um sobre os outros (e *vice-versa*) e em relação ao método de ações físicas – eixos estruturantes das poéticas de Stanislavski e Grotowski).

Considerando o trajeto de pesquisa como uma série de ocorrências que promovia nossos movimentos, isto é, a reeducação do sensível, um experimento poético se consolidou, em última instância, como um período intenso de convivência⁶⁹ com o fazer a partir de lugares específicos com saberes muito diversos

⁶⁶ O termo saberes é entendido aqui como a apropriação de determinadas formas de fazer e pensar sobre esse fazer; Dizer que “fomos amparados por duas instâncias de saberes” significa, portanto, que lidamos com uma série de procedimentos emergentes de formas distintas daquelas em nós enraizadas. As formas em nós enraizadas foram estruturantes das nossas ações em relação a essas outras formas, esses saberes que nos ampararam em momentos específicos do trajeto de pesquisa.

⁶⁷ Os “mitemas” conformados pelas poéticas de Stanislavski e Grotowski são: trabalho sobre si mesmo; ação física como estrutura principal da cena; aprendizagem em grupo.

⁶⁸ As intimações aconteceram em função do conhecimento das poéticas em determinados espaços/tempos específicos. Os espaços/tempos na pesquisas criaram as principais demandas de intimações. Estas, por sua vez, emergiram em função da imposição de limites físicos e temporais da pesquisa, mas, sobretudo, pelas imagens que cada um de vocês (alunos-pesquisadores) foram armazenando ao longo de seus processos vividos, inclusive no fazer teatral.

⁶⁹ Divido a palavra convivência com o intuito de manter clara a relação das vivências pessoais em consonâncias com as vivências coletivas. Um experimento poético é uma vivência coletiva: estão presentes nessa vivência os atores, o diretor, o autor, os técnicos, os espectadores, mas também todas aquelas pessoas que conformam o círculo de cada um dos alunos-pesquisadores (tanto no âmbito pessoal quanto profissional). Dizer com-vivência em vez de convivência sugere uma polifonia no ato de criação que extrapola o lugar das vivências.

(os procedimentos das poéticas utilizadas como princípio ativo de cada experimento). Cada experimento poético, desse modo, materializou-se em uma determinada espacialidade como um ponto que compõe a linha do trajeto: os muitos pontos conformam o “colar” que se apresenta como trajeto. Entender as características dos espaços nos quais vivenciamos a investigação é, nessa perspectiva, um modo de compreender a feitura do “colar”.

Em uma reflexão durante a pesquisa assumi que a metodologia de pesquisa era mesmo uma prática da com-vivência. Naquele momento disse que:

Tal con-vivência possibilita experiências em vários âmbitos: tanto profissionais como pessoais. O interesse gerado por essa metodologia de com-vivência é estar em contato com os papéis que assumimos no cotidiano, para que a partir do estudo e experimentação de duas poéticas de teatro possamos construir papéis num âmbito teatral, isto é, extracotidiano (OLIVEIRA in PERES, 2009, p. 17).

A com-vivência⁷⁰ é a vivência conjunta. É a interação entre aquilo que faço, aquilo que os outros fazem e os saberes pessoais de cada um dos integrantes na partilha, além, é claro, dos saberes das poéticas teatrais que estão implicadas na inter-relação entre a forma e a ação.

Viver junto é uma tarefa muito difícil e complexa (todo o mundo sabe disso). Demanda com-vivência com diferentes intimações. Em se tratando de criação teatral esse jogo de relações é, no mínimo, duplo: convive-se com o espaço imediato (a sala de trabalho), mas também com espaços virtuais e simbólicos (o ambiente ficcional, objetos simbólicos); e, ainda, com um tempo cronológico e outro virtual, simbólico⁷¹.

Os experimentos poéticos, todos eles, constituíram-se em simultaneidades: havia sempre uma ambivalência entre aquilo que é imediato e aquilo que compõe o

⁷⁰ A com-vivência ocorreu com a partilha das vivências de cada aluno-pesquisador com certa autonomia. Faço esse destaque para reiterar que em cada experimento poético os alunos-pesquisadores se colocavam de maneira individual. A interação entre as ações de cada um deles é que culminou em um trabalho coletivo. No entanto, utilizei em um artigo publicado no início de 2010 a expressão con-vivência (com n), apenas para marcar a vivência conjunta. Na escritura final da tese percebi que com-vivência (com m) deixava mais clara a interação entre as vivências.

⁷¹ Trato o simbólico como algo virtual. Isso requer a compreensão de que o símbolo é uma emergência daquilo que não está presente, ou pelo menos, materializado em uma presentificação que cria um sentido que está além da matéria. Nesse sentido uma cruz simboliza algo para além do próprio objeto: o sentido ocorre em função das intimações que também se re-apresentam de maneira, quase sempre, virtual. Para Durand (1988), o conhecimento simbólico é “presença figurada da transcendência e compreensão epifânica, aparece como antípoda à pedagogia do saber” (p. 24). Isso me leva a arriscar que o simbólico é também uma virtualidade do sensível. É algo que todo o mundo sabe, como aquelas grandes “verdades” que não são sequer inquiridas.

simbólico, o virtual. Essas simultaneidades de que falo são as sobreposições de procedimentos teatrais com os quais trabalhamos em todos os experimentos: imaginação enquanto trabalho muscular; utilização de memórias intelectuais e corporais como matérias primeiras; interpretação e representação; texto e palavra; fala e canto; movimento e dança; dentre outros procedimentos específicos das poéticas de Stanislavski e Grotowski como a disciplina e a liberdade na criação e a estética como apreciação e partilha do sensível.

Foi em meio a essas simultaneidades que vocês se movimentaram nos trabalhos sobre si mesmos durante quase três anos. E esses trabalhos foram ao mesmo tempo individuais e coletivos, realizados numa “suposta realidade”⁷², mas também em uma construção ficcional. Traduzindo isso em uma equação, os trabalhos que vocês realizaram foram efetivados em um tempo ‘t’ (sempre movente) em relação a um espaço ‘e’ (sempre fixo) em interação com um tempo ‘t1’ (virtualmente⁷³ fixo) em relação a um espaço ‘e1’ (virtualmente móvel⁷⁴).

O ‘t’ representa a própria fluidez e o ritmo inapreensível da vida, o ‘t1’ é o tempo que se construía com os experimentos, uma ficção: um tempo que se repetia, a linha mesma de ações que cada um de vocês instituía com seus trabalhos. Da mesma maneira, o espaço ‘e’ era a materialidade presente e percebida num primeiro plano por meio das intimações sociais e institucionais do imaginário; o ‘e1’ a mobilidade do simbólico alterando o *status* daquilo que era percebido enquanto tal (o espaço da sala de trabalho representando outro espaço: o da ficção, o do poético).

Nessa relação entre um suposto real e o simbólico tecemos cada um dos experimentos poéticos. Nessa constituição do trajeto de pesquisa há algumas peculiaridades que quero me deter para deixar mais evidente os movimentos e deslocamentos que fizeram e como isso pode ser compreendido como uma obra das intimações do imaginário na reeducação do sensível.

Essas peculiaridades têm relação direta com os espaços e tempos em que realizamos a pesquisa. Por isso, passo a uma descrição dos experimentos poéticos em função dos espaços que abrigaram cada um deles. Vocês, alunos-

⁷² Falo em “suposta realidade” para lembrar que os estudos do imaginário são pautados pela construção simbólica também do real. O real é para o campo do imaginário um conjunto de imagens que cada indivíduo e coletivos acessam para, como uma arquitetura, representarem suas experiências. Desse modo, não existe “o” real, mas “um” real.

⁷³ É virtual aquilo que existe como imagem, mas não possui materialidade em si mesma. É possível, desse modo, falar em virtualidade no trabalho do ator (FERRACINI, 2003).

⁷⁴ É virtualmente móvel porque se configura em espaço simbólico. O que um espaço significa para um ou outro indivíduo é da ordem do imaginário que permeia o espaço e abriga o indivíduo.

pesquisadores, vão perceber que a escrita é, de certa forma, redundante: escrevo a vocês como participantes da pesquisa, mas também a vocês como não participantes da mesma pesquisa. Faço isso por um motivo também de ordem do simbólico: os experimentos que realizamos podem ser lidos de formas diferentes. O que vocês acompanharão, a seguir, é a minha leitura como professor-pesquisador, a minha construção simbólica sobre o que vivi e continuo vivendo – a prática artístico-pedagógica teorizada.

Espaço 01: “*Máscara Hamlet*”, “*Nó Borromeano*”, “*Crias*” e “*As bruxas*”

O espaço que abrigou os quatro primeiros experimentos poéticos era composto de duas salas. A primeira dividida em duas: uma parte destinada a estudos (leituras, reuniões, produção) e outra parte para depósito e confecção de cenários e figurinos. A outra destinada à prática corporal e a experimentação dos procedimentos das poéticas de Stanislavski e de Grotowski (treinamentos, criação de partituras de ações físicas, configuração de cenas).

As salas haviam sido utilizadas, em outra época, como espaços de aula de uma escola: pé direito alto (cerca de cinco metros de altura), poucas janelas, paredes largas. Suas dimensões espaciais perfaziam cerca de cinquenta metros quadrados cada uma. Isso significava uma limitação quantitativa de integrantes nos experimentos. Comportava, estruturalmente, uma limitação no número de alunos-pesquisadores e, também, no número de espectadores de cada experimento poético.

Nesse espaço foram criados experimentos poéticos em que a relação entre o espaço de cena era de proximidade com o espaço destinado aos espectadores⁷⁵. Havia ali uma qualidade muito interessante: era um espaço que proporcionava um

⁷⁵ Há aqui uma proximidade com as características do teatro de pesquisa pós anos 1950: espaços não tradicionais, espaços ressignificados, transparência na cena com a explicitação do jogo de atores, isto é, o espaço do Núcleo de Teatro da UFPel intimava-nos a seguir a esteira do teatro experimental. E, com isso, distanciava-nos do teatro tradicional. No caso de Pelotas-RS, da cena criada para o teatro oficial, o Theatro Sete de Abril (prédio construído com predomínio *art nouveau*). Isso nos possibilitava um lugar no cenário de criação do teatro local como um espaço no qual, antes de agradar ao público, buscava-se promover um choque estético e, com isso, proporcionar algumas fissuras nas “verdades” do imaginário teatral do público de Pelotas.

movimento intenso do próprio experimento. Era possível alterar constantemente o espaço de cena e o espaço dos espectadores⁷⁶.



Espaço da primeira fase da pesquisa
(Salas do Núcleo de Teatro entre 2008 e agosto de 2009)⁷⁷

“Máscara Hamlet”, o experimento inaugural da pesquisa, foi criado no inverno. O espaço amplo intensificava a sensação de frio. Desse modo, as ações do aluno-pesquisador tinham de servir também para manter o corpo aquecido.

A estrutura dramática utilizada foi a de quadros: um primeiro quadro em que os espectadores presenciavam uma corrida do ator pelo espaço (o que aquecia o corpo, sendo realizada a partir da entrada de um sujeito em um tempo-ritmo distinto do cotidiano); um segundo quadro em que o ator experimentava algumas máscaras femininas (maquilava-se, vestia-se, mimetizava ações que ele considerava do universo feminino); um terceiro quadro que instituíam um ritual (uma dança sensual inspirada em técnicas de dança do ventre); um quarto quadro em que se experimentavam algumas réplicas de personagens do texto “O balcão” (1976) de

⁷⁶ A qualidade do espaço enriqueceu os experimentos poéticos ali realizados. A interação entre forma e ação foi exaustivamente testada. Pode-se experimentar com as salas com limites variáveis de espectadores. Isso proporcionou que os experimentos poéticos tivessem várias fases. A relação entre as ações dos alunos-pesquisadores com as formas (tanto espaciais, quanto teatrais) era definidora da fase do experimento.

⁷⁷ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Genet⁷⁸; e um último quadro que retomava a ação inicial e fechava o ciclo de experimentação.



“Máscara Hamlet” (Fase 01, junho a agosto de 2008)⁷⁹

O experimento teve duas fases principais: uma em que o aluno-pesquisador se apresentava como ator em exercício: os espectadores presenciavam um ator jogando com técnicas que não dominava totalmente. Nessa primeira fase havia uma fragmentação de cenas sem um enredo propriamente dito.

Os espectadores que presenciaram “Máscaras Hamlet” eram informados de que não se tratava de um espetáculo de teatro, mas de um experimento em que o objetivo do aluno-pesquisador era agir diante de um grupo com o máximo de espontaneidade. O objetivo do aluno-pesquisador era o de trabalhar diante de espectadores, não para espectadores⁸⁰.

⁷⁸ Peça de Genet que retrata o cotidiano de um bordel: “O balcão”. Nesse bordel há uma série de espaços em que as personagens transitam entre outras máscaras. A imagem mais presente em “O Balcão” é a do labirinto de espelhos em que cada personagem veste-se para satisfazer o desejo do outro. Como pano de fundo há uma série de ruídos que vêm do real – de uma revolução que estaria acontecendo fora do bordel – e que ameaça constantemente a integridade de cada máscara social representada no labirinto de “O balcão”. O texto foi escrito na década de 1950. No Brasil está publicado na coleção “Teatro Vivo”, da Abril Cultural (1976).

⁷⁹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

⁸⁰ Esse é um dos procedimentos formais das poéticas de Stanislavski, mas também de Grotowski. O ator tem de se concentrar em sua linha de ações e não na relação entre a sua presença e a dos espectadores. Stanislavski chama esse procedimento de “solidão em público” (2005, p. 117).

Isso significa compreender que a obra em si foi criada em duas dimensões: uma que é uma intimação da forma da sala (o aspecto concreto do espaço e que podemos chamar de real⁸¹) e outra que é apresentada como emergência do imaginário pessoal em relação a uma forma dramática (o aspecto simbólico e que podemos nomear de ficcional⁸²). A primeira se impõe na materialidade do espaço e a outra é resultante do trabalho com configurações simbólicas.



“Máscara Hamlet” (Fase 02, outubro a novembro de 2008)⁸³

O trabalho sobre si mesmo, desse modo, era realizado em relação ao outro e não para o outro. A presença do outro na pesquisa fortaleceu a necessidade do trabalho sobre si mesmo e a percepção das intimações do espaço. Essa presença possibilitou a desconstrução da primeira configuração do experimento, contribuindo para uma experimentação da cena sem a evidência tão direta de que ali estava um aluno-pesquisador trabalhando.

A segunda fase da experimentação teve como foco a ação do aluno-pesquisador em relação aos espectadores, mas não mais para a demonstração do trabalho. Em vez disso, os que os espectadores presenciaram foi um encadeamento

Grotowski, por sua vez, denomina a essa “solidão” de “transe do ator” ou “autopenetração” (1992, p. 105).

⁸¹ A simbologia das cores, texturas, odores, enfim, percepções daquilo que é mais sensível.

⁸² As imagens e intenções que são ambivalentes e polissêmicas.

⁸³ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

de ações que produziam sentidos em função mesmo do encadeamento. O aluno-pesquisador focou na linha de ação contínua⁸⁴ e não apenas na potência das ações fragmentadas.

Realizada a relação com o espectador, sentimos a necessidade de convidar um número maior de pessoas para experimentarmos a relação entre forma e ação com um grupo. Desse modo, convidamos alunos e alunas do curso de teatro para um experimento com a forma coral. Essa forma pressupõe ajustes muito delicados: são falas uníssonas, movimentos sincrônicos, etc. Isso promoveu um tempo enorme de experimentação com o grupo que, em sua maior parte, não tinha qualquer prática expressiva com técnicas de atuação.

Primeiramente refizemos os estudos da poética stanislavskiana, isto é, estudos de imaginação, criação de linhas contínuas de ação, além de uma série de exercícios com procedimentos textuais (ritmos de fala em função de movimentos corporais). O trabalho foi extremamente difícil, pois havia muita dificuldade de concentração dos convidados.

Selecionei, na ocasião, a parte inicial do texto “Estado de Sítio”⁸⁵ (1977) de Albert Camus como forma primeira à experimentação das ações do grupo. O texto expunha, inicialmente, um enigma aos personagens. Tratava-se da chegada de um cometa. Os personagens viam o cometa. Enquanto viam o cometa diziam:

- O fim do mundo!
- Não, homem!
- Se o mundo acabar...
- Não, homem! O mundo, mas não a Espanha!
- Mesmo a Espanha pode morrer.
- De joelhos.
- É o cometa do Mal!
- Não a Espanha, homem, não a Espanha!
- [rubricas]
- É sinal de guerra!
- Certamente que é.
- Não é sinal de nada.

⁸⁴ A linha de ação contínua é um procedimento da poética de Stanislavski, também presente na poética de Grotowski, que garante ao ator uma estrutura de trabalho. O ator concentra-se na sequência das ações físicas. Para Stanislavski, assim como para Grotowski, o ator só pode reter aquilo que é da ordem do físico. Não pode se concentrar em ações interiores (sentimentos e emoções), pois estas são impossíveis de fixar. A linha contínua de ações físicas é a estrutura em que o ator se apoia para poder repetir sua criação, ou melhor dito, aquela interação que desenvolve com a forma.

⁸⁵ “Estado de Sítio” narra o trajeto de quarentena de uma cidade fechada por conta de uma peste. No entanto, utilizamos apenas o prólogo do texto em que os moradores da cidade tomam conhecimento da chegada de uma futura desgraça com a passagem de um cometa. O texto de Camus foi publicado no Brasil pela Abril Cultura em 1977.

- Depende.
 - Basta. É o calor.
 - O calor de Cádiz.
 - Basta!
 - Ele sibila forte demais!
 - Ensurdece, sobretudo.
 - É uma praga, sobre a cidade.
 - Ai! Cádiz! Uma praga sobre ti.
 - Silêncio! Silêncio!
- (CAMUS, 1977, p. 13-14)

Esse excerto do texto, foi base para experimentarmos as poéticas durante três meses. O trecho do texto serviu como lugar de fala para todos os participantes. Cada um agia com suas impressões pessoais e o grupo respondia concordando ou discordando da ação proposta. Eu agia como um *régisiseur*, o diretor do *ballet* das ações dos atores. A cada encontro novos experimentos: a ação do coro passou a orientar as ações individuais, o que era muito difícil. O coro definia quem estaria no foco. E, uma vez no foco, era preciso improvisar. As improvisações foram livres em um primeiro momento e, depois, em função do foco da pesquisa, selecionamos uma forma literária para tais procedimentos em pequenos grupos. Chegamos ao texto “Liberdade, Liberdade”⁸⁶ (1987) de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Esse texto é composto de uma série de quadros independentes que tem o mesmo tema: a liberdade; também o tema de “Estado de Sítio”, de Camus.

A expressão “Nó Borromeano” de J. Lacan (2007) foi adotada para evidenciar a complexidade do trabalho com um número grande de máscaras sociais. A configuração do nó lacaniano promoveu, na pesquisa, três ordens de intimações: aquelas do real (imagens que deduzimos pertencer ao real), aquelas do imaginário (imagens arraigadas em nossas memórias) e outras simbólicas (imagens arquetípicas).

⁸⁶ “Liberdade, Liberdade” é uma colagem de textos feita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel na primeira metade da década de 1960. A colagem é composta de poemas, cenas de textos dramáticos, discursos políticos costuradas com falas dos atores que interpretam todas as cenas. Selecionamos esse texto por permitir o trabalho de coro com fragmentos.



“Nó Borromeano” (outubro a dezembro de 2008)⁸⁷

“Nó borromeano” foi um experimento em que cada cena era como um enigma a ser desvendado. O trabalho se constituiu com a ideia mesma da ação como o desvendamento do enigma que é a forma. Para Lacan,

O enigma é uma arte que chamamos de entrelinhas, para fazer alusão à corda. Não haveria por que as linhas do que está escrito não serem enodadas por uma segunda corda (2007, p. 66).

Nesse experimento fizemos uma interação importante entre aquilo que os alunos-pesquisadores estavam trabalhando e uma necessidade de sairmos do trabalho solitário. O experimento “Máscara Hamlet” integrou o constructo de “Nó Borromeano”. Ao integrarmos um experimento avançado em outro inicial ficou evidenciou-se uma série de deslocamentos que Inácio, aluno-pesquisador de “Máscara Hamlet”, havia feito em relação à linguagem teatral. Ele havia se apropriado, já naquele momento, de procedimentos das poéticas teatrais adotadas num período de treinamento físico. As ações que ele construía levavam o grupo a compreender melhor tais procedimentos, embora com muitas dificuldades. A principal delas era a questão de atuar em relação a espectadores e não para espectadores.

⁸⁷ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.



“Nó Borromeano” e “Máscara Hamlet” (outubro a dezembro de 2008)⁸⁸

O “Nó borromeano” não foi apresentado publicamente em função mesmo da forma da sala de trabalho. Apenas os alunos-pesquisadores e os convidados ocupavam todo o espaço. Mas, esse experimento serviu como trampolim, na pesquisa, entre o trabalho solo e o trabalho em grupo. O enigma que ficou mais aparente em “Nó borromeano” foi o de dialogar em grupo a partir de uma mesma forma com ações distintas. Esse diálogo motivou do experimento seguinte: “Crias”.



Experimento poético “Crias” – fase 01
(foco no desenvolvimento de linhas de ações físicas)⁸⁹

“Crias” pautou-se por uma série de diálogos. Estes eram sua grande riqueza: havia o diálogo entre aquilo que cada aluno-pesquisador propunha e aquilo que os

⁸⁸ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

⁸⁹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

outros interpunham; mas também o diálogo intenso entre as poéticas de Stanislavski e Grotowski; e ainda, uma interação entre as poéticas teatrais e a poética dramática de Jean Genet; acrescido da configuração do drama de Solange, Clara e Madame, personagens de “As criadas”⁹⁰ (2005) de Jean Genet.

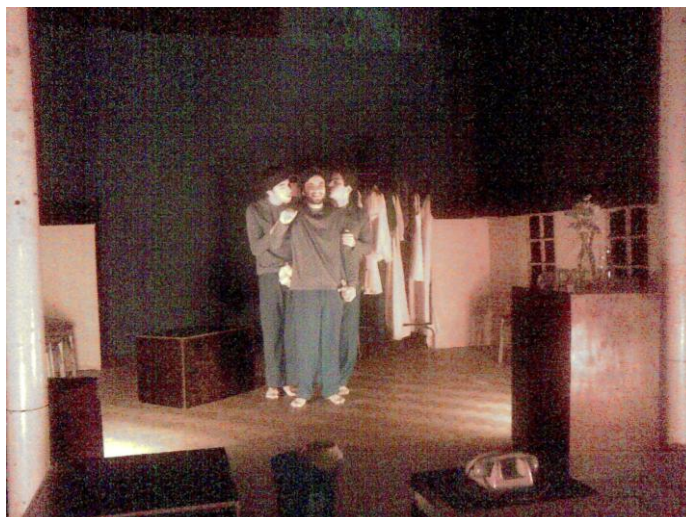


Experimento poético “Crias” – fase 02
(foco na autopenetração e reconfiguração constante do espaço cênico)⁹¹

Sem qualquer dúvida, esse é o experimento que simboliza melhor o trajeto de reeducação do sensível. Tanto do meu ponto de vista, quanto das intimações resultantes do constante movimento que “Crias” proporcionou a vocês. Foi nele que o trabalho que vocês desenvolveram sobre si mesmos ganhou maior intensidade. Os procedimentos das poéticas de Stanislavski e de Grotowski foram exaustivamente examinados e apropriados. Isso ocorreu por conta do constante deslocamento provocado pela superposição de diálogos em relação ao espaço do Núcleo.

⁹⁰ “As criadas” de Genet é um texto em que criadas jogam com cenas em que representam a si mesmas e os patrões. Em “Crias” optamos por uma leitura em que as criadas lutam entre si parafraseando as lutas de poder entre serviçais e patrões.

⁹¹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.



Experimento poético “Crias” – fase 03
(foco na reestruturação de figurinos e dramaturgia)⁹²

Experimentamos “Crias” em quatro fases específicas: a primeira ocorreu com a ação de apropriação da forma dramática com predomínio da poética de Stanislavski. A segunda, já com o drama apropriado, foi um movimento de ressignificação da própria dramaturgia. A fase seguinte foi um confronto entre as poéticas de Stanislavski e de Grotowski. A última fase, configurou-se por um abandono do texto de Jean Genet e o acento nas premissas grotowskianas em relação à cena. O que se percebeu, nessa última fase, era um acento na ação física e pessoal de cada um dos alunos-pesquisadores em relação às formas presentes. O espaço e os espectadores ditavam o acontecimento, embora alguns elementos da dramaturgia de Genet tenham sido mantidos.

“Crias” é também um dos divisores da pesquisa: esse experimento foi feito de uma forma profunda. Os procedimentos das poéticas de Stanislavski e de Grotowski, após um ano de pesquisa da qual vocês participaram ativamente, haviam sido apropriados pelos atores. Evidentemente, havia algumas questões sobre o trabalho que realizavam a partir e sobre si mesmos que estavam cercadas de dúvidas. As dúvidas, entretanto, eram de ordem mesmo de compreender até que ponto havia uma entrega total ao trabalho e como as intimações pessoais norteavam o desenvolvimento da pesquisa. Contudo, os principais procedimentos, aqueles que estruturam mesmo as poéticas haviam sido experimentados à exaustão: o treino já havia sido apropriado, a ação como estrutura estruturante da cena podia ser organizada em termos de movimento, a relação entre a ação do ator e as formas

⁹² Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

(principalmente as literárias) já não eram assustadoras, como no início da pesquisa. Vocês, nesse momento, sentiam-se livres para a experimentação.



Experimento poético “Crias” – fase 04
(foco na utilização de novos espaços e improvisações a partir do texto de Genet)⁹³

Por conta disso o trabalho derivou para uma confrontação do que havíamos conquistado até o momento em relação ao que se compreende por teatro de pesquisa contemporâneo. Foi nesse momento que iniciamos um diálogo das poéticas apropriadas com o gênero *performance*. Partimos do que Grotowski entende por *performer*:

O *Performer*, com maiúsculo, é o homem de ação. Não é o homem que faz a parte do outro. É o bailarino, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual é *performance*, uma ação cumprida, um ato. O ritual degenerado é espetáculo. Não quero descobrir algo novo, senão algo esquecido. Algo tão velho que todas as distinções entre gêneros estéticos já não são válidas (1993, p. 08, livre tradução).

Com essa noção do *performer* como o homem da ação, partimos para o seguinte experimento. Intitulado “As bruxas” foi criado reunindo as intimações da sala⁹⁴ de trabalho e a memórias pessoais de Maurício (aluno-pesquisador desse experimento). A estrutura era feita de rezas, giros e possessões, a qual foi instituída com a rememoração física daquilo que o aluno-pesquisador havia presenciado enquanto criança. O espaço interferiu de um modo emblemático: era um laboratório

⁹³ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

⁹⁴ Lembrem que as formas, em geral, neste trabalho constituem-se como intimações.

de si mesmo. A sala do Núcleo, espaço muito parecido com a sala em que Grotowski havia iniciado suas pesquisas, nos intimou a compreender o sentido do teatro-laboratório de Grotowski: um lugar onde a representação configura-se como ações legítimas do próprio ator, isto é, ações sobre formas encontradas na memória do ator em relação à forma do espaço.



Experimento poético “As bruxas”,
estruturado a partir de memórias de infância do aluno-pesquisador⁹⁵

Esse experimento inaugurava uma nova etapa do trabalho, pois intimava a todos os sujeitos da pesquisa a vasculharem suas memórias intelectuais e, conseqüentemente, corporais. O experimento foi inicialmente estruturado em quadros. Cada quadro era a construção física de uma lembrança de Maurício. Além dessas lembranças, realizou-se um levantamento de textos sobre misticismo, dentre eles, alguns do gênero dramático referente o tema. O que nos interessava era que Maurício criasse suas ações sobre suas memórias e assim como Grotowski, utilizasse textos literários para que não houvesse uma exposição desnecessária das memórias pessoais para espectadores desconhecidos.

Estávamos fazendo esse levantamento quando soubemos que teríamos de deixar a sala do Núcleo, pois ela passaria por uma reforma. Assim, a pesquisa em “As bruxas” intimada pelo espaço em um primeiro momento, teve que ser interrompida para que procurássemos um novo endereço.

⁹⁵ Fonte: arquivo de Maurício Rodrigues.

Espaço 02: “À moda da casa” e “Coquetel”

Em função de questões de administração ficamos sem sede oficial entre outubro de 2009 e fevereiro de 2010⁹⁶. A solução foi a de trabalhar em espaços de aula do curso de teatro. Essa mudança significou o surgimento de novas intimações. A primeira delas é que sem uma sede oficial, o espaço devia ser preservado para outros grupos. Não era possível experimentar cenários, não havia figurinos à disposição, o tempo de trabalho era limitado a uma agenda. Restou-nos aprofundar o trabalho sobre si mesmo dando ênfase ao treino.



Espaço do Curso de Teatro (sala preta) – espaço cênico com frontalidade⁹⁷

Os experimentos realizados no espaço do curso de teatro (palco à italiana) e sem elementos cênicos foi norteados por treinamentos físicos e improvisações. O treino foi aprofundado em função de questões que os alunos-pesquisadores tinham percebido como dificuldade nos experimentos anteriores. Nesse momento, consistiu no seguinte:

MOVIMENTOS PARA LIBERAÇÃO DA MUSCULATURA: - Soltar a nuca e os braços / manter os pés afastados na largura do quadril; - Soltar o tronco para frente/ manter os pés afastados na largura do quadril; - Girar o corpo / deixar os braços soltos / deixar as articulações semi-flexionadas / manter os pés afastados na largura do quadril; - Massagear os pés (uma a cada vez) com uma bolinha – movimentos circulares em sentido anti-horário).
MOVIMENTOS PARA AQUECER O CORPO: - Desequilibrar-se para todos os lados / lentamente até com mais rapidez; - Caminhar / Correr / Caminhar;

⁹⁶ Nesse período tivemos que aguardar o andamento do processo de locação de um espaço para a sede do Núcleo. O processo levou cerca de cinco meses.

⁹⁷ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

- Correr / Caminhar / Correr; - Pegar uma galinha imaginária; - Girar no próprio eixo.

MOVIMENTOS DE EXPANSÃO E CONTROLE: - Saltos diversos / procurar não fazer barulho; - Deslocar-se saltando sem fazer barulho; - Escalar um colega.

MOVIMENTOS DE CONCENTRAÇÃO E DILATAÇÃO DA COLUNA VERTEBRAL: - Em círculo, um bastão é passado entre os participantes (lentamente para muito rápido); - Em pontos distintos da sala, um bastão é passado entre os participantes (lentamente para muito rápido); - Em círculo, 02 bastões são passados entre os participantes (lentamente para muito rápido); - Em pontos distintos da sala, dois bastões são passados entre os participantes (lentamente para muito rápido); - Cada participante com um bastão acima da cabeça – desenha-se um arco imaginário, o bastão passa por esse fio imaginário, sendo que cada extremidade toca o chão (lento/rápido/lento)

MOVIMENTOS DE DESACELERAÇÃO: - Andar pela sala com direções específicas (lento/rápido/lento); - Andar pela sala de forma aleatória (rápido/lento/muito lento); - Deitar-se, espreguiçar-se; - Manter-se deitado em silêncio por um longo tempo; - Escrever sobre as sensações; - Falar sobre as sensações.

OBS: todos os movimentos foram realizados com vocalidades: cada movimento sugere uma respiração precisa. (Treino desenvolvido pelo grupo)

O treino objetivava o desnudamento do ator. Nele era possível encontrar as resistências que os hábitos do dia a dia impunham ao trabalho de ator.



Espaço do Curso de Teatro (sala preta) – treino como foco (exercício do arco)⁹⁸

O treino funcionava como um espaço em que os atores descobriam possibilidades de ação em relação a formas: era o trabalho físico sobre si mesmo. Como argumenta Paya (2000):

Para além da aprendizagem, existe, portanto, o trabalho, necessário, de manutenção do organismo. O aquecimento é um ato higiênico, assim como

⁹⁸ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

escovar os dentes. Trata-se de despertar o corpo, de lhe dar força muscular. É tarefa de cada ator, conforme as necessidades do seu organismo. Em compensação, o treinamento, que alguns chamam de *training*, é uma atividade física diretamente teatral, pois cada ato deve ser constantemente relacionado com três instâncias: a relação com os outros, com o espaço, e com a emoção. Reside aí um penhor de organicidade e de receptividade. Sem explicar direito, constata-se que tal atitude minimiza muitíssimo os perigos psíquicos e físicos a que o ator se expõe (p. 04).

Concomitante ao treino houve uma série de improvisações a partir do texto “À moda da casa”⁹⁹ (1981), de Flávio Márcio. Nesse experimento foram exploradas duas questões principais: o treino como elemento estruturante do trabalho sobre si mesmo e a ação física como estruturante da forma. O texto de Flávio Márcio foi utilizado apenas em sua configuração mais ampla, a do enredo. Desse enredo foram retiradas algumas formas que serviram para a investigação do papel do estereótipo na criação do ator.



Experimento poético “À moda da casa”
(ações físicas improvisadas a partir do texto de Flávio Márcio)¹⁰⁰

O experimento “À moda da casa” também possibilitou uma investigação em relação ao espaço cênico com frontalidade (divisão entre palco e platéia). O espaço que ocupamos nesse período, um palco vazio, intimou-nos à experimentação de uma forma de teatro tradicional e também da exploração de elementos da convenção teatral tradicional. As enormes dificuldades de produção, proporcionadas pela ausência de uma sede contribuíram para a sua não finalização: “À moda da

⁹⁹ Comédia de costumes de Flávio Márcio, escritor carioca, que narra um dia de uma família num país com uma acentuada crise econômica. As personagens da família são: Pai, Mãe, filha, avó, filho, esposa do filho e empregada.

¹⁰⁰ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

casa” foi experimentada em termos de imaginação, mas nenhum elemento cênico foi utilizado e não houve nenhuma sessão de trabalho com espectadores.

Nesse período, ainda, imbuídos pela ausência de elementos cênicos, experimentamos uma intimação grotowskiana: o desnudamento do ator. Havíamos trabalhado com essa questão em “Crias”, mas o desnudamento naquela ocasião era aquele da busca pela ação espontânea e viva. Na busca de uma espontaneidade em que as intimações do corpo são enfrentadas chegamos a um novo experimento que retomava as questões da *performance* e do teatro contemporâneo, mais especificamente o teatro como instalação.



Experimento poético “Coquetel” – a *performance* e o teatro como instalação¹⁰¹

“Coquetel” foi uma busca pelo desnudamento grotowskiano, mas com o corpo totalmente à vista. A intimação do espaço nu nos incitou a também trabalharmos com nudez do corpo. A *performance*, como gênero, propunha a ação dos atores sem a presença da representação no sentido stanislavskiano (o de dar corpo à uma personagem). Com essa premissa, foi possível retomar algumas cenas de “As bruxas” e “Crias” organizando-as em termos de ações executadas no instante imediato. Pensamos, primeiramente, no contexto que abrigaria nossa ação, isto é, o espaço de abertura de uma exposição de arte contemporânea.

O que é mais evidente em um espaço de abertura de exposição de artes visuais é o ritual da *vernissage*. Lembrei-me de uma *performance* do grupo francês

¹⁰¹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Cacahuète que havia presenciado anos atrás no Festival de Teatro de Londrina: um grupo de atores ofereceram um coquetel a alguns convidados. O inusitado da *performance* é que os atores, totalmente nus estavam cobertos de frios e tudo o que se podia comer no coquetel oferecido. A partir dessa memória, fizemos um coquetel em que havia uma comemoração inicial com comidas e bebidas, mas o prato principal era mesmo algumas improvisações de cenas que os atores quisessem realizar.



Experimento poético “Coquetel” – a ação realizada sem representação¹⁰²

“Coquetel”, portanto, foi uma *performance* inspirada no trabalho de um grupo francês, mas com elementos particulares de cada um dos integrantes do Núcleo de Teatro, naquela ocasião. Esse experimento causou certo espanto nos artistas e espectadores, embora aquelas pessoas estivessem em um espaço de arte contemporânea. A pergunta que fizemos na ocasião foi muito simples: quais os motivos, se não algumas intimações do imaginário, faz com que um adulto se espante ao ver um homem ou mulher nus?

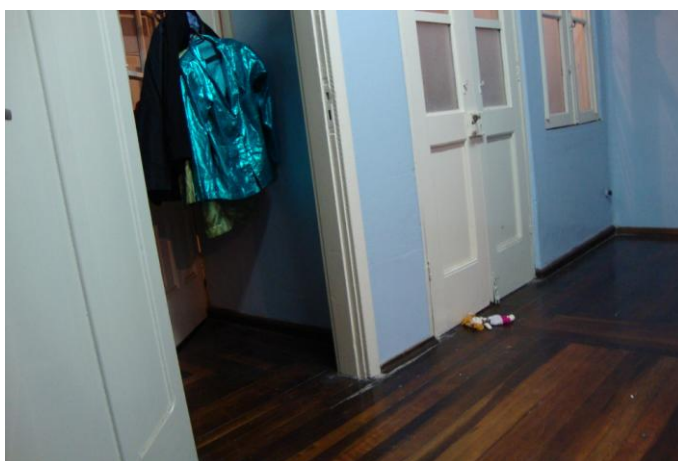
Nesse experimento, aprofundamos na pesquisa os estudos e o debate sobre tais intimações no trabalho do atorprofessor. Chegamos a uma conclusão: ao movimentarmos nossas intimações e objetivá-las, também criávamos conteúdos para as intimações dos espectadores. Isso foi possível perceber em função do espanto que muitos espectadores demonstraram diante de “Coquetel”. A investigação devia ser aprofundada a partir desta *performance*.

¹⁰² Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Foi logo após essa *performance*, sétimo experimento poético da pesquisa, que fomos informados de que o processo de locação de uma nova sede para o Núcleo de Teatro havia sido concluído. Poderíamos nos mudar para a nova sede e, com isso, lidar com outras intimações.

Espaço 03: “Entre Paredes”, “...e o gato não comeu!!!”, “Volúpia” e “A história é uma história”

A mudança para a atual sede do Núcleo, uma casa com muitos cômodos e espaços mais íntimos, impôs novos limites aos experimentos poéticos. A mudança aconteceu em fevereiro de 2010 como vocês sabem e a casa, com seus quartos, salas, cozinha, jardim, área de serviço e churrasqueira, intimou-nos a aprofundar outras modalidades do trabalho sobre si mesmo. O espaço, primeiramente, intimou-nos a pensar em cenas do cotidiano de uma casa: cenas que acontecem em quatro paredes, na intimidade de uma família, nos muitos momentos de nossa solidão. Os trabalhos sobre si mesmos passaram a se concentrar nas coisas que se faziam e se percebiam no dia a dia.



Espaço da casa: lugar de exploração de ações cotidianas¹⁰³

O primeiro experimento a partir desse novo espaço e o sétimo do trajeto foi outra *performance*, dessa vez, intitulada “Entre paredes”. As ações eram todas imagens que, de certo modo, intimados pela casa, concentram-se em espaços mais íntimos. A ideia desse experimento foi muito simples: cada um devia realizar uma

¹⁰³ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

ação física de forma repetida em um espaço público, entretanto, como se não tivesse ninguém assistindo.

As ações foram criadas por cada um de vocês a partir de coisas que vocês imaginavam que poderia habitar o imaginário dos espectadores: uma ação simbolizava a vontade de morrer que muitas pessoas, em estado de solidão ou não, têm; outra, concentrava-se em formas escatológicas que apenas em cotidiano se pode fazer; uma outra ainda era a própria preparação de alimentos, etc. Cada ação foi construída em sua forma mais limpa: primeiramente sem nenhum objeto, após uma hora de atuação com o objeto. A casa estimulou a nossa imaginação sobre o cotidiano.



Experimento poético “Entre Paredes” – *performance* com ações físicas¹⁰⁴

As ações criadas em “Entre Paredes” foram expostas em uma mostra de arte contemporânea na noite de abertura desta. Por aproximadamente três horas, cada um realizou a mesma ação. As ações repetidas evidenciavam a forma com que se trabalhava: os espectadores percebiam a cena e o trabalho de cada ator simultaneamente.

Essa *performance* intimou-nos, por meio da intimidade da casa, a também experimentar a máscara atorprofessor, em um espaço de arte contemporânea. Lembrem de que cada ação realizada por vocês explicitava a interação entre a ação e a forma. O objetivo tornou evidente o que e como se trabalha no teatro. Evidenciar isso significava fazer da cena, também, uma sala de aula.

¹⁰⁴ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Com esse objetivo, partimos para um experimento com teatro infantil. O desejo de fazer da cena uma sala de aula, intimou-nos a um diálogo com escolas da Rede Pública de Ensino de Pelotas-RS. O desafio do trabalho sobre si mesmo devia ser evidenciado para espectadores mais espontâneos. Queríamos perceber como um experimento poderia funcionar, além de espetáculo de teatro, como sala de aula. Entretanto, como a casa limitava a criação, optamos por experimentarmos as ações com uma forma própria para crianças nas próprias escolas.

O oitavo experimento foi estruturado, a partir de um texto de minha autoria: “...e o gato não comeu!!!”¹⁰⁵, em três dias e na própria casa, sede do Núcleo. Após essa estruturação, partimos para a experimentação da função atorprofessor na presença de crianças. Os primeiros encontros com espectadores causaram interesse, mas a função ator se sobrepôs a do professor. Em um dos encontros com crianças entre três e seis anos, decidimos fazer todo o trabalho de preparação do experimento à vista das crianças: fizemos alongamentos, aquecimento físico e vocal, maquiagem e tivemos, em função da faixa etária, de explicar como aconteceria o trabalho. Esse encontro revelou a necessidade de acrescentar uma explicação do trabalho como um jogo.

A partir desse momento, esse experimento poético teve a seguinte estrutura: explicávamos para os espectadores de como funcionaria o trabalho, informando que os atores ficariam à vista de todos e que havia uma área de jogo que definia quem estaria jogando; se o ator estivesse fora da área de jogo seria um espectador, se estivesse na área de jogo estaria representando uma personagem. Esse procedimento garantiu que os espectadores (crianças) assistissem a um espetáculo e, ao mesmo tempo, compreendessem como funcionava um espetáculo de teatro: conseguimos, com isso, experimentar com êxito a função atorprofessor com crianças.

¹⁰⁵ “...e o gato não comeu!!!” é um texto que escrevi, em 1995, quando ministrava aulas de teatro para crianças de séries iniciais. O texto foi escrito com parlendas, cantigas de rodas, enfim, uma série de elementos que facilitam os processos de alfabetização e letramento. O texto é interativo e, a cada sessão, faz com que os atores tenham experiências novas. O andamento da peça é dependente da participação dos espectadores.



Experimento poético “...e o gato não comeu”
(o espaço da escola como espaço cênico)¹⁰⁶

Nesse experimento percebemos que a visibilidade das ações, tecnicamente construídas, proporcionavam aos espectadores maior entendimento de como fazer teatro. Percebemos que a função atorprofessor conseguia atingir êxito com crianças, pois após a apresentação do experimento, havia um debate, no qual as crianças perguntavam sobre como havíamos construído os figurinos, a maquiagem, etc. O experimento “...e o gato não comeu!!!” foi assumido como espetáculo-jogo em que todos os atores representavam e estimulavam a aprendizagem/ensino de teatro concomitantemente. O texto, no entanto, foi um roteiro para as diversas interferências com os espectadores (na totalidade crianças entre quatro e onze anos).



Experimento poético “...e o gato não comeu”
(o ator como professor, ou o experimento da função atorprofessor)¹⁰⁷

¹⁰⁶ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

¹⁰⁷ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Os espaços de trabalho, como o espaço da escola, intimaram constantemente esse experimento. A cada representação um espaço novo e imprevisível, pois os conhecíamos minutos antes do encontro com os espectadores. A ação de cada um dos atores-professores da pesquisa devia ser viva e orgânica em sua plenitude e, ainda, conforme as poéticas teatrais de Stanislavski e Grotowski.



Experimento poético “...e o gato não comeu”
(a diversidade do espaço escolar como a diversidade do espaço cênico)¹⁰⁸

“...e o gato não comeu!!!” foi representada quarenta vezes entre junho e novembro de 2010, em escolas de rede pública municipal e estadual de região sul do Rio Grande do Sul. Esse quantitativo demonstra que vocês tiveram de agir em consonância com pelo menos vinte espaços distintos. E isso significou um constante trabalho sobre si mesmo, readequando e relativizando o que se sabe. Uma fala de Elias explicita com clareza a força que esse trabalho teve:

O trabalho feito nas escolas foi muito interessante, por muitos motivos: o jogo sendo o foco principal, o trabalho do ator em relação a apresentação, se adequar ao espaço de apresentação, ao papel, a resposta imediata do público. Deixo aqui uma citação de Grotowski que fala o seguinte: “Teatro é encontro”, ele diz isso no livro *Em Busca de um Teatro Pobre*, sentimos isso na pele. Era preciso estar inteiro em cena como Grotowski diz, para o jogo e o envolvimento acontecer, entre o ator e o público (PINTANEL, 2010, nucleoteatroufpel.blogspot.com, acessado em 01/03/2011).

¹⁰⁸ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Concomitante ao “...e o gato não comeu!!!”, na casa trabalhávamos em um experimento para adultos com o mesmo intuito de o “...gato”: “Volúpia”. Esse experimento foi uma prática com a teatralidade contemporânea. E eram as questões presentes na cena teatral contemporânea que “Volúpia” queria evidenciar: o “neorealismo”, a ausência de personagens, o espaço cotidiano como espaço cênico, a dramaturgia fragmentada, etc.

A nova sede do Núcleo – a casa – criou obstáculos para esse experimento: os espaços eram muito pequenos, as cenas também passaram a ser reduzidas. As intimações que o espaço fazia emergir em “Volúpia” eram diametralmente opostas às intimações presentes em “...e o gato não comeu!!!”. Todas as cenas, nesse período inicial da casa foram ou individuais ou em dupla, raríssimas vezes em trios. O trabalho solitário foi estimulando o surgimento de uma espécie de letargia: o intenso e barulhento fluxo de trabalho com o “gato” se impunha na realização da cena desnudada, íntima e obscena.



Experimento poético “Volúpia”
(o ator experimentando-se a si mesmo)¹⁰⁹

¹⁰⁹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Contudo, em “Volúpia”, foi possível aprofundar a necessidade de o ator construir estruturas (linhas de ações físicas) como princípio de trabalho. Durante todo o período desse experimento trabalhamos na construção dessas estruturas. A construção delas qualificava a ação de cada aluno-pesquisador. Era mesmo um mergulho na técnica de atuação como o trabalho de um artesão. Essas estruturas eram sempre oriundas de intimações pessoais dos alunos: uma lembrança, um episódio observado, um texto de que se gostava muito, um movimento cotidiano.

“Volúpia” foi instituída como um experimento obscuro, no sentido dado a esse termo por G. Bataille (1988): uma ação direta, não controlada no momento em que nasce. Essa ação direta do ator era obscena porque se revelava em sua inteireza. E, ao ser revelada, havia a revelação também de um lugar em que o ator se sacrificava. Para Bataille,

No sacrifício não há apenas o desnudamento, mas também a morte da vítima (ou, se o objeto do sacrifício não é um ser vivo, há de algum modo, destruição desse objeto). A vítima morre, enquanto a assistência participa de um elemento que revela sua morte. A esse elemento é possível chamar, tal como os historiadores das religiões, o sagrado. O sagrado é exatamente a continuidade do ser revelada àqueles que, num rito solene, fixam a sua atenção na morte de um ser descontínuo (1988, p. 20).

Evidentemente, o sacrifício do ator em “Volúpia” não se assemelhava aos antigos sacrifícios. Entretanto, analiticamente, do ponto de vista da máscara social que precisa ceder no ato de desnudamento, isto é, do sacrifício do ator, era o que se buscava. Metaforicamente, a retirada da máscara assumia a revelação de si como morte das máscaras sociais que cada um ocupava cotidianamente. “Volúpia” se constituiu em um rito em que cada ator, desnudado simbolicamente, instaurava um ambiente sagrado.

Esse desnudamento pelo qual vocês, alunos-pesquisadores, precisavam passar para a materialização desse espaço sagrado não era uma tarefa fácil. Primeiro precisavam compreender uma série de intimações sociais e pessoais. Essas intimações eram de todas as ordens: verdades sobre teatro instaladas em seus trajetos pessoais pelo campo teatral, resultantes de máscaras familiares instaladas também há muito tempo, além de outras, que são mais flutuantes e os integram a grupos específicos.

Por essa experimentação ocorrer num âmbito muito íntimo, optou-se por manter “Volúpia” como um experimento apenas para o grupo: era a volúpia de

experimentalizar-se em todas as dimensões. Era um segredo que não podia ser revelado, pois as máscaras retiradas nos experimentos provocavam aquela “autorevelação” de que fala Grotowski: o encontro de si mesmo, espontâneo, sem resistências.

Na esteira de “...e o gato não comeu!!!”, o último experimento foi construído para exercitarmos a função atorprofessor com estudantes universitários. Estruturado a partir do texto de Millôr Fernandes (1978), “A história é uma istória”¹¹⁰, esse experimento dialogava com a tradição do teatro universitário. Para marcar a representação do ator como um trabalho, era utilizado um figurino como uma roupa de operário e toda máscara era percebida por meio de um conjunto de ações. A roupa de trabalho proporcionava que o público percebesse o modo como o ator compõe.



Experimento poético “A história é uma istória”
(o atorprofessor e a forma do teatro universitário tradicional)¹¹¹

Esse experimento, como todos os anteriores, também, foi intimado pelo espaço: o da própria universidade. Salas de aula, auditórios, além de teatros. Foi possível nesse momento correlacionar aqueles elementos técnicos conquistados

¹¹⁰ “A história é uma istória e o homem é o único animal que ri” é uma colagem de textos de Millôr Fernandes que reconta a história da humanidade por meio de uma série de sátiras sobre os fatos narrados nos livros de história; A história é entendida como uma forma de narrativa que poderia ser outra, dependendo de quem está contando.

¹¹¹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

durante o trajeto; a relação entre ação e forma foi o motor para a explicitação das técnicas de ator e, com isso, uma abertura para o diálogo com os espectadores.

Nesse diálogo, ficou mais evidente a qualidade de ações que cada aluno-pesquisador havia realizado sobre si mesmo. As diferenças no trabalho eram mesmo aquelas do envolvimento que acontecia em outros âmbitos do experimento: percebia-se que cada um de vocês, além de ser intimado por aquilo que no geral influenciava um experimento, era também proporcionado por questões específicas do trajeto. Contudo, o espaço, como forma primeira na criação, foi o que mais nos chamou e nos capturou na construção do trajeto dos deslocamentos de cada aluno envolvido, o que perfazia uma reeducação do sensível.

As intimações do espaço nas poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski

Se pensarmos nos contextos em que trabalharam Stanislavski e Grotowski podemos perceber alguns indícios no processo de gestação de suas obras, que têm relação direta com o espaço. Stanislavski trabalhou em um grande teatro, com recursos e condições técnicas adequadas (na maioria das vezes). Suas criações revelam uma grandiosidade econômica – produções caras – e os experimentos eram provocados por essa condição financeira da qual o Teatro de Arte de Moscou (TAM) é o símbolo máximo:



Teatro de Arte de Moscou (TAM) ¹¹²

¹¹² Fonte: <http://4portasnamesa.blogspot.com/2008/08/teatro.html> (acessado em 27/02/2011)

Nesse suntuoso teatro, o diretor russo pôde criar obras também suntuosas. A qualidade de produção de suas obras (a forma que as abrigou) indubitavelmente contribuiu para as ações da companhia de Stanislavski. Um forte indício da interferência são as falas do próprio Stanislavski sobre o TAM:

O teatro ficará maravilhoso. Simples, sólido e sério. Haverá uma sala para os escritores. O foyer apresentará uma galeria de escritores russos [...]. Em uma parede haverá uma caixa de vidro para as lembranças e as mensagens para o teatro. Os corredores serão cobertos com extensos tapetes (como no Teatro Burg) e serão bem iluminados. As paredes dos corredores imitarão blocos de pedra branca. O outro lado do palco, o auditório, será construído do mesmo modo. O auditório é extremamente simples, nos mesmos tons de cinzas da cortina, com bordas largas em *art nouveau* no teto e no nível do piso. Uma fileira de camarotes em madeira (carvalho) com candelabros de forma pouco usual em bronze fosco. Sem cortinas nas portas. Na frente do arco do proscênio, no edifício, em toda a largura do palco, um sarrafo bem grosso com luzes em bronze envelhecido. Nele estão escondidas várias dúzias de lâmpadas que iluminam os atores do alto do edifício. Esse sistema fornece condições para nos livrarmos das luzes da ribalta. No lugar de lustres, luzes estão sendo instaladas no teto. Fileiras de cadeiras em carvalho (como no estrangeiro com assentos dobráveis). Uma sala de leitura e biblioteca para o público. Um complicado sistema de ventilação, que mantém o teatro em uma temperatura estável de quatorze graus. Em baixo de todo auditório, espaço para estocar adereços, móveis e figurinos. Ao lado dos camarins, um palco separado para os estudantes, para os exercícios e ensaios durante as apresentações. Duas salas de estar para os artistas. Um camarim para cada ator. Um grande lavatório com água quente para os atores. Um palco com três níveis... [...] Um setor de fotografias, um museu de objetos raros e um museu de maquetes. Entrada separada para os atores e suas ante-salas, etc., etc. Pensando nesse teatro fica muito difícil representar *O poder das Trevas*, que, no momento, está tornando nossas vidas miseráveis. Inacreditavelmente difícil. [...] (TAKEDA, 2003, p. 233-34).



Teatro de Arte de Moscou (TAM)¹¹³

Essa carta de Stanislavski evidencia a grandiosidade do TAM e, deixa claro, ao final, a interferência dessa construção em uma montagem que estavam fazendo naquele momento em um teatro mais precário e adaptado no interior da Rússia (TAKEDA, 2003). Cabe ainda citar, para não deixar dúvidas sobre a relação das intimações do espaço aos artistas, um trecho de uma carta de Nemiróvitch-Dânchenko (principal companheiro de Stanislavski e co-responsável pela direção artística do TAM) a Stanislavski:

[...] essa situação conduz ao resultado assustador de que em nosso teatro a forma abafa o conteúdo e que, em vez de cultivarmos um grande teatro com uma vasta influência educativa, estamos nos transformando em um teatro de arte insignificante que constrói esplêndidas estatuetas para os gentis, queridos e preguiçosos moscovitas. Uma revisão detalhada dos últimos quatro anos, em termos de formas, peças e atmosfera, trouxe-me uma terrível depressão que não consigo carregar [...] (TAKEDA, 2003, p. 231)

O espaço do TAM configurou-se em um espaço de sucesso e isso intimou tanto a Stanislavski quanto a Nemiróvitch-Dânchenko a escolher peças teatrais que pudessem agradar a platéia e, com isso, parafraseando Nemiróvitch-Dânchenko, transformando o teatro em algo da moda (TAKEDA, 2003, p. 231). Essa intimação do TAM fez com que Stanislavski criasse o Estúdio de Arte, no próprio TAM (um espaço para experimentação de formas e pesquisas teatrais).

Ao considerar os espaços em que atuou Grotowski, como o Teatro das 13 Filas em Opole, o Teatro Laboratório em Wrocław (ambos na Polônia) e o Workcenter of Jerzy Grotowski em Pontedera (Itália) percebe-se uma íntima relação do espaço com a criação desse artista.

No primeiro teatro citado se instala a noção de “teatro pobre” que acompanhou Grotowski até a sua morte. Esses espaços do trabalho de Grotowski são simples e os espectadores ficam muito próximos do espaço cênico, em algumas obras, dentro mesmo da cena, com um papel definido pela dramaturgia. Para um melhor entendimento, eis uma fotografia de “O príncipe Constante”, peça mais importante do Teatro-Laboratório e símbolo do teatro grotowskiano:

¹¹³ Fonte: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-teatro-de-arte-de-moscow-constantin-stalinlavsky/> (acessado em 27/02/2011).



Teatro-Laboratório de Wrocław¹¹⁴

A cena evidencia um espaço distinto daquele tradicional: um espaço em que espectadores e atores estão muito próximos. Nessa peça, os espectadores ocupam o papel de juízes, testemunhando a saga de um príncipe cristão, interpretado por Ryszard Cieslak.

Nas palavras de Cieslak, um dos principais atores do Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski, o espaço de trabalho conduziu o movimento do grupo. Foi o espaço em Opole, depois o de Wrocław que impuseram limites e desafios que se configuraram mesmo na grandeza do trabalho da época. Para Cieslak, os trabalhos desenvolvidos em Opole e em Wrocław tiveram características muito singulares. Os espaços instituíam-se em um lugar social.

Os momentos iniciais difíceis, para nós, se constituíram em uma das coisas mais importantes. O “Teatro das 13 filas” em Opole e depois o “Instituto Laboratório” de Wrocław estiveram a ponto de fechar pelo menos uma dezena de vezes. [...] Tínhamos poucos espectadores. Acontecia mesmo de fazermos espetáculos com o teatro vazio. Sem dúvida, esse foi um período de pioneiros. Talvez o período mais importante. Foi o que nos deu capital para os anos seguintes. Não penso em capital material. Se Van Gogh, por exemplo, em vez de trabalhar em um pequeno quarto, tivesse trabalhado em um digno estúdio em Manhattan, não seria o Van Gogh que conhecemos. (1994, p. 26, livre tradução)

¹¹⁴ Fonte: http://cenografiaefigurinoparaense.blogspot.com/2008_07_01_archive.html (acessado em 27/02/2011).



Cena de Akropolis – Teatro Laboratório de Wrocław¹¹⁵

O espaço, diante do exposto até esse momento, configura-se como o promotor das principais intimações. Não esqueçam, entretanto, que o corpo é o laboratório em que se trabalha. Na pesquisa que desenvolvemos isso não foi diferente. Cada um dos espaços que habitamos se impôs no cerne do experimento como uma forma a ser respeitada. Nossas ações foram possíveis em relação a essa forma primeira.

Analisando o trabalho que realizamos, posso dizer que uma imagem que sintetiza o processo de trabalho de um ator sobre si mesmo, considerando as intimações do espaço, é o de um campo de tulipas. As tulipas, no inverno de seu *habitat* natural, são encobertas por neve. Na primavera ressurgem evidenciando sua beleza sutil e de aparente fragilidade. No inverno seguinte elas voltam a se guardar para a próxima primavera e assim sucessivamente. A ação das tulipas ocorre em função do espaço em que habitam. O espaço conforma e configura a existência das tulipas. É ele, o espaço, que comporta o desabrochar das tulipas na primavera e, também, a dormência no inverno. Quero dizer-lhes que esta é uma tese que me é muito cara, especialmente, neste trabalho.

Esse ciclo é proporcionado por uma série de acontecimentos naturais: as tulipas existem nesse espaço. Qualquer tentativa de cultivo de tulipas fora desse espaço tem de obedecer a uma regra simples: é preciso construir um espaço próximo ao que é natural das tulipas. Sem o ciclo, isto é, sem as dimensões de luz e sombra, as tulipas não teriam sua beleza frágil. Assim como as tulipas, o trabalho sobre si mesmo que um ator realiza é uma intensa interação entre luz e sombra:

¹¹⁵ Fonte: <http://www.annacaixach.com/anygrotowski/en/programa.html> (acessado em 27/02/2011).

entre conhecimento direto, racional, apolíneo e um conhecimento indireto, intuitivo, dionisíaco.

O espaço que abriga a ação do ator funciona com a mesma potência de um pretexto para a criação: estimula, norteia, limita e suporta o processo criativo.

Carta 06: Os espaços do Núcleo de Teatro e suas intimações nos experimentos teatrais

Querido Elias,

Os espaços¹¹⁶ que o Núcleo de Teatro da UFPel¹¹⁷ (Núcleo) ocupou entre 2008 e 2010¹¹⁸ se configuraram como as intimações mais contundentes no trajeto que você percorreu durante a pesquisa. Você, particularmente, foi o mais intimado pelos espaços do Núcleo. Nesses espaços você desenvolveu plenamente aquilo que identifiquei como o primeiro “mitema” das poéticas de Stanislavski e Grotowski. O Núcleo tornou-se um lugar em que você, além de devotar horas e horas de trabalho, instituiu-se como pesquisador de si mesmo.

Os diversos espaços que habitamos durante a pesquisa contribuíram na constituição mesma dos trajetos de cada um dos sujeitos de pesquisa e, particularmente, pelo que pude perceber, agiram como os maiores intimadores de suas ações. Os espaços (como um conjunto de formas) tiveram a força de amplificar ou minimizar o trabalho que você e seus colegas de pesquisa desenvolveram. De certo modo, os espaços foram co-autores de cada um dos experimentos poéticos por conta de suas intimações que são da ordem do imaginário, pois simbólicas.

Foram as intimações que emergiram dos espaços e tempos da pesquisa que guiaram, juntamente com as intimações do imaginário pessoal de cada um dos participantes da pesquisa, os movimentos e deslocamentos que possibilitam perceber o trajeto. Esses deslocamentos compõem, por sua vez, as partes mais significativas do trajeto: o deslocamento é um movimento que altera a percepção do conjunto em que estamos todos imersos; ao nos deslocarmos, o conjunto é percebido por um novo prisma.

Se você considerar o trajeto de pesquisa em sua totalidade, perceberá a presença desses deslocamentos: o espaço do Núcleo na primeira fase da pesquisa (junho de 2008 a agosto de 2009) foi percebido com mais profundidade com a

¹¹⁶ Ao longo destas cartas estive falando do espaço físico, mas quero, agora, ressaltar também o espaço simbólico que coabita o físico. Como diz Bachelard (1993). “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (p. 26).

¹¹⁷ Núcleo de Teatro da UFPel é um projeto de extensão do Departamento de Arte e Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura: <http://nucleoteatroufpel.blogspot.com>

¹¹⁸ Os espaços se situaram todos no centro da cidade de Pelotas: Espaço 01: R. Andrade Neves, esquina com Lobo da Costa; Espaço 02: Clube Caixeiral (Praça Cel Pedro Osório) e Sala Preta (R. Tamandaré, 275); e, Espaço 03: Atual sede do Núcleo (R. Andrade Neves, 1149).

mudança da sede; “Crias”, o experimento realizado entre janeiro e agosto de 2009, foi melhor compreendido com o experimento seguinte. O deslocamento provoca distanciamento ou aproximação: um e outro alteram a percepção.

Quando escrevo a você sobre as intimações dos espaços quero tornar mais explícito o trajeto de reeducação do sensível construído por você. Esse trajeto de percepção daqueles papéis que simbolicamente ocupamos foi construído com uma estreita relação entre forma e ação para repensar e instituir as suas máscaras sociais: a do filho (da mãe); a de admirador (do pai); a do irmão (da irmãzinha); a de observador de aula; a do leitor voraz; a do conquistador barato; a do ator criativo; a do cantor desafinado; a do contador de piadas; a do mal humorado; a do intelectual; a do bailarino, etc, etc, etc. Essa lista seria enorme, pois você esteve tão presente na pesquisa que, em certo grau, o Núcleo foi a sua casa principal durante o trajeto: era um lugar do exercício de sua solidão (a necessidade do leitor, do pesquisador compenetrado que se mostrou desde o início do trajeto).

Isso me leva a concluir que o trabalho sobre si mesmo que você desenvolveu foi o mais profundo, pois você desenvolveu um trabalho sobre si mesmo entregando-se a um determinado espaço. O espaço o abrigou para seu desnudamento: para a exposição necessária a uma atuação sincera preconizada pelo contato com as poéticas de Stanislavski e Grotowski.

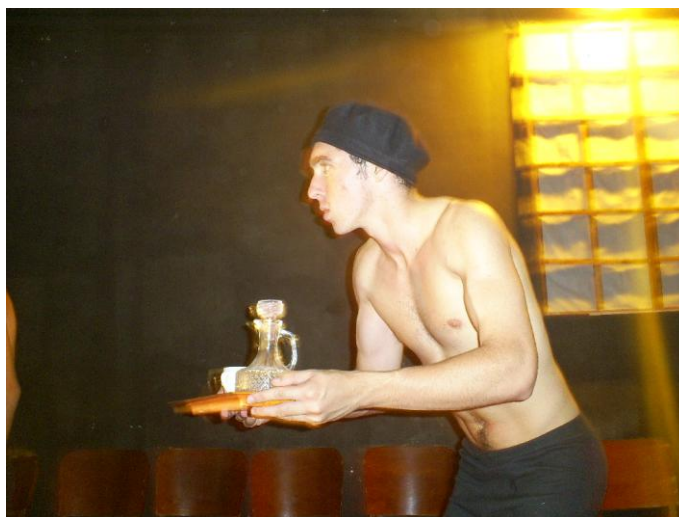
Na interação entre forma e ação, o espaço do Núcleo foi o limite visível, enquanto a ação ocorreu na duração plena: entrega total, busca pela autopenetração e pela autorrevelação. Você sempre esteve inquieto procurando compreender o que vinha a ser isso e o que te impedia de executar uma ação viva, orgânica. Aliás, você ainda mantém essa vivacidade da pesquisa: aprendeu pesquisando que, para um atorprofessor, não há o fim de um trajeto, mas sempre um começo de novo. Você compreendeu com a pesquisa sobre si mesmo que a obra de um atorprofessor é sua própria vida. Esta composta por todos os experimentos pontuais aos quais se denomina de espetáculo, peça, encontro. E, a relação dos experimentos com o espaço é a mesma da forma com a ação.

Uma evidência do seu envolvimento com a pesquisa é que a sua relação com o espaço fez com que você dependesse dele: o Núcleo passou a controlar o seu tempo. Não a organização institucional do Núcleo, mas o espaço em si: você, nos espaços de trabalho do Núcleo, tinha a possibilidade de experimentar suas

máscaras mais ordinárias. Lembro-me de um texto, publicado nos anais da “III Jornada de Estudos Teatrais da America Latina” em que você escreveu o seguinte:

Durante o primeiro ano de treinamento percebi que o corpo leva muito tempo para se liberar. Os alongamentos, por exemplo, levaram semanas para fazer uma evolução significativa. Contudo, bastava ficar cinco dias sem alongar, que o processo sofria um retrocesso significativo. Perdia-se em poucos dias, longos períodos de trabalho (PINTANEL, 2010, p. 04).

E para não perder o que havia conquistado, você foi se entregando ao espaço de uma forma muito contundente. Chegou mesmo um momento em que todos os integrantes, inclusive eu, passei a acreditar que estávamos em um espaço de pesquisa que era seu por legitimidade. O espaço te intimou com tamanha fúria que você se instalou o máximo de tempo possível nele. Você se entregou totalmente ao espaço e ele devorou grande parte de seu tempo. Mas, com isso, você se instalou como pesquisador de si mesmo com uma intensidade que resultou em qualidade técnica: equilíbrio da ação em relação à forma. A imagem abaixo ilustra um dos momentos em que você, imbuído pelo trabalho sobre si mesmo, adquiriu consciência desse equilíbrio e, daí até o final do trajeto da pesquisa, o grau de domínio técnico apenas aumentou.



Elias Pintanel em “Crias” (2009)¹¹⁹

A relação do espaço com o tempo, ou da forma com a ação, agiu como um motor de toda a sua criação e, em grau semelhante, mas não tão intenso, na criação de seus colegas de pesquisa. Essa relação que se configura como uma **forte**

¹¹⁹ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

intimação do imaginário (o que o Núcleo passou a simbolizar para você) me faz concluir que um processo de investigação sobre si mesmo precisa ser limitado por um suporte, um pano de fundo, um espaço. Sem um suporte (uma forma) não seria possível a criação como experimento de si, pois não haveria como perceber a obra criada.

Uma obra precisa, para ser compreendida, de limites visíveis, pois sem os limites devidos torna-se impossível saber onde começa e onde termina a obra (OSTROWER, 1987). Assim, o que fica evidente é que há uma duração que é fluída e outra que é imobilizada pelo espaço. Como explica Bergson:

A linha que medimos é imóvel, o tempo é mobilidade. A linha é o feito, o tempo é o que se faz e mesmo o que faz com que tudo se faça. Jamais a medida do tempo se relaciona à duração enquanto tal; contamos somente um certo número de extremidades de intervalos ou de *momentos*, quer dizer, em suma, de paradas virtuais do tempo (2005, p. 150).

Ao considerar os espaços da pesquisa, nos quais você e seus colegas trabalharam sobre si mesmos nos experimentos teatrais, quero deixar claro que os espaços em que atuamos suportaram cada uma das ações da pesquisa. Foram esses espaços que induziram essas mesmas ações. E isso significa que ao considerar as intimações do imaginário na forma-ação do atorprofessor como estruturas estruturadas é muito importante que estejamos todos atentos às solicitações de todas as ordens da forma. E, ao considerar essas mesmas intimações como estruturantes é porque a forma possibilita a ação sobre elas. É o equilíbrio entre essas duas ordens de intimações do imaginário que qualifica a função atorprofessor.

Se você rememorar alguns momentos do trabalho sobre si mesmo, deve-se lembrar que em algumas sessões de trabalho você se machucou. Em certo sentido, a intimação do espaço que foi/é tão forte te induziu a uma entrega total para o trabalho. Embora isso tenha colaborado na aquisição de técnicas de atuação, configura-se um problema: você não identificou e respeitou os limites de seu corpo em muitas das sessões. Não soube dizer: “é até aqui que eu posso ir hoje!” Um bom exemplo é o que aconteceu em “Entre paredes”, em 2010. A ação que você propôs foi realizada sem pausas adequadas. A entrega desenfreada para o trabalho resultou em sangramento do nariz e, conseqüentemente, em interrupção do trabalho.



Elias Pintanel em “Entre paredes” (2010)¹²⁰

A imposição de limites ao trabalho sobre si mesmo regula o tempo de aquisição da língua teatral. São os limites que impomos ao trabalho em cena que, a longo prazo, garante a qualidade de nossas ações. Quando você se machucava em uma sessão, eu te lembrava de um procedimento que eu havia aprendido com a poetisa Adélia Prado (1987). A poetisa mineira revela em “Solte os cachorros”, um de seus livros de prosa, o seguinte procedimento de criação: “o que eu sinto na gestação do poema? Paciência” (p. 62)

Essa revelação da poetisa mineira se manteve como um mantra no nosso trajeto e quase uma regra de criação. Por meio desse conselho entende-se que é preciso respeitar o tempo que cada um tem em um processo de criação. Sei que o fluxo de informações e a aceleração aparente do tempo de nossos dias em função de lógicas econômicas (“tempo é dinheiro!”) intima-nos a estarmos cada vez mais acelerados. Entretanto, em termos de forma-ação, em termos mesmo de natureza, é primordial exercer a ação da paciência. É a perda de tempo com alguma coisa que nos mantém em estado de gestação simbólica. E, para haver gestação, como disse na carta sobre a reeducação do sensível, é preciso estar o máximo de tempo junto da materialidade (do corpo, do texto, do outro).

¹²⁰ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

O seu material de trabalho exige cuidados. Esse material de trabalho é único: é o seu próprio corpo. Não o coloque em risco com muita frequência. Ou seja, não aceite todas as intimações sem antes duvidar: enfrente as intimações que surgem constantemente. Pergunte-se se é mesmo importante que você adquira a técnica em um determinado tempo. A natureza da criação teatral não utiliza a mesma lógica do mercado. Talvez seja mais formativo esperar a natureza que é seu corpo-memória. Recordei-me agora de um trecho de “Zorba, o grego” de Nikos Kazantzakis (1973), que li em uma oficina de literatura que participei há alguns anos:

Lembrei-me de uma manhã em que encontrei um casulo preso a casca de uma árvore, no momento em que uma borboleta rompia o invólucro e se preparava para sair. Esperei algum tempo, mas estava com pressa e ele demorava muito. Enervado, debrucei-me e comecei a esquentá-lo com meu sopro. Eu o esquentava, impaciente, e o milagre começou a desfiar em um ritmo mais rápido que o natural. Abriu-se o invólucro e a borboleta saiu, arrastando-se. Não esquecerei jamais o horror que tive então: suas asas ainda não se haviam formado, e com todo o seu pequeno corpo trêmulo ela se esforçava para desdobrá-las... Ela se agitou, desesperada, e alguns segundos depois morreu na palma da minha mão (p.156).

O texto é muito usado em cursos com professores, inclusive em ppt enviados por e-mails, para que estes atentem para os diferentes ritmos de formação dos indivíduos. Embora seja um texto muito utilizado e, por isso, algumas vezes, até mesmo banalizado, citei-o porque ao lê-lo, ele me comoveu. E, intuo, pode comovê-lo para que você reflita sobre todos os machucados que teve no trajeto de pesquisa: seja treinando, seja atuando.

Você se machucou sempre que ultrapassou limites impostos por sua história corporal: “o corpo é memória”, diz Grotowski (2007, 173). Portanto, é preciso muito trabalho paciente sobre si mesmo para compreender quais as intimações que estão agindo naquele momento. E o trabalho sobre si mesmo, você bem o sabe, não é estritamente físico, nem apenas intelectual, mas é um trabalho sobre a inteireza de si mesmo.

Ainda em relação aos limites físicos que você ultrapassou e, por isso, em algumas ocasiões se feriu, quero provocá-lo com uma citação de Nietzsche (2002):

Corres à *frente*? – Como pastor ou como exepção? Ou (terceira possibilidade) como fugitivo?... *Primeira* questão de consciência.
És sincero ou só comediante? Representas algo ou és a própria coisa representada? – Por fim, talvez sejas apenas a imitação de um comediante... *Segunda* questão de consciência.

És alguém que olha? Ou estende a mão? – ou desvia o olhar e se afasta?...
Terceira questão de consciência.
 Queres ir com os outros? Ou mais adiante? Ou caminhar só... Importa saber
o que se quer e que se quer. – Quarta questão de consciência (p. 19).

Essas “questões” de consciência que Nietzsche vocifera me interessam para aprofundarmos o sentido das intimações, isto é, o que nos intima a fazer aquilo que fazemos. As poéticas de Stanislavski e de Grotowski, ao serem “mitologizadas” por mim, intimam-o a pensá-las sem “verdades”, mas com certezas instáveis. As intimações do imaginário, porque em constante movimento, faz o tempo alterar qualquer perspectiva.

Respostas são tão moventes quanto perguntas. As certezas que o tempo destrói dão lugar a outras e assim sucessivamente: uma necessidade para a manutenção da vida. O mesmo fenômeno ocorre com as intimações do imaginário: elas se movimentam com muita intensidade dando lugar a outras e outras... Por isso uso as provocações de Nietzsche para que te façam refletir constantemente no trabalho sobre si mesmo. Esse trabalho não pode ser endurecido, não pode ter objetivos com lógicas econômicas. O corpo não obedece a essas lógicas. O corpo é vivo porque, citando novamente Grotowski (2007), “não tem memória, é memória” (p. 173).

Quero, ainda reforçar um aspecto das intimações do imaginário no trabalho sobre si mesmo que descrevi na carta sobre a reeducação do sensível: as máscaras que você construiu guardam indícios de seus movimentos que prefiguram a reeducação do sensível. Cada uma das personagens o intimou particularmente por meio de solicitações as mais diversas.

Vou exemplificar novamente com “Crias”, o primeiro experimento que você participou como aluno-pesquisador. Nele você agiu sobre e a partir de três máscaras do texto dramático “As criadas” de Jean Genet: Solange, Clara e Madame. As intimações que surgiram foram de muitas ordens: você teve de agir com agressividade, com menosprezo, com servidão, com desejos sexuais, com sussurros e gritos, com controle, etc. Para cada uma dessas intimações você operou com formas estruturadas: as réplicas para cada máscara escritas por Genet; as situações e circunstâncias propostas pelo texto. E, para isso, agiu com as suas experiências com agressividade, com servidão, etc.

A interação entre as formas estruturadas e estruturantes e as ações estruturantes e estruturadas resultou em um constante movimento: a cada nova representação era possível alterar um dado, pequeno que fosse, e compreender as suas ações em relação a cada forma. Você teve de apreender ritmos de fala distintos dos seus (formas estruturadas pelo texto), teve de posicionar a coluna vertebral de modos que lhe causavam estranhamentos (formas estruturantes pelo texto). Mas também teve de agir com o mesmo movimento: ao agir de forma estruturante teve de partir de ações estruturadas.

A intimação de “Crias”, que tomo como exemplo para melhor esclarecê-lo sobre essas intimações do imaginário como estruturadas e estruturantes na formação do atorprofessor, é a da servidão. As criadas servem à madame, essa é a máscara social de uma criada. Esse é um importante núcleo da questão do argumento de Genet: expor a servidão nas relações sociais. Para fazê-lo, você teve de agir fisicamente para criar uma imagem de corpo servil: o seu corpo estruturou-se a partir daquilo que você sentia que era uma postura servil (olhos baixos, coluna arqueada, altura diminuída). Ao se estruturar por meio de uma ação você teve de compreender em quais momentos de sua vida havia ocupado essa posição servil.

Esse movimento provocado pela forma do texto organizou em você uma ação que ao se estruturar de algo estruturado (suas memórias intelectuais) pode ter sido estruturante de si mesmo para identificar quais as suas máscaras servis, ou pelo menos, a necessidade de ocupar o papel da servidão em uma situação social; saber-se servil é deixar de sê-lo. Infelizmente a fórmula não é matemática. Não é possível analisar seus movimentos de forma exata e objetiva, pois você é vivo. E ser vivo é estar em movimento constante, mesmo que sem a percepção da eterna tensão entre formas estruturadas e estruturantes e ações estruturantes e estruturadas.

Carta 07: O grupo e a performatividade como intimações na forma-ação do atorprofessor

Maurício,

O trajeto de pesquisa que construímos juntos entre 2008 e 2010 evidenciou que há duas principais intimações que o manteve pesquisando. A primeira intimação é a do grupo: você se deixava conduzir totalmente pelo grupo e, com isso, interferia também no andamento do grupo. A segunda é de um imaginário sobre teatro que você tem desde que ingressou nessa arte: **a metamorfose como vida**; a sua própria metamorfose.

Quero começar por essa última, a metamorfose, a sua característica principal como pesquisador de si mesmo. Para isso, apresento ao longo desta carta três imagens suas que guardam uma qualidade primordial de sua participação na pesquisa: a de não nos fazer esquecer nosso cotidiano pós-moderno. Sua presença, sempre marcante, instigava-nos a pensar no teatro contemporâneo em função da relação teatralidade *versus* performatividade.



Maurício Rodrigues – a teatralidade cotidiana¹²¹

A teatralidade, como dito na carta introdutória, foi entendida na pesquisa como aquilo que é próprio do teatro: as marcas e convenções que mantêm o

¹²¹ Fonte: arquivo pessoal de Maurício Rodrigues.

espectador consciente de que está diante de uma representação teatral. E foi isso que você provocou na pesquisa, tamanha é a incidência da teatralidade em seu cotidiano. Assim, o que você teve de fazer no trabalho sobre si mesmo foi o de eliminar as marcas que, no palco, o identificava com o teatral do dia a dia.

A performatividade por sua vez é aquela qualidade da ação que o artista (o *performer*) conjuntamente com um espectador ou um grupo de espectadores na qual se estabelece como comunicação direta, faz da representação um momento único. A relação entre teatralidade e performatividade ainda é pauta de discussão no campo da teoria teatral, embora os estudos de Josette Féral (2004), de Hans-Thies Lehmann (2007) e de Richard Schechner (2000) sejam muito esclarecedores sobre o assunto.

Ambos esses autores operam com a ideia de teatralidades e inclui a performatividade como elemento estruturante desta. Para eles (embora a questão não seja consensual em seu conjunto), a teatralidade é o que define para o espectador os limites da representação e, desse modo, há uma relação intrínseca entre o “real” e aquilo que acontece aqui e agora, o performativo. Para Féral,

A teatralidade transborda o fenômeno estritamente teatral e pode ser percebida em outras formas artísticas (dança, ópera, espetáculo) como, também, no cotidiano. (2004, p. 100).

Lehmann, por sua vez, articula os termos teatralidade e performatividade por meio de aproximação. A teatralidade qualifica o ritual, definindo-o como arte; a performatividade, por sua vez, é, para o estudioso alemão, “a imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público [...]” (2007, p. 223).

A performatividade, para Lehmann, é a ação mesma, sem a consciência da intenção de simbolizar algo, como é o caso da teatralidade. Contudo, não quero me demorar nesse assunto, pois o que aqui interessa é a presença em você, no seu cotidiano mesmo, de teatralidades. E, se tratando dela cotidianamente, podemos falar em performatividade, pois você parece não simbolizar nada conscientemente.



Maurício Rodrigues – teatralidades cotidiana e performatividade na cena¹²²

Maffesoli (2006) diria que o realizado por você, com uma aparência absolutamente teatral, é uma “sacralização do cotidiano” (p. 56), pois você se oferece aos olhares mais estranhos e, ao chocá-los com tamanha intensidade, estabelece diferentes relações... E, completaria Maffesoli (2006):

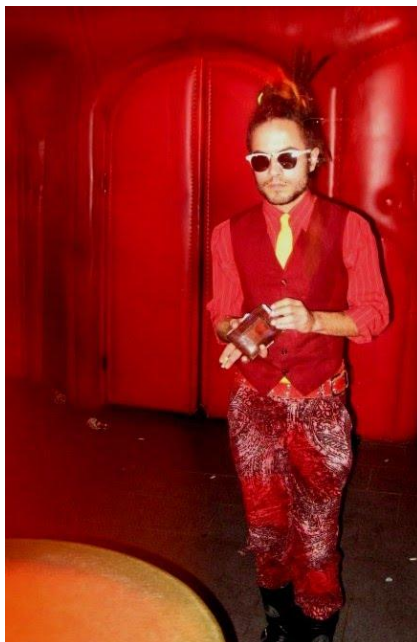
Se as trocas são reais ou simbólicas isso tem pouca importância; na verdade, a comunicação, no seu sentido mais amplo, utiliza caminhos os mais diversos (p.56).

É também a comunicação da ação em si que interessa à *performance*. Entretanto, Maffesoli fala das relações dos mais diversificados grupos contemporâneos em um movente jogo social. Ocorre que ao adotar as poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski, e “mitologizando-as”, não há como esquivar dos “mitemas”. É fundamental um trabalho sobre si, um processo em grupo e a ação física como elemento estruturante da cena.

Aqui eu refaço a pergunta que inúmeras vezes te fiz e que fez com que você trabalhasse sobre si mesmo: como criar uma personagem aos moldes stanislavskianos, por exemplo, com a sua aparência extraordinariamente teatral? Eu mesmo respondi com outra indagação: “usando da poética stanislavskiana os procedimentos estruturantes e não a forma (estética) estruturada?” E você também respondeu de outras maneiras, talvez mais grotowskiano: “eliminando a parte mais

¹²² Fonte: arquivo pessoal de Maurício Rodrigues.

visível do teatral!” Ou, ainda, “qualificando a ação de tal modo que se sobreponha à teatralidade inerente a minha aparência.”



Maurício Rodrigues:
a metamorfose como intimação do imaginário pessoal¹²³

Disse isso tudo, Maurício, para que você compreenda o papel que você cumpriu na pesquisa sem sequer se movimentar. Cada vez que você chegava ao Núcleo havia uma qualidade de choque: algo chocante estava diante de nós. Essa qualidade, no entanto, não atrapalhava a pesquisa, mas a colocava em um lugar contemporâneo. Suas intimações pessoais ao grupo nos orientavam para o fragmento, para o híbrido, para a interrupção das ações, para a não personagem, para o multifacetado, para um fluxo intenso de dados próprio de nosso dia a dia. Em contrapartida, nós o intimávamos para a personagem, para o todo, para um conjunto lógico de ações...

E nesse vaivém, isto é, num intenso entrechoque percebíamos que a aparência física não atrapalhava de todo os experimentos: até porque você tem uma capacidade de mudança que impressiona. Não é a metamorfose a principal qualidade do teatro? Na fala de Rosenfeld (2000),

O teatro não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento, portanto, em que os declamadores, através da

¹²³ Fonte: arquivo pessoal de Maurício Rodrigues.

metamorfose, se transformam em personagens. [...]. A essência do teatro é [...] o ator transformado em personagem (p. 21-22).

E você, antes de qualquer texto, representa no dia a dia uma série de personagens. A essência de Maurício é, ressaltado, a metamorfose. E, nesse sentido, Maurício é naturalmente teatral. E isso significou, antes de uma facilidade para a pesquisa como atorprofessor, uma dificuldade: se o teatro é exercitado no cotidiano, como fazê-lo com a mesma intensidade fora desse cotidiano?

Com essa questão principal você instituiu uma importante discussão sobre uma nova neutralidade ou uma neutralidade que lida com a intensidade do fluxo: excesso de cores, excesso de expressões. Então, suas pesquisas buscaram o inverso: a limpeza das máscaras cotidianas. Aquelas marcas, isto é, as suas marcas vitais, foram objeto de pesquisa pessoal: como fazer para transitar de uma localização tribal para outra? Ou seja, como se desnudar das marcas da pós-modernidade cravadas em seu ser (tatuagens, *peircings*, apliques, o colorido dos figurinos) para representar outras tantas? Então começaram algumas dificuldades. Contudo, a sua disposição para o trabalho e, principalmente, o seu comprometimento com o trabalho de um coletivo, sobressaíram-se como alternativa à representação.

Você não precisava “representar”. Você precisava agir espontaneamente. E, nisso, aproximou-se de Grotowski e do *performer*. A teatralidade cedeu lugar a uma performatividade: você se apresentava cada vez mais como um *performer*, um homem de ação. E, na pesquisa, sua ação principal foi a de manter o grupo em movimento.

Quero dizer com isso que você não sabe viver fora de grupo: arrisco mesmo a aceitar a provocação de Maffesoli (2006) e dizer que na atualidade não há individualismo, mas um intenso trânsito entre grupos: pode-se ser *punk* pela manhã, roqueiro à tarde, e, não posso perder a expressão, “mauricinho” à noite. E nesse trânsito social não há nenhuma esquizofrenia evidente, mas um excesso das máscaras do nosso cotidiano. Não há também fim de nada, mas composição por meio de um intenso fluxo de construção, desconstrução, adaptação, readequação.

Essa sua qualidade pós-moderna esteve muito presente na própria conformação do grupo de trabalho. Seu olhar sempre procurando a lógica do outro e mesmo a sua adequação à lógica do outro nos intimou a todos a pensar no sentido

do trabalho coletivo. O grupo devia ser mantido íntegro, mesmo que a natureza de um grupo seja a sua movência, a sua oscilação.

Com isso, não quero dizer que você se vestiu constantemente com a máscara arquetípica do “bom rapaz”, a daquele que a tudo compreende. Mas, que você conseguiu, intimado pelo grupo, estabelecer um profundo contato com os procedimentos das poéticas que experimentamos exaustivamente. A intimação do grupo, isto é, da manutenção de um diálogo entre pessoas diferentes (incluindo aqui as palavras muito presentes de Stanislavski e Grotowski), aliada à intimação da metamorfose se constituiu em um trajeto em que a reeducação da percepção era matriz principal.

Carta 08: A intimação do teatro como trabalho na forma-ação do atorprofessor

Inácio,

Sua experiência com a linguagem teatral, no momento de seu ingresso no Núcleo de Teatro, no início de 2008 e antes mesmo de oficializarmos a pesquisa, era mínima. Você, naquela época, não tinha consciência de que teatro é uma arte que exige um enorme trabalho e que um ator é um criador da cena, assim como o diretor¹²⁴. Em um texto escrito para a III Jornada Latino Americana de Estudos Teatrais, você escreveu o seguinte:

No trabalho inicial encontrei muitas dificuldades, dentre elas, a de criar livremente. Essa dificuldade surgiu porque estava acostumado a máscara do ator que recebe ordens de um diretor. E essa nova atitude de trabalhar com a autonomia para criação era uma máscara social nova. Fui orientado para compor meu personagem e meu subtexto da maneira que considerasse mais interessante (TAVARES, 2010, P. 05).

Ao chegar ao Núcleo, portanto, você se deparou com um espaço que solicitava o trabalho como princípio da construção poética. E, com essa solicitação do trabalho, você se dedicou à exaustão. Tanto que em junho de 2008, o início oficial da pesquisa, identificou uma intimação de seu imaginário pessoal: representar personagens femininas.

Por conta dessa intimação inicial você não mediu esforços físicos e intelectuais e construiu, muito rapidamente, uma rotina de trabalho que culminou no primeiro experimento poético da pesquisa: “Máscara Hamlet”. Com esse experimento você adquiriu autonomia de criação e passou a propor inúmeras alterações na própria pesquisa: buscou se apropriar de técnicas de dança; investigou dramaturgias com personagens expressivas femininas; e estudou profundamente as poéticas teatrais de Stanislavski e de Grotowski.

¹²⁴ A figura do diretor em grupos de teatro não profissional é muitas vezes tomada como a do grande criador da cena teatral. O diretor, em alguns grupos, ocupa o papel de autoria do dramaturgo no século XVIII: o do centralizador da cena. Aos atores, em um contexto assim, cabe executar as vontades do diretor. Quando Inácio chegou na pesquisa era um ator que se limitava a receber ordens. A pesquisa alterou esse quadro.



Inácio Schardosim em “Máscara Hamlet” (2008)¹²⁵

“Máscara Hamlet”, por meio do intenso trabalho com suas máscaras femininas, revelou-se como um lugar em que você se consolidou como um pesquisador de si mesmo. E, pesquisar a si mesmo é um trabalho que exige muitos deslocamentos para haver uma percepção significativa do modo como nos vemos em relação aos contextos. O primeiro dos deslocamentos que você realizou com “Máscara Hamlet” ocorreu em função do teatro como trabalho.

Isso aconteceu porque à intimação de que teatro é um intenso trabalho sobre si mesmo foi contraposta outra de ordem social: a de que o teatro é uma arte para quem tem o dom, uma espécie de talento especial. Desse modo, você teve de lidar com o confronto de duas intimações sociais já no início do trajeto: uma que apresentava a arte como um trabalho e outra em que a arte era um dom (coisa de gênio). A arte do teatro, naquele momento da pesquisa, foi-lhe apresentada em suas três etapas fundamentais: a do trabalho, a do conhecimento e, por fim, a da expressão (PAREYSON, 1989).

Você deve se lembrar que a apresentação dessas etapas não ocorreu nessa ordem linear, mas em concomitância: trabalhava-se sobre si mesmo, estudavam-se as poéticas teatrais e criavam-se cenas teatrais em um mesmo dia. Trabalhar, conhecer e expressar se estabeleceu como uma rotina. E essa rotina abrigou-nos por um ano e norteou a construção de todos dos experimentos poéticos.

¹²⁵ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

Nesse percurso ficou evidenciado a distinção entre estética e poética que adotei na pesquisa e que é de extrema importância para uma reeducação do sensível (objetivo fundamental da investigação no sentido de repensar as máscaras sociais do ator e do professor por meio da interação entre forma e ação). Essa distinção foi orientada por aquilo que diz Luigi Pareyson:

A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma precaução metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética, isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um programa de arte. Uma doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal e histórico, somente por uma radical deturpação pode apresentar-se ou ser interpretada como uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte; aquilo que é legítimo quando entendido como programa de arte torna-se absurdo se se pretende valer como conceito de arte. Apresentar ou tomar por geral e universal aquilo que é particular e histórico, por especulativo aquilo que é operativo e normativo, por teoria filosófica da arte aquilo que é um programa de arte, significa confundir os planos: impingir ou interpretar como estéticas aquelas que não são senão poéticas, permanecer na esfera do gosto, pretendendo encontrar-se na da filosofia, ou transferir para a esfera da filosofia aquilo que só vale na esfera do gosto (1989, p. 24).

A distinção entre estética e poética reforçou os limites da pesquisa e promoveu, em você particularmente, uma clareza em relação à própria investigação: não se tratava de pensar a arte, de compreendê-la em um sentido metafísico, mas compreendê-la em seu sentido mais material e operativo possível. Isso significava compreender também os principais “mitemas” de duas das mais importantes poéticas teatrais do século XX com ressonância na atualidade (com a bacia semântica ainda em curso).

A intimação de que a arte é um trabalho o assustou durante um período em função de uma intimação oposta à da arte como trabalho. A primeira é uma intimação do imaginário do teatro de pesquisa, a segunda do teatro do cotidiano. A **do teatro como trabalho foi estruturante** da investigação e reestruturou aquela que estava impregnada quando você ingressou na pesquisa. Lembro-me de falas suas: “nunca pensei que para fazer teatro teria que trabalhar tanto” e “eu percebo que meu conhecimento do teatro é quase nenhum”. Essas falas são naturais para quem está começando uma pesquisa ou um estudo sobre teatro. E elas revelam que

em uma sociedade com lógica econômica, o teatro é remetido a um lugar que ocupa aquilo que é não sério, e no qual o trabalho é uma desnecessidade.



Inácio Schardosim em “Máscara Hamlet” (2008)¹²⁶

Não é preciso ir muito longe para perceber o lugar em que nossa sociedade histórico-econômica coloca a arte: aquele do artista como louco ou transgressor ou, ainda, como ser iluminado, etc – imaginários românticos que ainda estão impregnados no momento em que a imagem foi afastada do pensamento humano. Como argumenta Durand (2004),

A partir do século 17, o imaginário passa a ser excluído dos processos intelectuais. O exclusivismo de um único método, o método, “para descobrir a verdade nas ciências” – este é o título completo do famoso *Discurso* (1637) de Descartes – invadiu todas as áreas de pesquisa do “verdadeiro” saber. A imagem, produto de uma “casa de loucos”, é abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores (p. 12-13).

No trabalho sobre si mesmo que você instituiu durante a investigação, surgiu uma série de questões sobre as máscaras sociais que o ator e o professor ocupam em nossa sociedade. A máscara atorprofessor estimulou-o a praticar as poéticas teatrais em busca do conhecimento de si e das intimações do imaginário que governam nossos fazeres. Como reflete Féral:

¹²⁶ Fonte: arquivo pessoal do pesquisador

La técnica está intimamente unida al aprendizaje y a los ejercicios, de ahí el acento puesto por muchos artistas acerca del lugar y del rol de los ejercicios en el seno de la formación (2004, p. 213).

No trabalho, por você desenvolvido durante a pesquisa, ficou evidente que a você, o que mais intimava era mesmo a pesquisa em si. Não era a cena, mas o como pesquisar. Você se mostrava sempre interessado em compreender a rotina de pesquisa como processo de formação. E foi por isso também que você embrenhou-se por estudos do campo da educação: sua curiosidade era entender como aliar o que você desenvolvia sobre si mesmo em relação a grupos maiores:

Analisando minha constituição de atorprofessor no decorrer desses dois anos de aprendizagem faço uma ligação interessante com a pedagogia do oprimido de Paulo Freire. Comecei a ter consciência da minha prática de liberdade ingressando na graduação. Sou sujeito em busca de identidade, de autonomia para construir minha trajetória profissional a partir de uma pedagogia libertadora, de um auto-conhecimento despertado a partir da pesquisa (TAVARES, 2010, p.12). (sic)

Trago essa fala sua para que não haja dúvidas no trabalho sobre si como reeducação do sensível: no início da pesquisa você trabalhava como técnico em informática¹²⁷. Isso acentuava a pesquisa com questões de mercado. Com a apropriação de que o teatro é também um trabalho, você passou a buscar nele uma forma de se manter economicamente (coisa muito difícil em uma sociedade com a lógica da nossa).

Em 2009, seis meses após o início da pesquisa, você se assumiu como atorprofessor e deixou de trabalhar como técnico em informática para dedicar-se apenas ao teatro. E foi naquele momento que você aprofundou seu conhecimento também no mercado teatral. Você não tinha outra opção a não ser fazer do teatro um trabalho economicamente rentável. Desde então, você trabalha com teatro. E isso me deixa muito feliz, pois com isso você precisou se especializar em algumas técnicas. E, mais que isso, você sentiu a necessidade de trabalhar com formação de espectadores, pois percebeu que um dos motivos da escassez de espectadores de teatro é a ineficiência de políticas culturais.

¹²⁷ O trabalho como técnico em informática reverberava em questões pragmáticas. Inácio buscava “o” método. Havia sempre muita dificuldade em compreender a presença de métodos e que não havia uma “verdade” única.

Atualmente, após esses quase três anos de investigação, você conseguiu um contrato com um órgão governamental e trabalha com ensino de teatro para crianças de escolas públicas. E, ainda, mantém seu trabalho investigativo como ator, principalmente ligado à graduação em teatro.

Foi também por conta dessa intimação do trabalho que você, ao final de 2009, alterou seu trajeto pessoal na pesquisa: deixou de participar dos experimentos poéticos para se dedicar a atividades em que a máscara do professor se sobrepunha a do ator. No entanto, como estive constantemente orientando essa trajetória pessoal, percebi que você, a partir do conhecimento adquirido na pesquisa entre 2008 e 2009 – principalmente em relação às poéticas teatrais de Stanislavski e Grotowski, exerceu a função do atorprofessor. E o fez a partir da máscara principal de professor, enquanto seus colegas de pesquisa fizeram a mesma coisa a partir do polo ator. Como você mesmo afirma em artigo publicado em 2010:

A apropriação das palavras e dos métodos experimentando-os na prática me dá uma liberdade para criticar, debater e argumentar a partir do meu ponto de vista e de minhas experiências. Por isso a importância de Paulo Freire para a formação do professor. Ele nos mostra o quanto tenho que trocar informações e aprender a ser autônomo, crítico em relação a minha historização e principalmente durante minha vida acadêmica (TAVARES, 2010, p. 12).

A intimação da máscara do professor (como aquele que sabe) em relação a máscara do ator (aquele que faz) é reunida em você pela experimentação de si. Você se estabeleceu como pesquisador de si. E isso qualifica seu trabalho com formação teatral. O trajeto de reeducação do sensível composto pelos experimentos poéticos suporta, atualmente, uma nova fase de experimentos, dessa vez, educacionais: não como um saber, mas um jogo interativo, entre saberes (seus e de seus alunos) entremeados pelo constante fazer.

A pesquisa que você realiza sobre si mesmo garante o vigor de suas escolhas: você se torna atorprofessor sabendo que o trabalho com o próprio corpo e com as próprias experiências é um modo de conhecimento de si e do campo. A liberdade e autonomia que você percebeu governam sua prática atualmente. Você assumiu-se como pesquisador e sabe, que em se tratando de pesquisa sobre si mesmo, não há um fim.

Para terminar, quero chamar a sua atenção para uma questão que para mim é muito importante em seu processo de profissionalização. Nesse percurso, você

tem que lidar com as intimações do mercado de capital. Essas intimações, normalmente, acompanham lógicas em que tudo tem um preço. Com os estudos das poéticas de Stanislavski e Grotowski foi possível compreender que o teatro é um lugar de resistência à lógica de mercado. O teatro é uma arte muito difícil de ser apropriada pela indústria cultural. Pois, a arte teatral é ainda o lugar do encontro entre pessoas. É essa relação não mediada porque direta que estimula o exercício da liberdade e também a uma ampliação das perspectivas sensíveis da nossa existência pessoal e coletiva. E isso se aproxima muito do contexto da escola: um lugar de encontros. É no encontro, no diálogo que está a possibilidade de trocas e, com isso, a possibilidade de compreender a lógica do outro.

Abraço carinhoso.

CARTA DE ABERTURA

Carta 09: O imaginário e a forma-ação do atorprofessor

Prezado(a) Leitor(a),

Por ter desenvolvido, entre 2008 e 2010, a aproximação entre os campos do imaginário e o do teatro posso afirmar que esses campos têm inúmeras semelhanças. O imaginário concentra-se na análise de conjuntos de imagens que estruturam o pensamento e a vida humana desde sempre. São essas imagens, como um grande reservatório da humanidade, que nutrem as pesquisas desse campo tão vasto; o campo do imaginário opera com métodos em que o imponderável, o imensurável, o caos, entre outras formas típicas do movimento humano, são considerados também como elementos constitutivos dos trajetos da humanidade.

O imaginário recorre a estruturas que possam se revestir de tempos em tempos: ritos, mitos, arquétipos, enfim, estruturas que são estruturantes porque estruturaram a própria condição humana. E nessa condição está a capacidade de sonhar, de perceber a vida do dia a dia com as formas mais variadas, de embrenhar-se por um caminho trilhado por outras gerações, mas que é sempre novo para quem, hoje, trilha.

Para o campo deste estudo tudo é possível, desde que consonante com a própria memória da humanidade, que nem sempre é intelectual, mas também carnal. Essa consonância com uma memória anterior a nós mesmos é uma premissa para se compreender o intenso fluxo de imagens de nossa vida cotidiana. É a identificação com certas imagens que nos impulsiona a assumir os grupos e as lógicas que nos são particulares. É esse particular que nos convida ao grupo. É o grupo que gera tensão e estranhamento, podendo alterar o nosso foco para outras imagens e, conseqüentemente, para outros grupos.

O teatro, por sua vez, é o espaço legítimo no qual ocorre a consciência de que o homem se expressa por meio da representação (por imagens). É a imagem que emito ressonada no outro que gera em mim o meu entendimento das coisas e a minha participação à vida. O teatro é uma “máquina da memória” (CARLSON, 2009) da humanidade. É o teatro que garante às estruturas antropológicas do imaginário suas emergências. E para tanto, ele precisa ser compreendido como uma artimanha dessas emergências: é o rito em sua essência. É o teatro como rito que permeia as

relações e garante a comunicação. É o jogo entre máscaras sociais presente no palco, mas também na vida do dia a dia, que garante todas as formas de representação. O rito teatral funciona como um enunciado constante de que somos finitos, pois este não pode ser capturado e fixado no espaço. No teatro nossas ações são eternas, pois estruturadas e estruturantes na/própria memória da humanidade.

O que interessa em um acontecimento teatral (um espetáculo, um culto, uma aula) é a sua consonância com a memória da humanidade, mesmo que essa consonância ocorra com a expressão mais particularizada de um grupo cultural. Isso é resultado de um jogo do qual inevitavelmente participamos em todos os instantes de nossa existência e que se denomina teatralidade. É a teatralidade que potencializa o com-tato com o outro. É esse jogo em que as individualidades são potencializadas que permite a formação de grupos com interesses os mais variados: é a diferença individual que configura a tensão necessária à formação de grupos de interesse. Penso desse modo porque as imagens que se materializam por meio de minhas ações fazem parte de um conjunto ancestral de representações antropológicas. Daí a necessidade de falar de 'teatralidades' e não o seu singular. Teatralidade no singular é a operação, é o deslocamento; no plural, essa noção identifica-se com grupos, tribos, conjuntos específicos de imagens – com o *antrophos*.

Desse modo, o teatro é uma forma de expressão humana universal. Mas também é uma forma de expressão humana individual. Quando um homem representa para outro está exercendo a forma mais sincera de diálogo. A consciência, de quem representa e a de quem observa, de que se trata de uma representação faz com que ambos se mostrem com toda a sua espontaneidade. Ao vestir uma máscara o ator se revela como homem. No dia a dia não é diferente, embora as máscaras não sejam vestidas com a mesma consciência da arte teatral. Nem sempre é possível saber o papel que o outro está representando, não obstante, sempre o esteja (mesmo que não o saiba). O mesmo ocorre com cada um de nós.

O teatro, como rito e estrutura de expressão e objetivação do imaginário, opera com métodos os mais diversos, mantendo as principais estruturas antropológicas do imaginário: mitos e arquétipos. A diferença basilar da presença dessas estruturas é que, no primeiro, elas são expostas como representação de uma possibilidade de vida; no segundo, no imaginário, as estruturas conformam o

próprio viver, a própria representação. A distância, no teatro como rito, permite que quem observa entre no jogo por um momento preciso; ao fim desse período de tempo, a vida retorna ao seu ritmo particular por meio de alguma convenção (fecha-se a cortina, acendem-se luzes, aplaude-se, abençoa-se, etc). No cotidiano há a presença dessas convenções, mas não de forma tão emblemática: a vida ganha seu ritmo conforme o jogo que ela mesma estabelece e do qual participamos todos com nossas escolhas, nossa entrega ou não a ela.

Quando enfrentei o problema de pesquisa como construção de um trajeto de reeducação do sensível, automaticamente, as estruturas antropológicas do imaginário que compõe tanto o campo do imaginário, quanto o campo do teatro, impuseram-se como guias. A forma-ação foi o método e isso emergiu em vivências artísticas (ritualística, mítica, arquetípica). O foco da forma-ação foi a adoção da máscara atorprofessor: duas máscaras sobrepostas. Isso significa dizer que se atua e se ensina enquanto representa. A representação é o elo entre o teatro e a vida: ambas representações, porque de ordem simbólica. A máxima da forma-ação do atorprofessor é a apropriação da consciência da representação. Representar é o modo que temos para sermos: escrevemos, lemos, pintamos, falamos, esculpimos, cantamos, rezamos, dançamos, interpretamos, enfim, interagimos com o mundo e suas coisas por meio de representações que conformam imagens.

Quando falo em representação como elo entre as máscaras sociais do ator e do professor – o que possibilitou que eu cunhasse o termo atorprofessor – procuro explicitar uma estrutura antropológica do imaginário que deixa marcas profundas nas relações presentes no âmbito do teatro e também no da educação. **Essa estrutura é o entusiasmo.** Estar entusiasmado é estar carregado de humores de paixão. É ter crença em algo. É também revelar algo de muito profundo. Como diz Rosenfeld:

[...] A máscara é o símbolo do disfarce. O deus grego da máscara Dioniso, a cujo culto se atribui a origem do teatro grego. Um coro ritual entoava cultos ditirâmicos e executava dança em homenagem ao deus da fertilidade, do vinho, da embriaguez e do entusiasmo. É no estado de exaltação, fusão e união mística, do entusiasmo, isto é, do “estar-em-deus” ou do “deus-estar-em-mim” – é neste estado de êxtase (do “estar-fora-de-si”) que o crente se transforma em outro ser, se funde não só com os companheiros mas com o próprio deus chamado à presença pelo ritual (2000, p. 22-23).(sic)

Um ator entusiasmado pratica um ato sagrado; um professor entusiasmado carrega uma fagulha que abre o mar do mundo diante dos olhos de seus alunos. O

atorprofessor não pode agir sem esse estado de paixão. Stanislavski diria que um ator, para contribuir com a vida e com a arte do teatro, precisa estar sempre em busca da inspiração criadora que, para ele, está no mesmo plano do subconsciente. Grotowski diria que o teatro é sagrado quando o ator está desnudado de suas máscaras sociais, na qual há uma autopenetração e, conseqüentemente, uma autorrevelação daquilo que é essencial.

Diante disso, não há como chegar a uma conclusão estável em uma pesquisa que operou com elementos fluidos: o corpo, a ação, o acontecimento, o experimento e todos os conteúdos do imaginário que ali operaram, intimaram. O que posso vislumbrar, após ter percorrido o trajeto, é a necessidade de manter a dúvida como norteadora. Evidentemente não se trata do “só sei que nada sei” da dialética socrática; é, antes, um eu sei a partir do que estou. E a nossa vida do dia a dia não deixa esquecer que não somos nada a não ser aquilo que estamos: é o presente inapreensível que gera o passado e o futuro. Cada passo é dado com essas duas perspectivas. É essa tensão que, no teatro, apresenta-se como a sua constante morte: a cada novo ritual, uma nova parte do trajeto a ser percorrida.

E aqui há uma abertura que não é nada nova. A filosofia pré-socrática, principalmente a de Heráclito e de Parmênides, é reveladora dessa abertura. Heráclito defendia a mobilidade das coisas com o “tudo passa, nada permanece” (2005, p. 87). Parmênides, por sua vez, apregoava a imobilidade em que o ser é absoluto e o não ser, o das sensações, é uma falsa compreensão do movimento das coisas. Antitéticos, expõem algo que me interessa particularmente: o jogo de representações. Isto é, a sensibilidade que temos da vida. É essa sensibilidade, aquilo que nos é sensível durante nosso trajeto pessoal, que nos estimula à entrega, ao desnudamento e ao entusiasmo. E não há percepção pessoal distante da sensibilidade de um contexto. O sensível é um jogo em que todos estão presentes.

A pesquisa que empreendi com estudantes de teatro, em um âmbito extracurricular, foi marcada por intimações dos imaginários presentes nos seguintes contextos: o da academia, o da nossa localização na cultura ocidental, os dos próprios estudantes, os das poéticas estudadas e praticadas, além do meu trajeto como artista-docente.

Todo o trajeto foi construído em função das intimações desses imaginários. Foram essas intimações que, de forma imperativa, movimentaram o trajeto. E isso é significativo do ponto de vista de formação ampla. Foi o constante movimento que

empreendemos em relação a formas estáticas que configurou, na investigação, no rito educacional. A forma-ação do atorprofessor se manteve atrelada no cruzamento entre a forma (estrutura) e a ação (estruturante): em que uma é estrutura estática e a outra estrutura dinâmica.

Para finalizar é preciso deixar claro que reeducar-se é um trabalho sobre si mesmo que não tem um limite temporal. O sensível opera no entremeio do conhecimento direto e indireto. Não é apenas um fazer, isto é, um agir, mas um deixar-se agir. Reeducar-se é ter a coragem de olhar-se desnudado. Quando isso acontece ou quando se chega a esse desnudamento por meio de um intenso trabalho disciplinado com a própria sensibilidade a fronteira se expande. As máscaras sociais que ocupamos ficam mais visíveis e, com essa visibilidade, aumentam as possibilidades de deslocamento delas. Fica mais evidente o teatro do dia a dia (o da vida) e também o do palco (o da arte). E é a consciência de que a transparência do teatro do dia a dia é sempre provisória que contribui de maneira enfática na formação de um atorprofessor. As máscaras são retiradas, trocadas, reinventadas para dar lugar a outras máscaras e assim sucessivamente.

E, ainda, nesse jogo de esconder e revelar o espírito dramático se instala como máscara matricial. É o espírito do drama, isto é, da ação materializada por meio de dúvidas que engendra o constante e necessário movimento que se configura, em última instância, na formação. O imaginário na forma-ação do atorprofessor foi assumido no trajeto de reeducação do sensível como um espírito dramático, cujo papel principal é o de instalar a indagação e a experimentação como premissas para a criação. É a dúvida que movimenta, assim como é a utopia que impele a todos nós ao futuro. E isso significa uma abertura para o que está sempre por vir: as intimações de todas as ordens que permeiam todos os atos humanos.

Portanto, a forma-ação de atoresprofessores, como disse na carta introdutória, apostou na relação entre o regime apolíneo e o dionisíaco, fazendo emergir as ambivalências entre essas duas forças complementares. Pode-se perceber que nesse jogo de tensões a disciplina é “alimento” da embriaguez e vice-versa.

Evoéros!

Bibliografia:

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALVES, Alda Judith. “O planejamento de pesquisa qualitativas em educação”. In: **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo (77), Maio de 1991.
- ANDERSEN, Hans Christian. **A pequena vendedora de fósforos**. São Paulo: Scipione, 1997.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.
- BACHELARD, Gaston. **El derecho de soñar**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. **Estudios**. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Ed. UniCamp/HUCITEC, 1991.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Lisboa: Antígona, 1988.
- BECHARA, Evandro. **A nova ortografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- BERGSON, Henri-Louis. “O pensamento e o movente”. In: **Cartas, conferências e outros escritos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 2003.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- CABRAL, Beatriz Angela Vieira. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- CARLSON, Marvin. **El teatro como máquina de la memoria: los fantasmas de la escena**. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- CARREIRA, A. L. N. & CABRAL, B. A. V. “O teatro como conhecimento”. In: **Metodologias de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- CASSIRER, Ernst. **El mito del Estado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- DE MARINIS, Marco. **El nuevo teatro, 1947-1970**. Buenos Aires, Barcelona, México: Ediciones Paidós, 1988.
- DE MARINIS, Marco. **La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral**. Buenos Aires: Galerna/GETEA, 2004.

- DE MARINIS, Marco. **Em busca del actor y del espectador – comprender el teatro II**. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e Educação – Figuras do indivíduo-projeto**. São Paulo: Paulus, 2008.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia del Teatro – ensayo sobre las sombras colectivas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia – guia alfabético**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.
- FÉRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FERNANDES, Millôr. **A história é uma istória**. Porto Alegre: L&PM, 1978.
- FERNANDES, Millôr & RANGEL, Flávio. **Liberdade, Liberdade**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- FERRACINI, Renato. “O trabalho do ator e a zona de turbulência”. In: **Revista Sala Preta**, n. 3. São Paulo: ECA-USP, 2003.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator – uma análise do ensino de interpretação no Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Ed. Universitária São Francisco, 2004.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- GENET, Jean. **O balcão**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- GENET, Jean. **As criadas**. Porto Alegre: Deriva, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy & FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

- GUINSBURG & FERNANDES (org.) **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- INGARDEN, R. [e outros]. **O signo teatral – a semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: ArtMed, 2002.
- LACAN, Jacques. **O seminário – livro 23 – O sinthoma**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007.
- LEGROS, P. & MONNEYRON, F. & RENARD, JB. & TACUSSEL, P. **Sociologia do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEROI-GOUHAN, André. **O gesto e a palavra 2: memória e ritmos**. Lisboa: Edições 70, 1983.
- MACHADO, Antonio. **Caminante, no hay camino...** Buenos Aires: Planeta, 1999.
- MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia**. São Paulo: Zouk, 2005.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- MARCIO, Flávio. **Família à moda da casa**. Rio de Janeiro: Espaço produções, 1981.
- MARIZ, Adriana D. de. **A ostra e a pérola – uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. **Homenaje a Grotowski**. Ano III, nº 11-12. México: Escenología, 1993.
- MÁSCARA – Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. **Cieslak**. Ano IV, nº16. México: Escenología, 1994.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- MOSTAÇO, Edécio. **Considerações sobre o conceito de teatralidade**. In: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Edelcio.pdf, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

- OLIVEIRA, Adriano Moraes de. "Aprender a aprender: a solicitação da figura pecúlio como prática pedagógica inovadora na formação de professores de teatro. In: **Práticas inovadoras na aula universitária – Possibilidades, desafios e perspectivas**. São Luís, EDUFMA, 2009.
- OLIVEIRA, Adriano Moraes de. "Teatralidade e imaginário: inter-relações de estruturas humanizantes e estruturantes na formação de professores de teatro". In: **Essas coisas do imaginário...diferentes abordagens sobre narrativas (auto) formadoras**. São Leopoldo: Oikos; Brasília: Liber Livro, 2009.
- OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **Brincar com o texto literário: possibilidades de teatro e de jogo**. Florianópolis: PPGT-UDESC, 2005. Dissertação de Mestrado.
- OLIVEIRA, Adriano Moraes de. **Peter Brook, Eugênio Barba e Antunes Filho: paradigmas da cena contemporânea**. Londrina: Bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral, 2002. Monografia de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. "A estesia condição do estético". In. **Do inteligível ao sensível – em torno da obra de Algirdas Greimas**. São Paulo: EDUC, 1995.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PAYA, Farid. «L'entraînement, un garde-fou» [O Treinamento, um anteparo], p. 151-159, in MÜLLER, Carol (coord.). *Le Training de l'acteur* [O Treinamento do ator]. Paris/Arles: Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatic (CNSAD)/Actes Sud, 2000. — Tradução de José Ronaldo FALEIRO. (xerox)
- PERES & EGGERT & KUREK. **Essas coisas do imaginário: diferentes abordagens sobre narrativas (auto)formadoras**. São Leopoldo: Oikos, 2009.
- PRADO, Adélia. **Solte os cachorros**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. **Coleção Os Pensadores**. São Paulo: Nova cultural, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental org./Editora 34, 2005.
- REICH, Wilhelm. **A função do orgasmo**. São Paulo: Circulo do Livro, 1993.
- RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- RIZK, Beatriz J. **Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI**. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e formação de professores**. São Luís, 2000.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- STANISLAVSKI, Constantin. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- STEINER, George. **No castelo do Barba Azul – algumas notas para a redefinição da cultura**. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda – cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANEXOS



AS INTIMAÇÕES DO IMAGINÁRIO NA FORMAÇÃO DO ATORPROFESSOR:
CARTAS SOBRE A REEDUCAÇÃO DO ENSÍVEL

TERMO DE CONSENTIMENTO (MODELO)

O presente termo refere-se a participação do (a) Sr. (a) _____, a participar como sujeito de pesquisa intitulado: AS INTIMAÇÕES DO IMAGINÁRIO NA FORMAÇÃO DO ATORPROFESSOR: CARTAS SOBRE A REEDUCAÇÃO DO SENSÍVEL. A pesquisa tem como objetivo central a experimentação da função atorprofessor por meio de um intenso cruzamento entre forma e ação a partir das poéticas teatrais de Stanislavski e Grotowski e será realizada entre 2008 e 2010, através de experimentos poéticos.

Assim se o (a) Sr. (a) aceitar que sejam divulgados os dados coletados no âmbito acadêmico, por favor, preencha os espaços abaixo:

Eu, _____, RG _____, fui devidamente esclarecido (a) do projeto de Pesquisa autorizo a divulgação do cotidiano dos experimentos teatrais, bem como imagens de minha participação nos mesmos

_____, _____ de _____ de 2010

Assinatura do pesquisador responsável:

Telefone e/ou endereço do pesquisador para contato, caso surjam dúvidas:
(53) 8403-1822, Almirante Barroso, 984/403 – Pelotas RS.

OBS: OS TERMOS DE CONSENTIMENTO, DEVIDAMENTE ASSINADOS, ESTÃO EM POSSE DO PESQUISADOR.