

**Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP Instituto de Filosofia,
Artes e Cultura – IFAC Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas – PPGAC**



Marcelo Marques Teixeira

OURO PRETO - MG

2018

MARCELO MARQUES TEIXEIRA

**O ANDARILHO: A RECRIAÇÃO DE UM TERCEIRO CORPO
A PARTIR DA MÍMESIS CORPÓREA DE AFETOS GROTESCOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes.

OURO PRETO - MG

2018

T262a

Teixeira, Marcelo Marques .

O andarilho [manuscrito]: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos / Marcelo Marques Teixeira. - 2018. 175f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes .

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Atores. 2. Linguagem corporal. 3. Grotesco. 4. Profissões e atividades teatrais . I. Gomes , Ricardo Carlos . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792.071.2

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

Marcelo Marques Teixeira

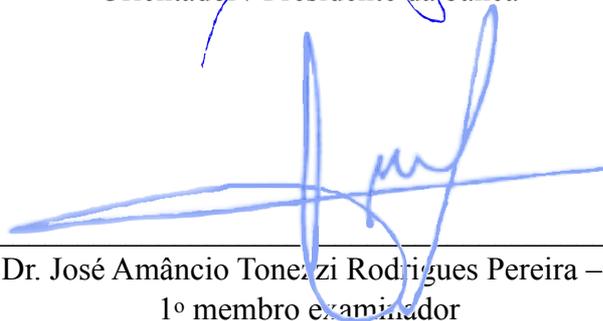
**O ANDARILHO: A RECRIAÇÃO DE UM TERCEIRO CORPO A
PARTIR DA MÍMESIS CORPÓREA DE AFETOS GROTESCOS.**

Área de Concentração Artes Cênicas
Linha de Pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

Aprovado em 17/05/2018



Prof. Dr. Ricardo Carlos Gomes – UFOP
Orientador / Presidente da banca



Prof. Dr. José Amâncio Tenezzi Rodrigues Pereira – UFPB
1º membro examinador



Prof. Dr. Éden Silva Peretta – UFOP
2º membro examinador

Às Minhas lembranças,
especialmente no que se refere a minha infância

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a minha Virgem Maria, por protegerem todos os dias a minha frente, os meus lados e as minhas costas.

À minha família, meus pais, Lucia de Fátima e Edgar Teixeira, e minha irmã Mariana Marques, pelo amor, encorajamento, afeto e por sempre estarem a meu lado alimentando a minha fortaleza.

Ao meu generoso e paciente orientador Ricardo Carlos Gomes, por confiar no potencial da pesquisa e se fazer presente mesmo quando distante. Isso foi muito importante.

Aos professores José Tonezzi e Éden Silva Peretta, pela generosidade e atenção.

À professora Raquel Hirson, Jorge Schroeder e Silva Schroeder, pela troca e contribuições teóricas e práticas

Ao professor-amigo Elias Lopes e aos amigos Chavannes Peclat e Laryssa Cipriano pelos conselhos e por serem família em todos os momentos.

À Jaqueline Silva pelo suporte, carinho e por me incentivar a seguir sempre adiante.

As minhas amigas-irmãs Cecília Retamoza e Suellen Brito pelos conselhos, orientações e acolhimento tão necessário.

À Maira Jeannyse, Stephane Brodt e Carlos Simioni por terem me auxiliado com os materiais necessário no que se refere ao APA.

Aos amigos da vida que tanto me ajudaram nesta trajetória: Darko Guimarães por me deixar sempre em alerta, Fernanda Januzzeli pela atenção, carinho, Marcia Gonzaga pela sabedoria e descontração, Ingrid Toscano pelo acolhimento e Janile Soares pelos suportes acadêmicos na reta final.

E a tantas outras pessoas que participam da minha vida e que contribuíram direta ou indiretamente para o alargamento do meu pensar.

Sem vocês não saberia sobre qual si deveria pesquisar.

Obrigado!

“SEMENTES” E “PRESENTES”

Fluxos complementares. Modos de emprestar à carne a potência da vida. Vida decrépita e finita que desliza trôpega em busca de uma alegria spinozeana. Vida grotesca que nos restitui a integridade e as contradições de nossas carnes.

Quantos corpo somos?

Quantos somos? Corpos?

Olhar a vida com um olhar periférico nos impõe uma atitude política antinarcísea nos revela que as bordas é que dão forma ao núcleo. Que sem o fora não existe o dentro. Olhar a vida com um olhar proximal nos revela a complexidade do ínfimo; o paradoxo da conexão profunda entre grão e estrela, entre retina e firmamento;

São estes olhares que nos permitem perceber a finitude da carne como princípio da vida em comum. Da vida em comunidade. Nos permitem desvelar a dimensão política que difere e rotula o feio e o belo, o útil e o inútil.

Obrigado por teu trabalho. Obrigado por construir um espelho refratário (e não reflexivo), denunciando a potências que habitam a dúvida e os passos ainda porvir de um andarilho.

Obrigado por teus corpos. Obrigado por tuas imagens. E obrigado, principalmente, por teu olhar.

Por Édén Peretta

RESUMO

Esta dissertação de mestrado é um estudo que tem como objetivo a recriação de um Terceiro Corpo do ator, por meio de um processo que perpassa os procedimentos do treinamento *pré-expressivo* e posteriormente das práticas da Mímesis Corpórea – desenvolvida pelo LUME Teatro. Ciente que o Corpo Real do ator é o acúmulo das memórias do passado (Corpo Virtual), atualizando-se, assim, em um presente provisório, como também em um futuro imediato (BERGSON, 1990), acredita-se que o seu treinamento se inicia, ainda que inconscientemente, a partir das suas vivências d’outrora. Logo, a convencional pesquisa prática em sala de trabalho expande-se para a noção de que chamamos aqui de *laboratório-em-vida*. Seguindo este princípio, nota-se que o Corpo Virtual que se faz presente neste *laboratório* possui fortes características grotescas – segundo o pensamento de Bakhtin (1987). A fim de presentificá-lo por meio do referido Terceiro Corpo, foi necessário disponibilizar o corpo do ator, através de um treinamento *pré-expressivo* que, por sua vez, buscou inspiração no trabalho que vem sendo desenvolvido pelo APA – Ateliê de Pesquisa do Ator – projeto ao qual esta pesquisa está vinculada desde 2016. Somente depois deste percurso utilizou-se do recurso metodológico da Mímesis Corpórea, para assim se inferir que é possível alcançar corpos com características anômalas a partir dos próprios desvios pessoais do ator, o que nos sugere que a recriação de um Terceiro Corpo não se trata de uma *mímesis* mas do desenvolvimento de um outro potencial de vida.

Palavras-chave: Laboratório-em-vida; Treinamento pré-expressivo; Terceiro corpo; Grotesco; Mímesis Corpórea.

ABSTRACT

This master thesis is a study that aims the recreation of a Third Body of the actor, through a process pass over the procedures of the *pre-expressive* training and afterwards the Bodily Mimesis practices – developed by the LUME Theater. Being aware that the actor Real Body is the accumulation of memories of the past (Virtual Body), thus actualizing itself in a provisional present, as well as in an immediate future (BERGSON, 1990), it is believed that its training begins, although unconsciously, from its experiences of yore. Thus, a conventional practical research in the workroom, expends itself to the notion we call here *laboratory-in-life*. Following this principle, it is noticed that the Virtual Body present in this *laboratory* has strong grotesque characteristics – according to the thought of Bakhtin (1987). In order to make it present through the Third Body mentioned above, it was necessary to make the actor body available through a *pre-expressive* training, which, in turn, sought inspiration in the work that has been developed by the APA – Actor Research Studio – project to which this research is connected since 2016. Only after this course it was used the methodological resource of Bodily Mimesis, in order to infer that it is possible to reach bodies with anomalous characteristics from the personal deviations of the actor, which suggests that the recreation of a Third Body it is not a mimesis, but the development of another life potential.

Keywords: Laboratory-in-life; Pre-expressive training; Third Body; Grotesque; Bodily Mimesis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Homem Vitruviano.....	29
Figura 2: Terracotas de Kertch	35
Figura 3: Dança Circular - <i>Toré</i>	98
Figura 4: Exercício da Corda	102
Figura 5: Marcha do Guerreiro.....	103
Figura 6: Travessia Limpa.....	118
Figura 7: A Síndrome do Agente Laranja - Vietnã.....	122
Figuras 8, 9, 10 e 11: O Corpo Cênico no cotidiano.....	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1 - LEMBRANÇAS QUE ALIMENTAM:	
O grotesco em minha vida	17
1.1 Mikhail Bakhtin: a lente pela qual eu vejo	17
1.2 O grotesco subjaz ao Belo.....	23
1.2.1 O realismo grotesco	32
1.2.2 O grotesco romântico	36
1.3 Grotesco, para além da estética	38
Capítulo 2 - ERA UM CAMINHO QUASE SEM PEGADAS:	
Pré-expressividade e Mímesis Corpórea: Uma possível corporificação do afeto	49
2.1 Um olhar sobre a mímesis segundo Platão e Aristóteles	49
2.2 Ecos da mímesis clássica ao longo do tempo.....	59
2.3 Mímesis Corpórea, uma mímesis pós-dramática?	63
2.4 Treinamento pré-expressivo: um trampolim para a liberdade.....	73
2.5 Os princípios-que-retornam.....	80
2.5.1 Desequilíbrio, ou equilíbrio de luxo	80
2.5.2 Dança das oposições.....	81
2.5.3 Equivalência.....	81
2.5.4 Corpo decidido.....	82
2.6 O Sats e a transformação da energia.....	83
Capítulo 3 - A ESTRADA SE FAZ CORPO:	
A recriação de um Terceiro Corpo a partir de afetos grotescos	89
3.1 Do Ateliê de Pesquisa do Ator à Mímesis Corpórea.....	89
3.2 Corpo de Trabalho.....	92
3.2.1 Acolhimento.....	92
3.2.2 Treinamento Técnico.....	101
3.2.3 A Travessia.....	117
3.3 Corpo Sensível	119
3.4 Corpo Cênico.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
Anexo I.....	141
Anexo II.....	157
Anexo III.....	165
Anexo IV	171

INTRODUÇÃO

Passei muito tempo pensando em como iniciar este texto. Antes de escrever as primeiras palavras me perguntava qual seria a melhor forma de abordar tantos temas que estão para além da nossa compreensão cognitiva. Tarefa difícil, com certeza, porque estamos falando da tentativa de colocar no papel experimentações psicofísicas que muitas vezes são indizíveis: impulsos, sensações, estados corporais, materialização da memória, etc. A subjetividade que há no discurso teatral é compreensível uma vez que nós, enquanto atores e espectadores, também somos estruturas subjetivas e inexatas.

De acordo com *A República* de Platão (2001), a arte não passa de um “simulacro”, ou seja, uma cópia do “mundo sensível” (realidade empírica), que por sua vez já é uma imitação da verdadeira natureza das coisas, pertencendo ao “mundo das ideias”. O artista passa a ser visto nesta perspectiva como um “charlatão” diante da sociedade, pelo fato de reproduzir falsas verdades que estão a três passos de distância do fidedigno e puro “mundo das ideias”. Contrariando em parte o pensamento platônico, o filósofo alemão Georg Hegel defende que o artista é uma espécie de mediador entre esses dois mundos, de modo que, em vez de ele desenvolver uma representação da realidade, passa a ser um condutor de semelhanças vivas entre o mundo das ideias e o mundo sensível, resultando então, no *Ideal*, ao contrário dos “simulacros” platônicos (KNOLL, 1996).

Em sintonia com o pensamento de Hegel, acredito que a arte, e mais especificamente o teatro, além de possuir a importante função de ressignificar as vozes sociais que a atravessam, também materializa os afetos invisíveis que compõem os corpos do “mundo sensível”. Há uma relação intrínseca entre o corpo do ator e suas virtualidades, mesmo que estes dois campos possuam naturezas distintas.

A noção de *técnica-em-vida* discutida na tese do professor e pesquisador Luíz Otávio Burnier, além de corroborar com esta discussão, permite que observemos a noção de *Ideal* refletido por Hegel no âmbito teatral

[...] existe algo de intrínseco na natureza que encontramos em nós, como seus *filhos*, mas que se manifesta no fazer artístico e é o responsável pela sensação de uma certa obra estar “viva” ou “ter uma determinada vida”, como se ela pudesse tomar as rédeas do seu próprio destino, agir e existir por si só. A arte nasce, portanto, do âmago da vida. (BURNIER, 2009, p. 18-19, grifo do autor)

Ora, se a arte nasce do âmago da vida, sendo a manifestação da própria natureza, não há como desassociá-la das complexas relações que constituem a gênese humana. Logo, seria muito simplista da nossa parte acreditar que a “vida” emanada pelo trabalho do ator se resume somente aos aspectos externos e visíveis da sua corporeidade. O corpo-mente-voz do ator é atravessado por elementos sensíveis que estão para além das técnicas, dos treinamentos e dos conceitos, sendo também habitado por forças virtuais como sensações, lembranças e memórias. Portanto, “se por um lado o ator necessita de técnicas, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida.” (BURNIER, 2009, p. 19), ou seja, o seu corpo é bem mais do que uma estrutura mecânica, trata-se de um *corpo-em-vida*, como denominado por Barba (1994, p. 21): “O trabalho e a pesquisa confirmam a existência de princípios que, no nível pré-expressivo, permitem gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção.”

A arte do ator, para ser viva, necessita dessa irradiação, dessa luz que parte do seu interior. O seu corpo-pessoa é animado, habitado, vibrante e reluzente, transcendendo, assim, as suas limitações musculares e articulações ósseas. Este *corpo-em-vida* é afetado também por suas histórias pessoais, em um outro tempo e espaço que se presentificam no corpo.

Se o ator conseguir estabelecer uma relação íntima entre o seu universo interior e sua criação artística, então crescerá o seu engajamento pessoal no momento da sua representação, sua obra assumirá uma importância cada vez mais particular para si, e portanto ele sairá menos “ileso” dela. Se esta relação for devidamente projetada e articulada por meio de signos claros [...], ela terá a possibilidade, cada vez maior, de um contato igualmente significativo e profundo com o espectador”. (BURNIER, 2009, p. 25)

O universo particular do ator só poderá ser percebido pelo espectador quando transformado em corpo. A corporificação do Corpo Virtual - como é denominado em Bergson (1990) - refere-se à presentificação das memórias do ator. Essas memórias são marcas das forças externas que afetaram o corpo direta ou indiretamente, aumentando ou diminuindo a sua capacidade de agir (SPINOZA, 2017).

Diante do exposto, fica evidente que um processo artístico não se inicia ou acaba com a sua presentificação. A atualização desse Corpo Virtual se refere a um acúmulo de memórias, bem como às sensações do presente e aos desejos e anseios de um futuro imediato. Deste modo, ao refletir neste texto acadêmico sobre questões que se referem ao meu trabalho como ator, não é possível dissociar esta pesquisa do meu passado, das minhas lembranças e

histórias pessoais. Logo, embora esta investigação tenha, de fato, iniciado na Pós-Graduação, os elementos virtuais que lhe deram substância já vinham sendo experimentados, mesmo que inconscientemente, desde minha infância, entre meus afetos mais íntimos e particulares. Por isso, elementos sensíveis, abstratos e atemporais também fazem parte das referências deste trabalho. Há estímulos que não possuem data nem local exato, surgindo, então, de sensações ou da hibridação de múltiplos afetos e recordações do passado. De modo que o meu processo criativo, enquanto ator-pesquisador, vai para além dos limites das palavras (orais e escritas) e dos exercícios inerentes à sala de trabalho.

Quando criança, por volta dos 10 anos, via o teatro como “o mundo da fantasia” onde as brincadeiras e a seriedade se misturavam. As fronteiras entre estas realidades eram borradas e os limites eram imprecisos. Com o passar dos anos fui amadurecendo e logo cheguei a conhecer outras faces do universo teatral. Através de cursos, novas leituras e diferentes perspectivas artísticas, meu antigo “faz de conta” ganhou conceitos, corpo e complexidade, tornando-se, hoje, meu ofício e minha vida. Deste modo, podemos afirmar que esta pesquisa se refere a um *laboratório-em-vida* que se iniciou, mesmo inconscientemente, nas experiências d’outrora. Esta dissertação é só mais um elemento de uma jornada que começou antes mesmo de qualquer treinamento e se expande para além do seu exame final.

É sempre bom ressaltar que quando falo de treinamento me refiro a toda e qualquer experiência que potencialize a minha presença como ator-pesquisador. Esta perspectiva pode ser melhor compreendida nas palavras de Renato Ferracini (*apud* SANTI, 2011, p. 10), que associa o treinamento à experiência:

Não existe nenhuma forma, nem maneira, nem tipo de aprendizado que ensine a você fazer isso, só experimentando! Experimentação é na verdade, o pensamento corporal. Se você pensar então que o objetivo do ator/atriz é gerar fluxo, gerar movimento, gerar potência e gerar relação, que você não tem controle sobre isso, que a única possibilidade é você experimentar. Então qualquer tipo de treino só tem sentido se você jogar e vinculá-lo a experimentação; a partir daí, não importa o que você esteja fazendo na sua vida de atriz. Veja, no espaço anterior ao ensaio onde você vai aprender coisas, ou simplesmente ao entrar numa sala de trabalho para fazer exercícios, ou quando você esta ensaiando, ou quando está apresentando, você sempre está experimentando! Se a gente vincular treino a experimentação, ou seja, treino é experimentação, no sentido ético mais vertical da palavra, qualquer coisa, qualquer ação que você faça, com a sua diferença, ele é um treinamento.

O laboratório a que me refiro expande a tradicional sala de trabalho - seus esforços musculares e criações físicas - abrangendo também as experiências que pude viver e que, por conseguinte, potencializaram as técnicas aqui investigadas.

O laboratório-em-vida é uma viagem, “um caminho individual”, que não implica necessariamente mudança de lugar. “São os acontecimentos e o fluir do tempo que mudam uma pessoa” (BARBA, 1994, p. 13). Esta ideia se assemelha com o que Eugenio Barba (1994) identifica como a gênese da Antropologia Teatral: viagens através de diferentes culturas. Quando ele se refere, nesse contexto, à cultura, faz alusão não só às diferentes formas de manifestações culturais espalhadas pelo mundo, como também aos inúmeros, ricos e pequenos hábitos da sua própria tradição. Logo, esta viagem também pode ser feita através dos elementos que compõem a sua identidade ao longo dos anos. Isto fica ainda mais evidente quando, no início da obra acima citada, ele relaciona suas lembranças pessoais com aspectos sensíveis do teatro.

Estava sempre à espera dos momentos especiais: a elevação, a comunhão, as procissões. O estar juntos, sentir-se unidos e o compartilhar algo me impregnavam de uma tal sensação que ainda hoje faz ressoar meus sentidos e o meu subconsciente. [...] Todas essas imagens estão uniformizadas por uma memória física. [...] Os sentidos são os que primeiro recordam quando retomo a esta cultura de fé. (BARBA, 1994, p. 14-15)

Embora eu tenha somente 29 anos, sinto a necessidade de compartilhar algumas experiências que ainda estão em processo de decantação. Talvez esteja justamente nisto a singularidade deste trabalho: a perspectiva de um jovem em plena formação. Neste sentido, este texto compartilha (in)conclusões a partir de processos experimentais que visam a recriação do ator partindo de afetos grotescos.

De acordo com Pavis (2008), o grotesco é a deformação de um determinado padrão reconhecido ou aceito como norma. Já no âmbito teatral, o autor o reconhece como um “exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas” (PAVIS, 2008, p. 188). Porém, esta pesquisa defende que o grotesco, antes mesmo de ser uma deformação artificial (premeditada), já compõe a gênese de tudo que é vivo, apontando para a sua finitude e decrepitude. Esta concepção do grotesco, que será discutida com maior amplitude nas páginas subsequentes, é uma percepção que acompanha meu caminho pessoal, mesmo antes de embasar-se em argumentos racionais. É neste sentido

que sugerimos potencializar o grotesco que naturalmente já habita a corporeidade do ator, auxiliando, então, na sua recriação junto à Mímesis Corpórea.

Este texto é uma escrita em deslocamento, a *atualização* de um caminhar em forma de dissertação. Considero-me, assim, um andarilho, “Aquele que anda muito (...). *Voador*” (FERREIRA, 2010, p. 142). Um corpo que segue, que está sempre de passagem. Um corpo efêmero, um *corpo-nômade*. Um corpo em pleno processo de maturação, em trânsito, que busca a reterritorialização do seu próprio “eu” (FERRACINI, 2012). Um andarilho que carrega consigo os encontros e as curvas do caminho. Que segue sua jornada em trilhas que não têm exatamente um começo e nem um fim.

No Primeiro Capítulo, compartilho algumas experiências pessoais, que foram e são a pulsação desse corpo andarilho no meu *laboratório-em-vida*. Este laboratório é observado, principalmente, a partir dos estudos do filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin. Através deste olhar filosófico, localizo a minha perspectiva teatral na sociedade e, sobretudo, na natureza humana. Bakhtin, entre outros estudiosos, também me forneceu um importante arcabouço teórico sobre o grotesco e a sua relação com a arte - fator preponderante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Olho para o meu laboratório com uma lente bakhtiniana. A partir de algumas lembranças que formaram minha identidade, traço um paralelo com o gênero grotesco. Para isto, convidei também alguns outros teóricos que pudessem auxiliar nesta relação, reforçando a ideia de que o grotesco sempre esteve ao meu redor mesmo quando ainda não havia a consciência disso. Por conseguinte, tornou-se necessário definir o que esta pesquisa entende por grotesco, passando por suas principais perspectivas (realista e romântica) e sua relação com o Belo.

A partir do levantamento das minhas imagens do passado, tento, através dos estudos do filósofo Henri Bergson (1990), transformar estas lembranças d’outrora em ação do presente, logo, em *imagem-lembrança*. Assim, trago novas camadas de ação à minha experiência, uma vez que estas imagens saem do campo da memória para se transformar em um possível e atual objeto de trabalho. Porém, quais seriam os meios técnicos para desenvolver essa materialização, sobretudo no corpo do ator? O Segundo Capítulo deste trabalho inicia no momento em que começo a refletir sobre esta questão. Para tanto, proponho

como hipótese de trabalho um dos procedimentos investigados pelo LUME Teatro¹: a Mímesis Corpórea.

Na sua obra “Café com Queijo: corpos em criação”, Renato Ferracini (2012) - um dos atores do LUME Teatro - apresenta a Mímesis Corpórea ou Mímesis das Corporeidades como sendo um processo de recriação que consiste em alcançar equivalências corpóreas no ator a partir das observações feitas por ele no cotidiano, ou seja, o ator irá observar, experienciar e coletar o máximo de dados possíveis de um determinado “campo” de pesquisa e em seguida, ou simultaneamente, levará suas impressões para a sala de trabalho a fim de pesquisar equivalências deste “campo” em seu próprio corpo. Assim, ele irá recriar as características e os prováveis afetos subjetivos que surgiram durante esse encontro, dando vida ao que foi observado por meio do seu corpo-mente-voz. Estes “campos” de investigação podem ser pessoas, animais, fotos, imagens pictóricas, monumentos, lembranças ou até mesmo palavras avulsas. Ferracini ressalta a importância de haver uma empatia entre o observador e o observado, levando-nos a crer, portanto, que a generosidade, o afeto, e o amor pelo o que está sendo recriado tornam-se também ingredientes necessários para a Mímesis Corpórea.

Entendemos, porém, que a Mímesis Corpórea necessita e só se completa se houver um treinamento que disponibilize o corpo do ator para a sua operacionalização. Mediante as orientações da atriz-pesquisadora do LUME, Raquel Hirson (não só a partir das suas publicações mas também através dos cursos que pude vivenciar junto ao Núcleo Interdisciplinar do qual ela faz parte), senti a necessidade de iniciar as minhas atividades através de um treinamento que sensibilizasse o meu corpo para os afetos inerentes à Mímesis Corpórea. Esta minha escolha se fortaleceu quando a referida atriz-pesquisadora afirma - em sua tese, *Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo* (2012) - a importância desse tipo de treinamento em sua própria trajetória:

Não tenho dúvida de que a aposta em um treinamento cotidiano próprio para dinamizar e dilatar as energias necessárias para que o ator desenvolva sua técnica, ou seja, para que faça coexistirem precisão e presença em fluxo orgânico, foi fundamental para andarmos muitos passos em situação inversa à mecanicidade. (HIRSON, 2012, p.146)

¹ O LUME, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, foi fundado em 1985, pelo professor e pesquisador Luís Otávio Burnier (1956-1995). Este Núcleo laboratorial iniciou suas atividades com Burnier, o ator Carlos Simioni. Após alguns anos, Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia também foram convidados para participar do projeto. Atualmente o LUME possui sete atores-pesquisadores na ativa e três linhas de pesquisa que delineiam o seu trabalho: *A Dança Pessoal, o clown e o sentido cômico do corpo* e a *Mímesis Corpórea e da Palavra* (FERRACINI, 2003).

Finalizando o Segundo Capítulo, analiso a importância de um treinamento *pré-expressivo* - segundo os estudos do diretor italiano Eugenio Barba - enquanto procedimento técnico para disponibilizar o ator para a Mímesis Corpórea.

No Terceiro e último Capítulo, analiso a pertinência da utilização de um conjunto específico de práticas pré-expressivas para esta pesquisa. Dentre inúmeras linguagens e possibilidades de trabalho, escolhi concentrar-me em um projeto no qual faço parte desde o início de 2016: o APA - Ateliê de Pesquisa do Ator. Fundado em março de 2014, este projeto é uma iniciativa do Centro Cultural Sesc Paraty-RJ e é executado em parceria com os atores-pesquisadores Stéphane Brodt (diretor e ator do Amok Teatro) e Carlos Simioni (ator-pesquisador do LUME Teatro). O trabalho desenvolvido no APA possui um caráter formativo com ênfase na pesquisa e na criação de uma metodologia própria e *pré-expressiva* para o trabalho do ator. Criado e realizado em módulos contínuos, este projeto dialoga com outros núcleos de pesquisa, descentralizando conhecimento e iniciando um polo internacional de intercâmbios. Além disso,

O APA é um espaço que privilegia o encontro entre técnica e subjetividade, gerando reconhecimento e pertencimento entre pares, onde a troca materializa o que antes existia no campo imaginário, os não lugares existentes entre territórios, o fazer diário sem criar rotinas estagnantes, lugar onde é possível viver-se diferenças como complementariedades, entender-se confronto de métodos como pluralidade de visões, quando intenções são propósitos que guiam a novas perspectivas. E acima de tudo, entende o artista-criador, o ator-pesquisador, em sua plenitude, ou seja, considera o humano como pulsão principal para a criação. Cada passo que se dá individualmente na pesquisa é um passo coletivo, um vértice para as Artes Cênicas e para a existência. (PAIVA, 2018)²

Não só a partir do APA, mas também através de tantas outras experiências que pude acumular ao longo da minha caminhada, também trago nesse último Capítulo um conjunto de hipóteses teórico-práticas acerca da relação entre o treinamento *pré-expressivo*, a Mímesis Corpórea e minhas *imagens-lembranças* grotescas. A atualização do meu *laboratório-em-vida* se apresenta nesta última etapa através de uma série de provocações quanto ao treinamento do ator para, posteriormente, serem experimentadas de forma intensiva, contínua e a longo prazo.

Isso se torna ainda mais evidente quando reparamos que a relação entre afetos grotescos e Mímesis Corpórea resulta, nesta pesquisa, em apontamentos ainda iniciais que necessitam aprofundamento em investigações futuras, tendo em vista o alto nível de

² Entrevista transcrita no Anexo III.

complexidade que há nesta proposta e o quanto se faz necessário um experimento prático mais vertical e contínuo. Porém, não há dúvidas que iniciar esta discussão, ainda que de forma insuficiente, é um passo determinante.

Ainda no Terceiro Capítulo, tento desenvolver uma descrição analítica do processo de recriação de um Terceiro Corpo (sendo o “primeiro” o próprio corpo do ator e o “segundo” a imagem observada), utilizando a Mímesis Corpórea a partir das minhas referências grotescas. Relato, nesse momento, mesmo que de forma parcial, as principais descobertas, desafios e incertezas que venho colecionando ao longo desta jornada.

Pretendo dissertar, portanto, não só nestas últimas linhas, mas durante todo o trabalho, justamente sobre o desenvolvimento do meu corpo enquanto andarilho nesse *laboratório-em-vida*. Corpo este que, em suma, acabo analisando segundo três ângulos diferentes: segundo Bergson (Corpo Real, Corpo Virtual, Corpo Atual), a Mímesis Corpórea (Primeiro, Segundo e Terceiro Corpo) e o APA (Corpo de Trabalho, Corpo Sensível, Corpo Cênico e Segundo Corpo). Embora eu tenha consciência do quanto esta investigação ainda tem que amadurecer, sinto-me satisfeito com o exercício realizado. Afinal, concluo esta dissertação extremamente estimulado e com bastante fôlego para subir as montanhas que hoje já enxergo ao longe.

Por fim, acredito que este trabalho irá contribuir para as pesquisas referentes ao treinamento, à formação do ator e aos processos criativos a partir de estímulos grotescos. Além disto, entendo que esta investigação também ressalta reflexões sociopolíticas que não podem se dissociar do trabalho artístico, dando visibilidade a imagens que naturalmente são esquecidas pela humanidade, relativizando os padrões de beleza e, conseqüentemente, enaltecendo o grotesco que há dentro de cada um de nós. Através desta pesquisa, portanto, tentei despertar o leitor para as degenerações, as deformidades, as más condutas e as anomalias que não só o rodeiam, como também compõem sua natureza.

Capítulo 1

LEMBRANÇAS QUE ALIMENTAM: O grotesco em minha vida

1.1 Mikhail Bakhtin: a lente pela qual eu vejo

De acordo com S. Schroeder e J. Schroeder (2011), o filósofo russo Mikhail Bakhtin compôs e orientou um grupo de pensadores que ficou conhecido como “Círculo de Bakhtin”. Este círculo produziu, através do universo da linguagem, um vasto pensamento filosófico sobre as relações humanas e seu lugar na sociedade. Para tanto, partiu de duas principais correntes linguísticas, tidas por Bakhtin, como opostas: o “objetivismo abstrato” e “subjetivismo idealista”.

O “objetivismo abstrato” possuía um caráter estruturalista, onde a língua seria um sistema fechado regido por regras rígidas, fixas e estáveis. Nessa corrente, a língua é vista como uma estrutura acabada a ser transmitida de geração a geração, sendo os fatores externos irrelevantes. Já no “subjetivismo idealista” a língua era vista como uma criação pessoal e contínua, não se deixando influenciar por nenhuma norma ou lei pré-estabelecida. Tratava-se, então, de uma perspectiva romântica da linguagem, que enfatizava a expressão subjetiva. Embora ambas as perspectivas trouxessem pontos reflexivos importantes para o estudo da língua, Bakhtin compreendeu que nenhuma delas dava conta do arcabouço total da linguagem, pois, enquanto uma focava nas formas, estruturais a outra se voltava para a individualidade criativa do sujeito.

Como alternativa às visões parciais já referidas, Bakhtin (2016) propõe uma abordagem que considera a língua enquanto sistema, mas não negligencia a expressão psicológica do indivíduo. Desenvolveu, assim, um estudo onde a língua estava calcada na interação verbal - situações de comunicação verbal envolvendo sempre um locutor e um interlocutor.

Procurando tratar os aspectos linguísticos sob uma perspectiva que não privilegiasse nem uma visão nem a outra, o pensador russo e seu círculo de intelectuais levantou a hipótese de estudar a língua em funcionamento, na sua realização concreta socialmente contextualizada. Ao buscar romper com essa visão dualista, Bakhtin propõe um estudo dos elementos interiores e exteriores da língua partindo do mesmo material semiótico: o social.

Para que esta hipótese se consolidasse foi necessário que Bakhtin pensasse uma comunicação verbal que não estivesse ancorada nem na gramática nem no aspecto individual do falante. Em resposta a esta questão, ele assumiu o enunciado como a unidade mínima de análise do discurso. Sendo assim, segundo Brait (2013), uma frase (uma sequência de palavras organizadas segundo a sintaxe e, portanto, possível de ser analisada “fora de contexto”) pode ser enunciada de inúmeras formas, porque, a priori, ela não passa de um conjunto de signos que podem ser expressados conforme os desejos do falante. Isso significa que uma frase enunciada jamais será neutra ou imparcial, mas sempre carregará consigo o contexto daquele que a pronuncia.

O enunciado, nesta perspectiva, é concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado. Uma mesma frase realiza-se em um número infinito de enunciados, uma vez que esses são únicos, dentro de situações e contextos específicos, o que significa que a “frase” ganhará sentido diferente nessas diferentes realizações “enunciativas”. (BRAIT, 2013, p. 63)

De acordo com o pensamento bakhtiniano, ao desenvolvermos um enunciado sobre qualquer assunto, este sempre estará atravessado, ocupado, por outras vozes sociais. Todo objeto (seja ele material, escrito ou falado) inevitavelmente estará sempre cercado, envolto, mergulhado entre outros como ele. Por conseguinte, todo enunciado que se refira a um determinado objeto não estará tratando da realidade em si, mas das vozes que estão à sua volta (FIORIN, 2016).

Quando falamos “é uma criança” não estamos falando simplesmente de um fato real, segundo a pura natureza da coisa. Se falarmos isso atribuindo um enunciado de desdém, estaremos diminuindo aquele a quem nos referimos, classificando-o como infantil, imaturo, despreparado. Por outro lado, se estivermos enaltecendo a ingenuidade de uma criança diante de um erro cometido por ela, a estaremos protegendo, isentando-a da culpa que poderia lhe cair se ela fosse mais madura ou até um adulto. Ambos os enunciados se constituem um a partir do outro, uma vez que a ideia de ingenuidade de uma criança está diretamente relacionada com a noção de desdém atribuído ao adulto despreparado.

Assim, percebemos que não há um enunciado neutro, puro, livre de outras vozes sociais, tudo está diretamente influenciado pelas referências e relações que fazemos a partir das nossas realidades. Logo, ele se torna individual. As vozes sociais, quando nos cruzam, são

relacionadas com as impressões que temos acerca delas, criando, assim, um enunciado autêntico e inédito, pois cada indivíduo absorve a seu modo o meio que vive.

A língua materna - sua composição vocabular e sua estrutura gramatical - não chega até nós por meio de dicionários e gramáticas. Aprendemos a falar em experiência, através de “enunciados concretos que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam” (BAKHTIN, 2016, p.18). Assimilamos as formas da língua somente por meio da interação viva com os enunciados.

As formas da língua e as formas típicas dos enunciados, isto é, os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência juntas e estreitamente vinculadas. Aprender a falar significa aprender a construir enunciados (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas). (BAKHTIN, 2016, p. 38-39)

No que se refere à sua organização, todo enunciado é sempre dirigido a alguém - um interlocutor - e seu alcance é definido pelas alternâncias emitidas pelos falantes; logo, um enunciado se conclui quando se completa um sentido, provocando uma atitude (reação) no interlocutor, que Bakhtin nomeará como “atitude responsiva”. Ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, podemos concordar com o que foi dito, mas também discordar total ou parcialmente do enunciado proferido, por exemplo. (BAKHTIN, 2016)

Esse processo, porém, não é uma alternância entre enunciados ativos e atitudes responsivas passivas, na qual o falante profere seu enunciado enquanto o ouvinte aguarda para emitir sua resposta. A posição responsiva do ouvinte se manifesta - explicitamente ou não - durante todo o processo de audição e compreensão do enunciado, a partir das primeiras palavras do falante ou, por exemplo, nas primeiras páginas de um determinado livro.

Não há espaço no diálogo para a passividade, pois a compreensão passiva do significado do discurso ouvido não passa de um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva, concreta e integral, que se atualiza na imediata resposta do falante emitida em voz alta.

Todavia, nem sempre os enunciados emitidos pelos interlocutores em resposta a outros enunciados - por meio de uma atitude responsiva ativa - ocorrem imediatamente e em voz alta. (BAKHTIN, 2016)

A compreensão ativamente responsiva do ouvinte [...] pode realizar-se imediatamente na ação. [...] pode permanecer de quando em quando como compreensão responsiva silenciosa, mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos outros discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. (BAKHTIN, 2016, p.44-45)

Em conformidade com a definição de enunciado colocada por Bakhtin (2016), podemos fazer um paralelo com a noção de expressividade corporal. Ora, se um enunciado, ao ser proferido, provoca uma reação responsiva no ouvinte, esta resposta (independentemente se for de efeito retardado ou não) pode ocorrer não só através de uma enunciação verbal, como também por uma ação corporal ou simplesmente por um gesto. Logo, compreende-se que a atitude responsiva (a reação do interlocutor diante de um enunciado) também pode resultar em um “enunciado corporal”, ou seja, uma resposta não verbal.

Desse modo, um movimento (enquanto atitude responsiva) pode completar, alterar ou até mesmo contradizer a própria palavra falada ou escrita, compondo o cenário e o contexto histórico em que o discurso foi proferido.

Nesta perspectiva, o enunciado e as particularidades de sua enunciação configuram, necessariamente, o processo interativo, ou seja, o verbal e o não verbal que integram a situação e, ao mesmo tempo, fazem parte de um contexto maior histórico, tanto no que diz respeito a aspectos (enunciados, discursos, sujeitos etc.) que antecedem esse enunciado específico quanto ao que ele projeta adiante. (BRAIT, 2013, p. 67)

Ainda segundo Brait (2013), embora os aspectos não verbais tragam para o discurso verbal aspectos subjetivos e individuais, próprios da vida (atribuindo um caráter único à estabilidade da língua), os enunciados (sejam eles verbais ou não) também respeitam certas regras de organização coletiva. Esta organização se refere a certas esferas sociais, que promovem uma padronização do discurso (como os âmbitos escolar, religioso, político, universitário, militar, etc.), mesmo que possa haver a influência de mais de uma esfera em um mesmo discurso. Essas esferas produzem enunciados próprios, formas específicas de linguagem que condicionam a finalidade da sua elaboração, de modo que não há como produzir um enunciado fora do contexto de uma dessas esferas de atividade. A esses campos responsáveis pela constituição composicional do enunciado, Bakhtin dá o nome de “gêneros do discurso”.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes dessa ou daquela atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional. [...] cada enunciado é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2016, p. 11-12)

Tanto os gêneros do discurso quanto os enunciados pertencentes a estes possuem incontáveis modos de expressão, isso “porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo desta atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso que cresce [...] e ganha complexidade” (BAKHTIN, 2016, p. 12). Logo, por analogia, se relacionarmos a linguística com a arte, poderíamos considerar, por exemplo, um espetáculo de teatro, de dança e a orquestra sinfônica, como “enunciados de gênero artístico”.

Portanto, em suma, os gêneros do discurso não se referem somente a enunciados da língua escrita ou falada. Eles englobam todas as formas de expressão verbais ou não verbais independentemente das suas modalidades. Dito isto, como poderemos ver a seguir, Bakhtin, ao se aprofundar nesta categoria, acaba especificando os gêneros do discurso em primários e secundários, propondo uma divisão entre a vida comum e a comunicação cultural mais elaborada.

Os gêneros primários seriam as relações cotidianas. “São predominantemente, mas não exclusivamente, orais. Eles pertencem à comunicação verbal espontânea e têm relação direta com o contexto mais imediato” (FIORIN, 2016, p. 77). Trata-se, portanto, de bate-papos, conversas no telefone, o atendimento de um recepcionista ou uma piada, por exemplo, como também e-mails, *chats* nas redes sociais, bilhetes avulsos, entre outros.

Já os secundários pertencem à esfera da comunicação cultural mais elaborada, uma organização complexa que constitui campos como o jornalismo, a publicidade, a religião, a arte, a filosofia. Este gênero absorve os primários, utilizando os fatos cotidianos como matéria-prima para a elaboração de seus enunciados. Esta transformação ocorre no momento em que o discurso natural, espontâneo da vida, perde o seu sentido imediato e a sua relação com os outros enunciados concretos. Todo discurso cotidiano que for transformado em um enunciado totalizado, concreto, definido, tematizado, se tornará gênero secundário. Um exemplo disto são as reportagens de jornal, que transformam fatos reais em enunciados jornalísticos (FIORIN, 2016).

A Mimesis Corpórea, como qualquer outra produção artística, pode ser considerada um gênero secundário sob a teoria de Bakhtin, uma vez que se propõe a desenvolver uma recriação da natureza. Falo isso mesmo quando este procedimento ainda está em pleno processo de treinamento e não só em seu corpo cênico totalizado. No entanto, para que esta etapa em processo seja considerada um gênero secundário é necessário, de acordo com o que foi visto até agora, que ela desenvolva uma relação dialógica com algum espectador, não importando se a Mimesis estiver codificada ou ainda em pleno processo de experimentação.

O enunciado, independentemente do fato de ser do gênero primário ou secundário, é uma unidade de expressão única e exclusiva de cada falante, não só pelo fato de expressar um discurso segundo suas próprias referências, mas também por possuir em sua composição estilos que, com efeito, se tornam individuais e complexos. Esses estilos, por sua vez, são constituídos de elementos expressivos (verbais e não verbais), emocionalmente relacionados com o objeto referido e com o sentido do enunciado.

Nos diferentes campos da comunicação discursiva, o elemento expressivo tem significado vário e grau vário de força, mas ele existe em toda parte: um enunciado absolutamente neutro é impossível. A relação valorativa do falante com o objeto do seu discurso (seja qual for esse objeto) também determina a escolha dos recursos lexicais, gramaticais e composicionais do enunciado. O estilo individual do enunciado é determinado sobretudo por seu aspecto expressivo. (BAKHTIN, 2016, p. 47)

Podemos notar que o enunciado é uma voz individual e social; ou seja, que não é neutra e se dá influenciada por um contexto, habitada por outras vozes que representam os múltiplos enunciados que cruzaram e afetaram o nosso discurso pessoal.

Portanto, compreendo que o meu laboratório pessoal (sobre o qual versa esta dissertação) é um enunciado secundário de gênero artístico, um efeito responsivo individual a partir das singularidades e anomalias que habitaram e acompanham a composição deste meu discurso, que no caso, é o meu *laboratório-em-vida*, meu corpo-andarilho.

O meu estilo individual é proveniente de uma relação dialógica entre os inúmeros acontecimentos e experiências que pude vivenciar ao longo da minha caminhada. As imagens, memórias e lembranças que guardo e recrio dentro de mim possuem como arcabouço as relações que criei durante minha trajetória junto à minha tradição, cultura e identidade nordestina. Meu trabalho não é neutro, porque carrega consigo as minhas referências pessoais,

tampouco é somente individual, visto que sofre influência das vozes sociais. O meu próprio “eu” está diretamente relacionado com um contexto cultural, tratando-se, assim, de um ato responsivo, isto é, uma tomada de posição diante deste contexto, que é enunciado ora conceitualmente, ora através da descrição analítica do trabalho corporal.

1.2 O grotesco subjaz ao Belo

O grotesco é justamente o pêndulo que oscila entre a harmonia que se quer perene e o improvável e indesejado caos (TONEZZI, 2011, p. 43).

Durante a minha adolescência, sempre que possível eu visitava o mercado público de Patos³. Lembro-me como se fosse hoje das precárias bancas de madeira que equilibravam os mais variados tipos de mercadoria. Essas bancas pareciam ser organizadas conforme as necessidades dos próprios feirantes, criando, assim, um verdadeiro labirinto de excentricidades. Em meio a esses caminhos tortos, muitas vezes o céu era substituído por uma lona grossa, diminuindo a luz do sol, porém, tornando o ambiente ainda mais abafado. Crianças, como ratos no meio do canal, esbarravam nas pessoas com os seus carrinhos de mão, ora vendendo coentro, ora carregando compras. O cheiro de frutas estragadas, pisoteadas e secas no chão era uma marca daquele lugar. Tratava-se de uma verdadeira festa: gargalhadas, gritos, buzinas, vendedores exaltados anunciando a oferta da hora. As feirantes, enquanto contavam anedotas com os seus seios à mostra, amamentavam os seus recém-nascidos. Lembro-me de mesas com pano xadrez à espera de clientes famintos. As panelas tremiam, gritavam para serem abertas e, assim, soltar aquele vapor que flutuava suavemente entre as pessoas, unindo-as e as tornando um corpo só em meio a tantas individualidades.

O cenário da feira, quando olhado de perto, passa a impressão de uma total desorganização, contrariando os “bons modos” da sociedade e, por conseguinte, o conceito de Belo que iremos tratar agora. De acordo com Bakhtin (1987), essa aparente desordem estaria associada, em linhas gerais, ao gênero grotesco.

³ Patos é o maior município do auto sertão paraibano, a 400 km da capital João Pessoa, onde minha família da parte materna foi criada e vive até hoje. Por visitá-la frequentemente, o sertão acabou se tornando uma das minhas principais escolas de vida.

Assim, iniciamos este tópico trazendo recordações da minha infância a fim de introduzir aquilo que pretendemos aqui discutir: O grotesco está no Belo e o Belo não fica mais “feio” por isso. Assim, defendemos que o grotesco faz parte da natureza humana, de modo que a aparente harmonia que é vista nos lugares, eventos, pessoas e até nas nossas lembranças, acaba diminuindo a “beleza” que há na condição degenerativa das coisas.

No mercado público de Patos, ao mesmo tempo que há uma singular dubiedade entre o sentido cômico e terrível, risível e fantástico, ridículo e monstruoso (características do grotesco), ele também possui uma tradicional “beleza”, própria da sua identidade e cultura regional. Desse modo, além dos conceitos de Belo e de grotesco serem relativos (pois dependem do contexto sociocultural que eles estão inseridos), fica claro o quanto as suas fronteiras são borradas, podendo assim, um compor a natureza do outro. Percebo que embora a artificialidade do Belo se esforce muito para prevalecer, inevitavelmente, as deformidades típicas da natureza humana sempre, de uma forma ou de outra, se fazem presentes. Vejo isto não só no exemplo da feira, como também nas demais lembranças que alimentam o meu *laboratório-em-vida*.

[...] o corpo grotesco habita o corpo belo e subjaz em sua existência, manifestando-se comumente de maneira involuntária ou em momento de isolamento, quando o corpo se vê alijado do espaço público. Trata-se de comportamentos e momentos de manifestação em que o corpo belo se transforma e assume a sua crua condição de matéria degenerativa e passageira, dando lugar ao orgânico, ao visceral e ao escatológico. (TONEZZI, 2011, p. 44)

A partir de Tonezzi (2011), compreendemos que a constante provisoriade proposta pelo *grotesco* subverte os limites fronteiraços da plenitude e do acabamento, contrariando assim, os tão caros preceitos clássicos. Por conseguinte, qualquer elemento que suscite estranheza e bizarria será considerado inadequado para viver em sociedade, uma vez que o grotesco, diante da “estética do Belo”, sempre será visto como algo monstruoso e horrendo. A partir dessa constatação, deparamo-nos com outra questão: Qual é o padrão de beleza que rege a nossa sociedade?

Conforme a obra *A Cultura Popular na Idade Média ao Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin (1987), o grotesco contraria os preceitos estéticos da Antiguidade Clássica, que continuaram servindo como modelo no período do Renascimento, passando pelo Neoclassicismo e estendendo sua influência até os dias de hoje.

Evidentemente, estabelecer uma definição universal sobre o Belo não é uma tarefa possível - uma vez que este conceito está em constante transformação ao menos desde Grécia Antiga - e ainda que o fosse não é o interesse desta dissertação. Ciente disto, focarei somente no que concerne à relação entre o que poderia se aproximar do atual ideal de beleza e os corpos e comportamentos tidos como grotescos.

De acordo com a obra *História da Beleza*, organizada por Umberto Eco (2010), é perceptível a dificuldade que há em teorizar o Belo. Não é por acaso que na Grécia Antiga associavam-se a este conceito qualidades que pudessem auxiliar em sua definição. De modo que, naquela época, chegavam a afirmar que o mais justo seria o mais Belo; assim, a beleza também era associada a outros valores, como “a ‘medida’ e a ‘conveniência’” (ECO, 2010, p. 37).

O estudo sobre o Belo está na origem do pensamento grego, pois para os gregos, toda e qualquer forma tinha uma relação direta com a beleza. Entre os séculos VII e VI a.C., os filósofos hoje conhecidos como pré-socráticos procuravam o princípio que ordenava o mundo e, por conseguinte, que atribuía uma determinada forma para todas as coisas. Pitágoras, no século VI a.C., seria o primeiro dentre eles a apresentar uma linha de raciocínio que tentava responder a tais inquietações. Para isso, ele desenvolveu um rebuscado arcabouço teórico que unia a cosmologia, a matemática, a ciência natural e a estética (ECO, 2010).

Pitágoras, provavelmente inspirado pelos cálculos egípcios, foi o precursor de uma linha de raciocínio que atribui aos números a importante função de dar ordem e compreensibilidade àquilo que não pode se limitar a nossa realidade sensível. Os estudos de Pitágoras tornaram-se um divisor de águas para a compreensão do Belo. Com ele, nasce uma visão estético-matemática que embasou diversos pensadores e filósofos ao longo dos séculos, na qual se afirmava que as “coisas existem porque refletem uma ordem e são ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo condição de existência e de beleza” (ECO, 2010, p. 61).

Platão, que algumas décadas depois vem consolidar esta teoria, acreditava que os cálculos geométricos disseminados pelos pitagóricos eram a melhor forma de se aproximar do ideal de beleza, uma vez que no *mundo sensível* seria impossível termos acesso à verdadeira e pura concepção do Belo. A simetria, a proporcionalidade, a harmonia e a ordem que provinham dos números matemáticos eram o melhor método, segundo o filósofo, para medir o nível de beleza de um determinado objeto ou estrutura humana (ECO 2010).

Para Platão, a Beleza tem uma existência autônoma, distinta do suporte físico que acidentalmente a exprime; ela não está vinculada, portanto, a este ou àquele objeto físico, mas resplandece em toda parte (mundo das ideias). A Beleza não corresponde àquilo que se vê (mundo sensível). Como o corpo para Platão é como uma caverna escura que aprisiona a alma, a visão sensível deve ser superada pela visão intelectual, que exige o aprendizado pela arte dialética, ou seja, a filosofia. Nem a todos, portanto, é dado perceber a verdadeira Beleza. Em compensação, a arte propriamente dita é uma falsa cópia da autêntica Beleza e como tal é deseducativa para os jovens; melhor, portanto, [...] substituí-la pela Beleza das formas geométricas, baseada na proporção e em uma concepção matemática do universo. (ECO, 2010, p. 50)

Na Poética de Aristóteles (2008), percebe-se, contrariando o pensamento platônico, que a arte possui um papel positivo na educação da *Polis*, uma vez que ela aperfeiçoa a realidade e, por conseguinte, suaviza os vícios naturais do cidadão. Mas no que se refere à noção de Belo, Aristóteles reforça os preceitos do seu mestre afirmando que “a beleza reside na dimensão e na ordem” (ARISTÓTELES, 2008, p 51), associando a ideia de beleza e de ordem a um conceito fundamental para a ética e a estética grega: a justa medida — nem muito nem pouco. O excesso era considerado negativo e o equilíbrio era a marca da virtude.

[...] uma coisa bela - seja um animal seja toda uma acção - sendo composta de algumas partes, precisará não somente de as ter ordenadas, mas também de ter uma dimensão que não seja ao acaso: a beleza reside na dimensão e na ordem e, por isso, um animal belo não poderá ser nem demasiado pequeno [...], nem demasiado grande [...]. E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais, é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar. (ARISTÓTELES, 2008, p. 51-52)

A busca dos gregos pela ordem está relacionada à ideia do caos que se ordena em cosmos, do homem que supera o primitivismo mítico através do *logos* (razão). Assim, por analogia, Bakhtin também nos traz a questão do cânone grotesco e do clássico. Para o filósofo o conceito de cânone se restringe a “um conjunto determinado de regras, normas e proporções conscientemente estabelecidas e aplicadas à representação do corpo humano” (BAKHTIN, 1987, p. 26-27). Porém, ele reconhece que diferente do cânone clássico, o grotesco nunca obedeceu a regras desse tipo. Sua própria gênese é anticanônica. Conserva uma natureza original, afastando-se claramente dos aspectos cotidianos, preestabelecidos e bem-acabados. Logo, Bakhtin compreende que para o grotesco ele utiliza esse termo (cânone) em um sentido amplo, dinâmico e em constante processo de desenvolvimento.

Também não podemos deixar de frisar que, embora ambos os cânones adotem posturas opostas, essas regras (até mesmo as clássicas) “nunca foram estáticas nem imutáveis, mas encontravam-se em constante evolução, produzindo diferentes variedades históricas do clássico e do grotesco” (BAKHTIN, 1987, p. 27). Desse modo, compreendemos que os padrões estéticos da sociedade, definitivamente, sempre sofreram uma forte influência sociocultural, tratando-se, assim, de um processo efêmero que se atualiza a todo instante.

Evidentemente os cânones literários e plásticos da Antiguidade Clássica, que posteriormente serviram como base estética do Renascimento, estabeleceram alguns padrões de beleza que, conforme Bakhtin, foram relacionados com a formação estrutural do corpo humano. O *cânone* clássico, portanto, defende que

O corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso ele é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. Por isso elimina-se tudo que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relacione com o seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias [...], tapam-se os orifícios. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo [...]. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu. (BAKHTIN, 1987, p. 26)

Esse cânone clássico é muito bem representado na escultura grega, onde, segundo Fiorin (2016), são esculpidos corpos jovens e saudáveis, cujos orifícios e protuberâncias são suavizados (olhos, nariz, ânus). “Nas esculturas femininas, os seios são pequenos e, nas masculinas, a mesma coisa acontece com o pênis” (FIORIN, p. 104). Assim, os indícios do nascimento ou do desenvolvimento humano são desfocados, reafirmando a beleza clássica com suas proporções perfeitas.

Esta concepção clássica, inspirada em Aristóteles e seus antecessores, influenciou seus contemporâneos e as gerações seguintes. Com o passar dos séculos, especialmente no período do Renascimento, a estética clássica expandiu suas fronteiras, influenciando todos os artistas e pensadores do ocidente.

De acordo com a obra *História Mundial do Teatro* de Margot Berthold (2010), a queda de Constantinopla fez com que milhares de eruditos e letrados bizantinos, em sua fuga para o Oeste, levassem consigo seus mais preciosos tesouros: os manuscritos da Antiguidade. Refugiados dentro dos mosteiros, empilharam suas escrituras, que ficaram à espera de exploração.

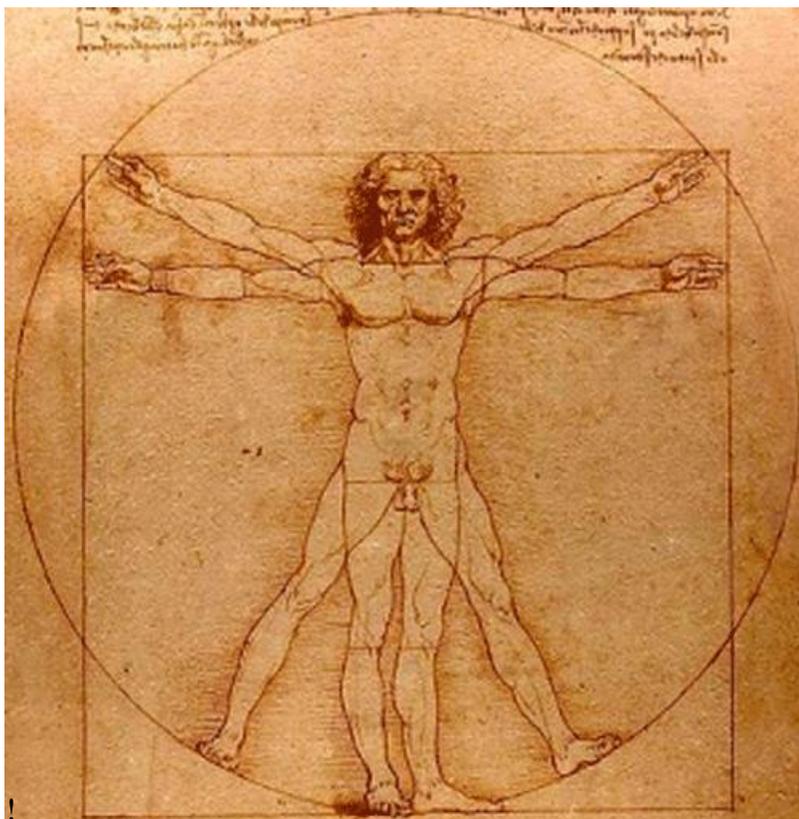
Neste período, ocorreu uma espécie de “renascimento do homem” inspirado nos preceitos da filosofia clássica, levando a Renascença a se tornar a grande era das descobertas geográficas e intelectuais. No que se refere às artes cênicas, houve um movimento para superar o Teatro Medieval, uma vez que esta arte era vista como de baixo nível, própria para servos ou para pessoas de baixo calão. Respondendo a esta realidade, o “Teatro Humanista” do Renascimento resgatou uma arte “digna de homens sérios”, baseando-se nos dramas clássicos, segundo os preceitos da antiga tragédia (BERTHOLD, 2010).

Porém, de acordo com Hause (1998), esta concepção artística que iluminou a realidade empírica - “a descoberta do mundo e do homem” -, deu liberdade à personalidade subjetiva do indivíduo, afastando-se, assim, do conceito de unicidade cultivado pelos antigos gregos. Isto é, enquanto na Grécia existia uma concepção coletiva, uma, na qual toda a *Polis* comungava de um mesmo tema identitário, no Renascimento iniciou-se um movimento de personificação da arte, onde as particularidades do sujeito e da ciência sobressaíam aos anseios da coletividade. Logo, o principal aspecto a respeito do artista renascentista não foi o fato de ele “ter se tornado um observador da natureza, mas de ter-se a obra de arte convertido num ‘estudo da natureza’ ” (HAUSE, 1998, p. 274).

Nesse período, muitos artistas se destacaram desenvolvendo obras de arte que analisassem a pluralidade da natureza e as suas especificidades científicas. Inspirado nos antigos estudos de Pitágoras, a obra do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio *Os dez livros da Arquitetura*, tornou-se uma das principais influências para essa tendência artística. Os escritos de Vitruvius, parcialmente recuperados no Renascimento, serviram como uma importante referência, não só para a arquitetura, mas também para o próprio ser humano, quando em sua obra ele preceitua um padrão de corpo considerado ideal.

Vitruvius reafirma nessa sua obra a importância da simetria, da proporcionalidade e da ordem para que um edifício, um desenho, uma pintura e até mesmo um corpo humano possa ser considerado Belo. De acordo com o pensador romano, para uma figura humana ser considerada bem estruturada, por exemplo, teria que ter a altura equivalente à distância entre as suas duas mãos, com os braços abertos e esticados. Este modelo estético baseado em cálculos e medidas exatas, sem dúvida influenciou a humanidade por gerações, inclusive os artistas de sua época. Uma prova disto é o famoso *Homem Vitruviano* criado por *Leonardo Da Vinci* (1452 – 1519), no qual ele representa a perfeita proporcionalidade do homem (TONEZZI, 2011).

Figura 1: Homem Vitruviano



Fonte: <https://www.significados.com.br/>

Este modelo de beleza serviu como pano de fundo para os desdobramentos estéticos que surgiram a partir daí, como é o caso do movimento neoclássico, que nasceu na Europa na segunda metade do século XVIII e teve uma grande influência na arte e na cultura de todo o Ocidente até meados do século XIX. Este novo classicismo resgatava, a partir dos anseios da burguesia, dois princípios que, de alguma forma, já vinham sendo cultivados pelas propensões artísticas que o antecederam: o individualismo e a paixão arqueológica. Esta nova tendência parte dos interesses do privado, do particular e do patrimônio como expressão do individualismo típico do homem moderno (que produz e consome), utilizando para isto a aplicação de regras rígidas e severas.

Esse “neoclassicismo arqueológico” acreditava que a arte desenvolvida pelos humanistas do Renascimento se baseava em uma concepção clássica de beleza que estava em declínio, não se tratando, assim, do autêntico e puro modelo de beleza. A arte renascentista era vista como uma deformação frente aos verdadeiros princípios defendidos pelos antigos gregos. Ao rejeitar o Renascimento, o neoclassicismo inicia uma pesquisa que, para eles, agora sim, tratava-se da “verdadeira” antiguidade (ECO, 2010).

Entretanto, de acordo com Umberto Eco (2010), do mesmo modo que essa tendência artística procurava resgatar os modelos tradicionais, os artistas e críticos desse período também reivindicavam uma maior liberdade de expressão frente aos cânones e estereótipos da antiguidade, dando vazão, desta forma, ao que o autor coloca como “gosto próprio” do espectador diante daquilo que está sendo observado, incentivando o subjetivismo estético e individual do sujeito.

Já no fim do século XIX, contrariando e provocando uma ruptura com esse padrão de beleza tradicional, resgatado e interpretado pelo neoclassicismo, inicia-se um movimento vanguardista que parte da Europa, abrangendo e influenciando, posteriormente, toda a arte ocidental.

[Essa nova tendência] já não se propõe a fornecer uma imagem de Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar o mundo com os olhos diversos a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao universo do sonho ou da fantasia dos doentes mentais, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reprodução desvairada de objetos de uso em contextos improváveis (ver novo objeto, dadá, etc.), às pulsões do inconsciente. (ECO, 2010, p. 417)

Na primeira metade do século XX, as artes de vanguarda problematizam a beleza tradicional vigente até então. Entre o futurismo e o cubismo, o surrealismo e o dadaísmo, o expressionismo e as demais propostas artísticas da época, eram experimentados novos padrões estéticos, de modo que aqueles novos traços eram também estabelecidos como Belos. Esta nova tendência, então, segundo Eco (2010), surge para romper com os velhos paradigmas, criando novas formas de expressão e violando os cânones estéticos vigentes e respeitados até aquele momento.

Entretanto, durante o século XX e, principalmente, com o advento do cinema, da televisão e dos meios midiáticos de comunicação, ocorre um movimento contraditório em relação a essas proposições vanguardistas. Este novo padrão de beleza, que foi tomando corpo ao longo do século XX, possuiu como eixo condutor o consumo comercial. As capas de revista, as passarelas e as imagens publicitárias começam a reger uma nova ordem calcada nas necessidades do capital. Como resposta a esta crescente contradição, que se perpetua até os dias de hoje, nota-se, a partir da obra *A história da Feiura* de Umberto Eco (2007), que atualmente convivemos em mundos opostos, onde “o feio e o belo não têm mais valor estético: feio e belo seriam duas opções possíveis de serem vividas de modo neutro” (ECO, 2007, p. 426).

Contudo, podemos perceber que por detrás da aparente pluralidade estética, liberdade de expressão e proliferação de diferentes tribos urbanas, ainda predomina subliminarmente o tradicional e clássico conceito de beleza. Apesar da pseudo inclusão das corporeidades e comportamentos tidos como marginais, o indivíduo acaba virando um mero objeto de consumo. “Os corpos são transfigurados, transformados e construídos de acordo com a dinâmica e o modelo estabelecido pelos meios de comunicação em massa” (SUENAGA *et al*, 2012, p. 12). De modo que se algo excêntrico foi colocado em evidência, provavelmente deve ter passado por um processo de “embelezamento”, tornando-se algo vendável.

Diante do exposto, quando nos referirmos ao Belo neste texto, entendemos uma estrutura concreta (objeto, construção, imagem, corpo humano, etc.) ou virtual (lembranças, cheiros, sensações etc.) bem acabada, proporcional, agradável, cujas características viscerais e orgânicas estão ocultadas. Um corpo que se coloca o mais longe possível do seu nascedouro e do seu sepulcro. Uma imagem higienizada, que demonstra simetria e ordem na sua presença física e no seu significado para a sociedade. Uma estética que mesmo que tenha sofrido infinitas transformações ao longo dos séculos ainda possui em sua concepção ideológica os ecos deixados pelos antigos gregos.

Segundo Platão, o que chamamos de Belo reflete o verdadeiro ideal de beleza, que só existe no “mundo das ideias”, enquanto o “feio” é o fracasso dos objetos e fenômenos do mundo real em se aproximar desse padrão de beleza. Deste modo, o grotesco “é tomado como contraponto da estética clássica, reconhecida por valorizar o lado harmonioso e racional do objeto artístico. A arte grotesca, em contrapartida, parece buscar o feio para revelar faces ocultas do ser humano, não presentes na idealização positiva de si” (RUBLE; ARAÚJO, 2016, p. 150).

O Belo é uma máscara artificial que depende do contexto sociocultural e dos interesses comerciais para ser definida e, por conseguinte, não faz parte da natureza humana. Desta forma, em contraposição à artificialidade do Belo, o grotesco surge como um forte apelo existencialista,

[...] uma vez que se ocupa de representar deformações que são fruto da relação entre aspectos naturais da condição humana e um sistema de normas impostas. Corpo e mente, vício e moral, sagrado e profano, indivíduo e sociedade, tragédia e comédia, vida e morte são aspectos opostos, em princípio, que são intimamente relacionados por meio do grotesco de modo a provocar um aguçamento das sensibilidades. (RUBLE; ARAÚJO, 2016, p. 152)

1.2.1 O realismo grotesco

Estudiosos afirmam que na sociedade primitiva já era possível notar manifestações culturais através de figuras humanas disformes, híbridas, desviantes, que se assemelhavam com as que seriam, posteriormente, nomeadas de grotescas. Segundo Eco (2007), nos tempos antigos, Satanás, Lúcifer ou Satã já eram representados em diferentes tradições e de diferentes formas. Eram vistos como seres intermediários, fazendo a mediação entre o homem e o divino. Tais figuras, quando malévolas, possuíam aspectos monstruosos, como, por exemplo, o monstro *Ammut* do Egito Antigo (híbrido de crocodilo, leopardo e hipopótamo) e o diabo Al-Saitan na cultura islâmica, que era descrito com características animalescas. Além disso, de acordo com a obra *O grotesco* de Wolfgang Kayser (2003), tais imagens que contrariavam a ordem do Belo e do Sublime também já tinham sido observadas em utensílios domésticos, como também em construções dos antigos povos chineses, astecas, germânicos, entre outras civilizações.

De acordo com Kayser (2003), no fim do século XV em Roma e, posteriormente, em outras regiões da Itália, foram feitas escavações em antigas grutas que até então eram desconhecidas. Nessas construções soterradas, foram encontradas ornamentações que divergiam das pinturas naturalistas vigentes na época. Essas imagens, que expressavam monstros, figuras abstratas e seres que eram metade vegetal, metade humano, rompiam com os padrões de beleza e proporcionalidade acima mencionados, e provocaram o estranhamento nos artistas e apreciadores da arte ao longo do século XVI. Tais pinturas receberam o nome de *la grottesca* e *grotesco* como derivação da palavra *grotta* - “gruta” em italiano.

O conceito de *grotesco*, associado a essas figuras que desestabilizavam a ordem com sua leveza e senso de liberdade, posteriormente passou a designar também comportamentos, corporiedades e expressões populares. “Pode-se afirmar que as mesmas características reconhecidas em imagens pintadas ou esculpidas do *grotesco* se associam também a sua manifestação corporal” (TONEZZI, 2011, p. 43).

Na Idade Média, por exemplo, havia a antiga festa da colheita que reverenciava os demônios do mundo inferior por ajudarem na germinação dos alimentos que ainda se encontravam sob a terra. Este evento era a festa mais popular da época, acontecia ao ar livre nas vias públicas e possuía como temas principais: o sexo, a comida e o poder. Tal

comemoração ordinária e profana, desde a Idade Média até os dias de hoje, passou a ser comemorada através das festividades carnavalescas.

Durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de se estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrição, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais. (BAKHTIN, 1987, p. 14)

Esse caráter familiar citado por Bakhtin não possui relação alguma com a vida formal. Aqui, ressalta-se o fato de certos ritos antigos ainda serem vistos no carnaval medieval e, posteriormente, incorporados na vida cotidiana. No entanto, estes ecos d'outrora estão muito mais ligados à forma do que ao conteúdo. As blasfêmias e grosserias, por exemplo, que tinham um valor mágico e propiciatório nos ritos antigos, sobreviveram na linguagem familiar da praça pública, mas desprovidas desse seu caráter místico.

No que se refere à linguagem, as suas hierarquias e tabus são abolidas durante o carnaval (visto que nesse contexto todos são iguais). Essa prática acaba se expandindo para o cotidiano, mas perde esse caráter universal (todos são iguais) para adquirir um caráter discriminatório (com pessoas tidas como iguais falamos de um jeito, com pessoas tidas como superiores falamos de outro). A “linguagem familiar da praça pública caracteriza-se pelo uso frequente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 15). Logo, quando utilizadas durante a fala formal, são reservadas a um conjunto de expressões tidas como proibidas e, assim, não só elas são eliminadas, como também as pessoas que as proferem são diminuídas pela sociedade. Isso talvez seja pelo fato de esses “palavrões” auxiliarem na manutenção de uma atmosfera de liberdade, diluindo os tão caros e rígidos padrões de poder através das suas expressões cômicas e de baixo calão.

Em sintonia com Tonezzi (2011), acreditamos que, da mesma forma que as antigas pinturas grotescas passaram a ser vistas na corporeidade humana, a linguagem familiar carnavalesca também se misturou com a comunicação formal. Logo, defendemos que as manifestações corporais oriundas destas festas populares também podem, mesmo isoladas e fora de contexto, contribuir na atualização do corpo cotidiano; de modo que a linguagem corporal e familiar da carnavalização também influencia os corpos tidos como Belos (BAKHTIN, 1987).

Percebe-se, então, que no carnaval da idade média, os elementos chamados grotescos, que são normalmente vistos sob uma luz negativa na sociedade, eram valorizados, e os elementos subalternos da sociedade se encontravam em iguais condições com os privilegiados. Esse “mundo ao contrário” do carnaval encontra ecos na sociedade contemporânea, que mesmo muito diluídos ainda podem ser observados.

A imagem medieval do grotesco que durou até o Renascimento sempre possuiu uma relação com as festas populares, de modo que seus traços estavam associados ao rebaixamento corporal e material, aproximando-se da terra, onde a vida é semeada e se degenera, concomitantemente. Este grotesco que é visto como realista a partir desta perspectiva popular olha o ser humano de um ponto de vista material e puramente orgânico, para o qual viver significa estar morrendo pouco a pouco todos os dias. Trata-se de um processo ambivalente, no qual esse movimento para baixo é, ao mesmo tempo, criação e destruição absoluta.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transição, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é a sua *ambivalência: os dois polos da mudança — o antigo e novo, o que morre e o que nasce, o principio e o fim da metamorfose —* são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (BAKHTIN, 1987, p. 21-22, grifos do autor)

O grotesco vê o mundo como uma estrutura em pleno amadurecimento, isto é, ao mesmo tempo em que nasce e se desenvolve, apodrece a cada dia. Devido a esta atitude ambivalente, representa em suas imagens a morte e a vida ao mesmo tempo. Bakhtin (1987) nos traz uma ótima referência que exemplifica claramente esta ambivalência: as memoráveis terracotas de Kertch⁴ através das *velhas grávidas*, onde se pode ver nitidamente a grotesca relação paradoxal entre a gravidez (vida) e a velhice (morte). Nesta obra, a velhice não se apresenta de forma acabada e saudável (contrariando os preceitos clássicos do Belo), pelo contrário, se mostra como um ser em decomposição, disforme diante da sua crua e natural condição de estar perto da morte.

⁴ “Entre as célebres figuras de terracota de Kertch, que se conservam no Museu L’Ermitage de Leningrado, destacam-se velhas grávidas cuja velhice e gravidez são grotescamente sublinhadas. Lembremos ainda que, além disso, essas velhas grávidas riem. Trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: É a morte prenhe, a morte que dá à luz” (BAKHTIN, 1987, p. 22-23).

Figura 2: Terracotas de Kertch



Fonte: <https://tendimag.com/>

As terracotas de Kertch materializam a contradição típica do grotesco, colocando as velhas com corpos embrionários (grávidas), fazendo-as também significar a geração de uma nova vida. Assim, segundo Bakhtin (1987), as terracotas de Kertch enaltecem a incompletude da vida, sendo essas obras verdadeiros exemplos da materialização das imagens grotescas no corpo humano.

Assim, o realismo grotesco expressa o sentido carnavalesco da sociedade. Tratando-se de uma estética festiva onde não há protagonismos ou hierarquias, todas as partes da imagem grotesca compõem ativamente um corpo uno. O grotesco popular, da mesma forma que o carnaval, inverte as hierarquias, procura uma igualdade social (independente do sexo, idade ou classe social), rompe com as etiquetas e os ditos “bons costumes”. O sagrado e o sublime (religiões, entidades e símbolos considerados canônicos) são parodiados, sendo seus valores relativizados. Regras da convivência social são ofuscadas pelos excessos carnavais, referentes ao ato de comer, beber, excretar e copular.

Portanto, em suma, percebemos que a ideia de carnavalização desperta o que há de mais autêntico na natureza humana: a sua ambivalência. Acreditamos que esse corpo carnavalizado, com suas características desviantes, pode observar com mais clareza as deformidades do mundo e das suas relações sociais. Nesse processo, há uma espécie de retroalimentação, na qual um objeto, uma imagem ou um corpo grotesco modifica o meio ao mesmo tempo em que este mesmo meio o alimenta, reforçando sua presença desviante.

Como já vimos no inícios deste capítulo, segundo a noção de dialogismo de Bakhtin (2016), quando nos relacionamos com qualquer enunciado, produzimos inevitavelmente uma atitude responsiva. Esta atitude pode ser imediata ou de caráter retardado. Assim, ao observarmos as terracotas de Kertch, por exemplo, desenvolvemos uma resposta a elas, a partir dos seus traços singulares. Mesmo sendo essa resposta pessoal e impossível de ser determinada a priori, estará contaminada pelo universo grotesco. Seria como se o grotesco que há no espectador (que subjaz ao seu Belo), seja ele físico ou imaginário, fosse excitado a partir das singularidades observadas, potencializando assim, não só as suas próprias deformidades (físicas ou psicológicas), como também multifacetando os desvios originais da obra observada.

1.2.2 O grotesco romântico

Ao contrário do realismo grotesco da Idade Média e do Renascimento (constituído pela cultura popular, pelo riso regenerativo e de caráter universal e público) o grotesco romântico, oriundo do século XVIII, surgiu como uma força contrária à objetividade unilateral do realismo grotesco. Logo,

É um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser a sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente* vivida) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constitui no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (BAKHTIN, 1987, p. 33, grifos do autor)

Corroborando o exposto, Kayser (2003), afirma que a estética do grotesco romântico exalta a vida sob o estigma da finitude, ou seja, a relação do homem com a morte.

Sempre em busca de enaltecer o Belo que há no estranho, o poeta romântico ilumina o heterogêneo e o paradoxal. Este olhar mistura os profundos preconceitos e os mais violentos e maus pressentimentos, resultando numa intensa tragicomédia da humanidade. Ao contrário do realismo grotesco, este olhar não se dirige à carnavalização corporal, mas sim ao que há de obscuro e sombrio na natureza humana.

A loucura, por exemplo, é vista de forma trágica, colocando o indivíduo no ápice do seu isolamento, diferentemente do ponto de vista realista, que trata a loucura como uma paródia alegre e festiva das “certezas” sociais. A mesma comparação cabe ao uso da máscara: enquanto o romantismo trata esse elemento como algo ambíguo (que altera a originalidade do ser, esconde e engana o receptor), no grotesco realista a máscara ressalta a cultura popular, os traços disformes da humanidade e o poder regenerador do riso. Logo, neste contexto,

O grotesco é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo (...). Em vez de dar o fluido de amor eterno, o grotesco abre agora um caos espantoso, que é ao mesmo tempo, ridículo. (KAYSER, 2003, p.56-57)

Frente à exposição destas duas perspectivas, constatamos que o grotesco enquanto gênero primário, de acordo com a definição de Bakhtin (2016), faz parte do fluxo natural da vida. A busca pelo “embelezamento” da realidade é por si só uma tentativa frustrada de omitir o natural, o espontâneo, o genuíno, logo, os vícios mais íntimos da natureza humana (PLATÃO, 2001). Esse aspecto se faz presente em ambas as perspectivas, pois enquanto o realismo grotesco ilumina a degeneração corporal por um viés cômico e popular, através de um riso leve e regenerador, o grotesco romântico rompe com a dicotomia entre corpo e alma, unindo-os e lidando com a subjetividade que os concerne.

É sempre bom salientar que a separação destes cânones não é clara e bem definida, pois há uma influência mútua entre estes dois universos e, portanto, suas fronteiras são parcialmente borradas. Também é importante frisar que estas categorias não são absolutas. A história do grotesco é bem mais vasta, complexa e contraditória (BAKHTIN, 1987).

Por fim, independentemente da lente através da qual olhamos o grotesco, ele sempre estará associado ao Belo, visto que a verdadeira beleza está na harmonia dos contrários. O grotesco, portanto, “é uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua: é frequentemente uma necessidade” (HUGO, 2007, p. 50).

1.3 Grotesco, para além da estética

Sete de abril de 1989, data que vim ao mundo. Eu nasci com três quilos e trezentas gramas, na cidade de João Pessoa, capital do estado da Paraíba. Aparentemente eu era um bebê comum como qualquer outro. Porém, logo aos três anos de vida, minha mãe percebeu algo de errado em mim. Eu batia com frequência meu rosto em vidraças transparentes, ficava muito próximo da televisão, quase “cheirava” os livros e revistas quando queria vê-los, apresentava um leve estrabismo em um dos olhos. Evidentemente, notava-se aí um problema de vista que passou despercebido nos primeiros exames. Não sabendo ainda do que se tratava, fomos a um oftalmologista. Após os primeiros testes detectou-se que eu havia contraído, ainda na barriga da minha mãe, um protozoário chamado de *Toxoplasma gondii*.

Os médicos na época falaram para minha mãe que a doença da Toxoplasmose é causada por um cisto que pode se instalar em qualquer órgão do corpo humano. No meu caso foi no olho, tratando-se assim de uma Toxoplasmose ocular. Ao se instalar, o parasita provoca uma lesão na parte anterior do olho, podendo chegar a produzir uma cicatriz na retina e na coróide. No meu caso atingiu a mácula, região responsável pela parte central da visão, fazendo com que eu possuía uma cicatriz permanente nos dois olhos, levando-me a ter somente a metade da visão de uma pessoa saudável. Ou seja, cinquenta por cento da luz externa que penetra meus olhos está sendo bloqueada por esta lesão, de modo que eu vejo as coisas, quando distante, de forma embaçada e quando estão próximas com uma mancha preta que surge flutuando na parte central da visão, forçando-me a tentar enxergar pelas partes periféricas do meu globo ocular.

Além disso, este exercício de ver o mundo de forma periférica, de buscar a luz pelo canto do olho, fez com que eu adquirisse um leve estrabismo natural. Irredutível. Tratando-se, portanto, de uma deficiência congênita e estável, uma vez que o protozoário não se encontra mais no meu organismo, permanecendo, assim, só os rastros deixados por ele.

Dito isto, esta visão monocular me fez produzir enunciados como reação a esta circunstância. Com vergonha de ter que me aproximar das coisas para observá-las melhor, via-me retraído, poupando-me de maiores exposições. Muitas vezes fingia enxergar quando só via embaçado na minha frente, acenando para pessoas que não conhecia e não dando atenção a outras, que distantes tentavam comunicar comigo.

Por possuir esta patologia me vejo compondo um grupo social que o professor José Tonezzi (2011) denomina em sua obra *A cena contaminada: um teatro das disfunções, de born freaks*.

[...] *born freaks* são pessoas com anomalias físicas reais, que vieram pela sua natural condição. Ainda que essa categoria incluía pessoas que desenvolveram sua singularidade durante a vida, o principal são aquelas que tiveram uma anormalidade no nascimento: gêmeos siameses, pessoas sem braço ou sem perna, por exemplo. (TONEZZI, 2011, p. 75)

Evidentemente, quando me coloco entre os *born freaks* não estou me referindo a minha estrutura física, um vez que a minha visão subnormal não chega a reverberar no meu corpo lhe desconstruindo, porém, psicologicamente esta anomalia alterou o meu comportamento e a minha relação com o mundo. De modo que as minhas “pernas amputadas”, metaforicamente, manifestam-se nos meus hábitos, comportamentos, medos, na minha insegurança ou excesso de confiança. Todavia, não venho aqui me vitimizar, mas ocupar o meu lugar e, assim, visível como tal, tentar dialogar com a sociedade.

Faz parte da história da humanidade excluir ou matar aqueles seres que não se enquadram nos modelos dominantes. Assim foi feito na Idade Média com os bufões domésticos (que recebiam o nome de *pharmakós*)⁵, com os alquimistas e pensadores na época da inquisição, com os leprosos no século XVIII, com os deficientes no “Holocausto Brasileiro” nos anos 1960⁶, com os moradores da Cracolândia-SP em 2017, entre tantos outros exemplos em tantas diferentes datas.

A sociedade impõe modelos que independentemente das nossas singularidades somos obrigados, direta ou indiretamente, a seguir, ora por questões estéticas, ora por questões políticas, ora por questões de mercado. De modo que logo cedo percebi que teria, de alguma forma, que camuflar esta minha deficiência se quisesse ser aceito pelos demais. Afinal de contas, como adverte Tonezzi (2011), facilmente poderiam me olhar (como muitas vezes

⁵ “[...] era alguém que os homens ricos mantinham, geralmente, cujo objetivo era oferecer a sua vida em sacrifícios que se faziam, principalmente em períodos de calamidade. Era o que se conhece como vítima ou bode expiatório. As vítimas potenciais, podiam ser, os escravos, as crianças, os adolescentes, os defeituosos e loucos. Em algumas sociedades, o rei também podia ser sacrificado.” (GIRARD, 1986, p. 122 *apud* LOPES, 2001, p. 43)

⁶ “São sobreviventes de um holocausto que atravessou a maior parte do século XX, vivido no Colônia, como é chamado o maior hospício do Brasil, na cidade mineira de Barbacena.[...] Pelo menos 60 mil pessoas morreram entre os muros do Colônia. Tinham sido, a maioria, enfiadas nos vagões de um trem, internadas à força. Quando elas chegaram ao Colônia, suas cabeças foram raspadas, e as roupas, arrancadas. Perderam o nome, foram rebatizadas pelos funcionários, começaram e terminaram ali.” (ARBEX, 2013, p.13)

aconteceu ao longo da vida) com compaixão, constrangimento ou sarcasmo, rotulando-me como idiota, desprezível ou inferior, resultando no riso como principal consequência do divertimento e da zombaria.

Vendo-me muitas vezes encurralado, o bom humor definitivamente foi a minha principal saída. O cômico ajudou a transformar o meu desvio em algo menos sombrio e feio, tornando-o mais leve.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos um conjunto completo mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrario, é o pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mais incompletos. (HUGO, 2007, p.36)

No texto acima, Vitor Hugo consegue descrever justamente como me senti durante toda minha caminhada. Embora me esforçasse para me manter dentro dos padrões da sociedade, a minha visão sempre conseguia me colocar em situações constrangedoras, nas quais eu acabava destoando dos ditos “bons modos” e das condutas aceitáveis. Quando criança, por exemplo, eu tinha que me levantar e me aproximar do quadro frequentemente para poder ler e copiar o que a professora estava escrevendo. De forma semelhante ocorre até hoje que, ao esperar um transporte público em uma via rápida, acabo tendo que parar todos os ônibus por não conseguir enxergar os letreiros que indicam os seus destinos. A busca pela harmonia comportamental me faz criar novas formas de sobrevivência, em uma reinvenção constante.

Se “um objeto do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vistas, por apreciações dos outros” (FIORIN, 2016, p. 22), o enunciado que aqui disserto, de uma forma ou de outra, está mergulhado nesta condição anormal em que me encontro, pois todas as experiências que vivi partiram de minha condição existencial. Os discursos de inúmeras camadas e vozes sociais sobre minha pessoa influenciaram, sem dúvida, a forma com que eu olho a minha própria identidade, cultura e tradição, logo, o meu *laboratório-em-vida*.

Revivendo meu passado, podemos compreender com mais clareza o protagonismo que o grotesco possui em minha vida e como ele cruza o meu laboratório, afetando a recriação de uma possível Mímesis Corpórea.

Meus pais nasceram no interior do estado - minha mãe em Patos, no Sertão, e meu pai em Solânea, no Agreste. Durante toda minha criação era comum irmos a estes municípios, ora para visitar familiares, ora para participar dos festejos locais. A cultura, os costumes e a tradição do povo dessas cidades paraibanas afetaram minha forma de ver o mundo e de me expressar diante dele; assim como, naturalmente, a vida na capital provinciana desse estado. Fazem parte de minha trajetória as viagens para o interior do estado, as festas populares, as brincadeiras na rua, as feiras públicas, a minha vida junto à Igreja e as manifestações culturais das quais participei.

O Sertão nordestino possui só duas estações durante o ano: inverno e verão. Quando não há chuva no inverno já se sabe que no verão a seca irá castigar e faltará água na região. Os rios transformam-se em estradas poeirentas, a agricultura não produz e os animais morrem de sede. Sem água não há comida nem trabalho. Levado ao seu limite, o sertanejo se move em prol de suas necessidades primárias, priorizando a sobrevivência da sua família.

Porém, contrariando o senso comum, o estado da Paraíba não se resume só a sertão e litoral. É importante ressaltar que o estado se divide em quatro mesorregiões: Zona da Mata, Agreste, Borborema e Sertão. Embora haja aspectos comuns a todo estado - como a forte religiosidade, por exemplo -, cada sub-região possui características peculiares e típicas de seu ambiente. Ignorá-las seria aniquilar aquilo que há de mais rico para o paraibano: a sua diversidade cultural. Ao se afastar da Zona da Mata, no litoral, chega-se ao Agreste, onde meu pai passou sua infância. A região também sofre com a seca em suas áreas baixas, porém, no alto das serras e nos planaltos é possível encontrar áreas úmidas com vegetação tropical e florestada. Antes de chegar ao Sertão há ainda a Borborema, cujo nome vem da língua Tupi, e significa “terra seca”. Lá predomina a criação de cabras e o cultivo do algodão.

Tendo em vista o desenvolvimento de outras regiões do Brasil, e até mesmo da Zona da Mata nordestina, fica fácil perceber o quanto o Sertão, a Borborema e o Agreste paraibano são regiões economicamente pobres, esquecidas e ludibriadas por seus governantes. Fatores fundamentais para formação humana, como educação, saúde, cultura e moradia, são postergados ou deixados de lado. A pobreza e as carências são passadas de pai para filho. Devido à ausência do poder público e à falta de assistência básica, os cidadãos mais pobres recorrem às práticas aprendidas com os mais velhos, procurando preencher as lacunas deixadas pelo Estado.

Não só no interior do estado, mas também em João Pessoa, tive o privilégio de testemunhar atividades populares típicas da cultura paraibana, principalmente nas “feiras públicas” e “feiras de troca” que pude frequentar, algumas com mais, outras com menos intensidade. O cenário é uma espécie de “caos” organizado: exposição das entranhas mutiladas do boi, os alimentos putreficados espalhados no chão, raízes e plantas naturais para qualquer enfermidade humana, os bêbados, o cheiro da “comida de panela”, a lama do esgoto sob nossos pés, “roubado aqui vendido ali”, prostitutas e sexo fácil. Gritos, risadas e medo. Tais características, longe de serem uma mera coincidência, se assemelham com o comportamento das praças públicas da Idade Média, tal como descrito por Bakhtin (1987, p. 9):

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocábulo e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência.

Além dessas feiras, o carnaval também é uma forte tradição que predomina em todo o território paraibano. Essas festas fizeram parte da minha vida desde a primeira infância. No mês de fevereiro, a partir de uma visão lúdica e ingênua, minha mãe me incentivava a vestir fantasias, a parodiar personagens infantis, travestindo-me e quebrando, de certa forma, mesmo que fosse só por uma noite, com a ordem e os padrões que me estavam sendo impostos durante minha formação. Neste período, quando criança, ainda que de forma inconsciente, eu já me permitia fazer, usar e falar coisas que normalmente eram “proibidas”. Naqueles dias, a hierarquia familiar era horizontalizada, todos se sujavam e “rebaixavam” uns aos outros, independente da idade, do sexo ou do status social. Nesses comportamentos licenciosos, podemos identificar elementos presentes no realismo grotesco, como descrito por Bakhtin (1987, p. 18-19):

O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, legal e abstrato. [...] Essa é a qualidade essencial desse realismo, que separa das demais formas “nobres” da literatura e da arte medieval. O riso, que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa.

O meu conceito de carnaval foi se transformando junto com o meu amadurecimento. As “festinhas” saíram de dentro do colégio e do seio familiar para as ruas, os refrigerantes foram trocados por bebidas alcoólicas e as brincadeiras infantis substituídas por práticas libidinosas, banhadas com malícia e erotismo. Nos dias de carnaval, as ruas de João Pessoa, que nos outros dias do ano ecoavam a normatividade do cotidiano, enchiam-se de homens e mulheres fantasiados de animais, personagens políticos, super-heróis, freiras, padres, bispos, papas, etc. Alguns colocavam objetos fálicos pelo corpo, pessoas bêbadas urinavam pelas esquinas, outras até chegavam a fazer sexo na rua. Ouviam-se músicas que exaltavam os órgãos genitais, incentivando o coito e a luxúria. Naqueles dias, muitas regras sociais eram desrespeitadas e atos de violência que normalmente seriam reprimidos pela sociedade eram mais tolerados e compreendidos. Era perceptível uma espécie de “acordo” entre os cidadãos que optavam por estar ali. Criava-se uma atmosfera igualitária e permissiva onde os limites do pudor eram alargados e todos se permitiam as extravagâncias típicas do carnaval, “brincando” consigo e com os outros. Toda essa atmosfera também remete diretamente ao carnaval da Idade Média, como descrito por Bakhtin (1987, p. 8-9):

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o fundo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações.

O alto nível de religiosidade, como já foi dito, é outra característica predominante em todo o Nordeste, e na Paraíba não é diferente. Direta ou indiretamente, a grande maioria dos paraibanos sofreu algum tipo de influência cristã durante sua formação. Os símbolos do catolicismo estão infiltrados dentro das casas, das instituições, nas ruas, nas manifestações culturais e no imaginário popular. Desta forma, o catolicismo orienta as escolhas, aponta os prováveis sonhos, exalta os possíveis perigos e ressalta as punições que cairão sobre nós, caso seja cometido algum pecado. Nossos planos para o futuro, nosso comportamento social, e até mesmo as pequenas escolhas do dia-a-dia, são sutilmente fundados segundo os preceitos da Igreja Católica.

Por trás das grandes comemorações públicas que tenho em minha memória quase sempre havia uma fundamentação religiosa: o Carnaval, a festa de São João, de São Pedro, Semana Santa, Natal, Nossa Senhora das Neves, entre outras. Entretanto, mesmo que essas

festas populares tivessem uma relação com o calendário cristão, isso não impedia as pessoas de comemorar de forma extremamente profana, blasfema, exaltando as baixezas físicas e morais do ser humano. Este comportamento festivo que se relaciona com os cânones sagrados da igreja católica, novamente já era visto nas expressões populares da Idade Média.

Naquele tempo, porém, mesmo as festas religiosas assumiam um ar popularesco, no qual os cortejos assumiam sem constrangimento figuras que integravam o imaginário do povo ou representavam alguns dos seus aspectos, como os gigantes, anões, monstros e animais “sábios”. O fenômeno era antigo e tinha origem em tempos primitivos, em que paralelamente aos cultos sérios, sempre existiram os cultos cômicos que parodiavam deuses e heróis. A diferença é que tais manifestações cômicas acabavam tidas como igualmente sagradas e oficialmente incorporadas. (TONEZZI, 2011, p. 46)

Além da minha família e da escola, a rua também teve um papel muito importante na minha formação. Quando eu não estava envolvido com as atividades do colégio poderiam me procurar na rua, pois com certeza eu estaria por lá. Com os pés pretos, sujos e descalçados, era naquele ambiente que eu me realizava. Foi nessas esquinas que eu pude ver de perto o significado de oprimir e ser oprimido. Foi lá onde pude diluir as fronteiras entre o “certo” e o “errado”, ousar, testar e criar novos padrões, expurgar os sentimentos reprimidos pelos ditos “bons modos”.

Porém, essa liberdade era doutrinada por regras internas, hierarquizadas, rigorosas e comuns a todas as crianças. Normas que ditavam o comportamento e o modo de agir. Aqueles ou aquelas que sássem da “normatividade da rua” eram castigados e, momentaneamente, colocados para fora do grupo. Desta forma, mesmo em um ambiente mais lúdico, dominado pelas crianças, sempre foi perceptível a presença e a força doutrinadora dos padrões normativos e dos modelos sociais. Infelizmente, então, fazia parte da nossa diversão reforçar preconceitos, julgando-nos, rindo e zombando uns dos outros, quando algum estranhamento físico ou moral era detectado. Esta prática de rejeição, de “marginalização” e de exclusão vista, não só na minha infância, mas também na base ideológica da nossa sociedade atual, pode ser uma reverberação ainda das leis medievais.

Ora, é sob essa forma que se descreve, e a meu ver ainda hoje, a maneira como o poder se exerce sobre os loucos, sobre os doentes, sobre os criminosos, sobre os desviantes, sobre as crianças, sobre os pobres. Descrevem-se em geral os efeitos e os mecanismos de poder que se

exercem sobre eles como mecanismos e efeito de exclusão, de desqualificação, de exílio, de rejeição, de privação, de recusa, de desconhecimento; ou seja, todo o arsenal dos conceitos e mecanismos negativos de exclusão. (FOUCAULT, 2001, p. 54)

Diante do exposto, posso afirmar que toda minha formação foi permeada de signos, símbolos, costumes, imagens e comportamentos grotescos. Dentro ou fora de casa, na rua ou na escola, na capital ou no interior, os extremos, os opostos, o escatológico, a deformidade corporal e dos hábitos humanos sempre se fizeram presentes.

Estas características excêntricas também estavam nos principais espetáculos teatrais que pude assistir durante a minha infância, como por exemplo: o “Vau da Sarapalha” do Piolin Grupo de Teatro, “Como nasce um cabra da peste” do Grupo de Teatro Agitada Gang e o “Pastoril Profano” da Companhia Paraibana de Comédia. Estas peças, como muitas outras, discutiam e parodiavam com muito bom humor as doenças, a seca, a morte, o renascimento, a pobreza, o sofrimento e as injustiças sociais. Davam luz à crua condição degenerativa, natural do ser humano.

No curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal da Paraíba, onde ingressei em 2008, adquiri um arcabouço teórico fundamental para conceituar práticas que eu já vinha desenvolvendo informalmente ao longo da minha trajetória no teatro, que se iniciou em 2000, quando eu tinha 12 anos, com meus primeiros cursos de teatro amador na cidade de João Pessoa. Algumas dessas práticas eram danças populares oriundas da cultura africana. Com um rico repertório corporal, musical e cênico, manifestações artísticas como frevo, cavalo-marinho, maracatu, afoxé e as danças dos orixás contribuíram para o meu amadurecimento. Fundamentado pelos estudos acadêmicos, essas manifestações me mostraram perspectivas corporais, rítmicas e vocais divergentes dos modelos clássicos adotados pelo teatro burguês.

Pude observar nessas danças presenças incomuns expressas em forma de arquétipos como o do velho, o da criança e o do bêbado. Identifiquei-me com essas expressões artísticas pelo fato de elas reforçarem, não só através do corpo, mas também pelas letras de suas músicas, as imagens que me acompanharam durante toda infância até a fase adulta e que hoje aproximo do universo grotesco. Vejo agora que - assim como os bufões viviam e trabalhavam através das suas verdades - quando eu ia para o mercado público, talvez o universo grotesco já estivesse em mim antes mesmo de sair de casa.

A partir do relato acima, reafirmo o importante papel que essas lembranças possuem no meu laboratório pessoal. Minhas memórias fazem parte de meu corpo presente da mesma forma que meu presente já se trata de um futuro imediato com lembranças acumuladas (passado e presente). Logo, a minha estrutura psicofísica também é constituída por um campo que o filósofo Henri Bergson vai denominar de “corpo virtual” (FERRACINI, 2012).

Segundo Ferracini (2012), esse Corpo Atual/Virtual pode ser visto por dois vieses: A memória motora e a memória pura ou verdadeira. A primeira se trata do aprendizado através da memorização voluntária e consciente, a fim de ser aceito ao meio em que vive ou pela necessidade de sobrevivência. Por conseguinte, essa memória motora, fruto de uma exaustiva repetição, acaba se tornando ao longo do tempo hábitos involuntários do cotidiano. Já a memória pura se refere às nossas lembranças acumuladas ao longo da vida. Essas lembranças não são fruto da nossa imaginação ou criadas pelo nosso subconsciente, não se tratam de sonhos ou algo ficcional; são memórias ontológicas e não psicológicas, são memórias da nossa existência, referências particulares que fazem parte da nossa composição.

Porém, temos que ter cuidado com as dicotomias. Estas memórias são flutuantes, uma se infiltra na outra. Da mesma forma que uma lembrança do passado pode alterar um hábito do presente, a alteração deste também pode modificar uma impressão que temos do passado. “Acredito que tenha uma relação direta entre memória pura e memória hábito que se interpenetram, uma fazendo, desfazendo e refazendo a outra” (FERRACINI, 2012, p. 122). Assim, o Corpo Real (a corporificação do presente) se atualiza a cada segundo uma vez que o Corpo Virtual condensa todo o passado, mesmo que seja imediato, atualizando constantemente o corpo do presente (Corpo Real).

É sempre bom ressaltar que essa união, essa inter-relação, resulta no Corpo Real e não no atual, pelo fato de o Corpo Atual se tratar de uma espécie de névoa invisível (virtual) e não concreta como é o real. No entanto, ambas não se contrapõem, uma vez que estes dois corpos auxiliam na atualização e na composição da presentificação do meu *corpo-memória*.

Ora, se o meu [corpo] representa o meu presente e se o meu presente somente existe enquanto corpo, e se nesse corpo [o campo] virtual se contrai nesse mesmo presente, carregando toda a virtualidade do passado, então o “acesso” ao passado pode perfeitamente ser realizado através do próprio corpo (FERRACINI, 2012, p. 125).

Fazendo uma analogia com o trabalho do ator, ainda de acordo com Ferracini (2012), compreende-se que a ação física iniciada por Stanislavski, em estado cênico, pode ser uma atualização ou uma recriação do meu Corpo Virtual. Este estado não *é*, ele *vai sendo* na medida em que a ação física vai se construindo no aqui e agora; logo, um novo instante, uma nova ação, e assim sucessivamente.

Desta forma, as minhas memórias com características grotescas, uma vez em processo de atualização através de ações físicas, podem chegar a se tornar um *corpo-memória* e, por conseguinte, presentificar estímulos que ainda ecoam em mim, como os do Mercado Público, das festas de carnaval, das brincadeiras na rua, do sertão paraibano, das danças populares e, não menos importante, dos meus desvios comportamentais provenientes da minha deficiência visual.

Quando me refiro a “corpo” estou incluindo nesta noção toda a manifestação concreta ou virtual que possa criar algum tipo de resistência, atualizando o meu Corpo Real e chegando, por conseguinte, a afetá-lo, aumentando ou diminuindo sua potência de agir (SPINOZA, 2017). Desse modo, um cheiro, uma fotografia, uma lembrança, um objeto ou até mesmo uma palavra escrita ou falada, desde que nos provoquem uma fricção, também são considerados corpos neste trabalho.

Ferracini (2012) afirma que, segundo Bergson (1990), o corpo do indivíduo por si só já é a presentificação atualizada de seu passado e de suas memórias. Partindo desta premissa, concluo este capítulo com as seguintes inquietações: Quais seriam os procedimentos técnicos que poderiam excitar o meu Corpo Virtual a fim de, além de presentificado, torná-lo cênico? Como podemos resgatar, recriar e codificar um afeto do passado? Quais são os estímulos reais que podem potencializar o meu Corpo Virtual? Como manuseá-los sem perder a sua autenticidade? Tais perguntas, fizeram-me chegar no procedimento da Mímesis Corpórea — iniciada por Luis Otávio Burnier e desenvolvida até hoje pelos atores-pesquisadores do LUME Teatro. A Mímesis, então, tornou-se o principal caminho adotado por esta pesquisa, a fim de tentar materializar a recriação destes corpos invisíveis.

Capítulo 2

ERA UM CAMINHO QUASE SEM PEGADAS: Mimesis Corpórea: Uma possível corporificação do afeto

A Mimesis Corpórea foi um divisor de águas na minha vida. Meu primeiro contato com a Mimesis foi em 2015 através de um curso ministrado pela atriz e pesquisadora Raquel Scotti Hirson oferecido pelo LUME Teatro no mês de fevereiro. Após dois anos, em 2017, tive o privilégio de vivenciar mais uma vez esta experiência, repetindo-a, com um caráter de aprofundamento, no ano de 2018. Além destes três encontros, sempre busquei entre um curso e outro fundamentar-me conceitualmente sobre a Mimesis Corpórea. Por conseguinte, procurei me aproximar cada vez mais dos livros, artigos, entrevistas, dissertações e teses sobre este procedimento, problematizando, assim, as práticas que vim experienciando com Raquel Hirson.

É importante ressaltar, porém, que o que chamamos de Mimesis Corpórea neste trabalho tem como ponto de partida apenas as experiências teórico-práticas supracitadas. Meu contato com o LUME (minha fonte primária para este conceito) ainda é insuficiente para que eu possa afirmar com clareza que o que desenvolvo é fidedigno em relação à Mimesis Corpórea desenvolvida por esse grupo. O que busco é uma inspiração, um impulso mobilizador, uma força que me lance no escuro para que, uma vez nesse lugar, eu possa desbravar os meus próprios caminhos.

2.1. Um olhar sobre a *mimesis* segundo Platão e Aristóteles

Na tentativa de me aproximar do universo referido e conseqüentemente agregar novos elementos para o meu *laboratório-em-vida*, optamos por iniciar o diálogo com a Mimesis Corpórea através de uma análise epistemológica da palavra “mimesis”, oriunda do vocábulo grego, que significa “imitação”. Iniciar este estudo fazendo tal análise foi uma opção nossa e não uma necessidade obrigatória para se compreender a Mimesis Corpórea. Principalmente por termos a consciência de que o procedimento desenvolvido pelo LUME passa longe de ser uma mera imitação.

Analisar a *mimesis* na arte da cena foi um passo fundamental para nos aproximarmos da pesquisa do LUME, uma vez que a representação enquanto imitação da realidade ainda reverbera não só na Mimesis Corpórea, como também na cena contemporânea. É reconhecido que muitos debates ancorados no conceito de *mimesis* estão postos em nossa área de atuação e de pesquisa há vários anos, gerando reflexões complexas e atuais que incidem decisivamente na análise ora desenvolvida.

Para este breve estudo sobre o conceito de *mimesis* ou *mimese*, optamos por analisar a sua função na arte a partir de Platão (2001) - através d'*A República* - e Aristóteles (1987) - na *Poética*⁷ - desdobrando essa discussão em algumas das diversas releituras e reformulações que a *mimesis* sofreu ao longo dos séculos, influenciando a cena contemporânea e, conseqüentemente, a aplicabilidade da Mimesis Corpórea.

Conforme se vai analisando *A República* de Platão (2001), percebe-se que suas provocações sobre a arte estão muito mais voltadas para o âmbito político - no que se refere à sua influência na formação do jovem e na construção de uma sociedade justa - do que para o estético. Deste modo, ao se preocupar com a educação dos futuros guerreiros e dirigentes da cidade ideal que ele preconiza nesse livro, o filósofo trata das questões ideológicas que serão repassadas para as elites vindouras, como um problema de primeira instância.

Segundo o pensamento platônico, para que esses “guardiões” da cidade tivessem uma perfeita educação era preciso “caldear a ginástica com a música e as aplicar na alma na melhor medida” (PLATÃO, 2001, 412a). O filósofo considerava a educação pela música (que incluía também a literatura, pois na Grécia antiga os sons e as palavras não podiam ser separados na música) capital, “porque o ritmo e a harmonia penetram mais fundo na alma e afectam-na mais fortemente” (PLATÃO, 2001, 401d), mas, justamente devido a esse poder de penetração, o músico-poeta-rapsodo, assim como qualquer outro artista, deveria ser vigiado, para que não introduzisse na sua obra “o vício, a licença, a baixeza, o indecoro” (PLATÃO, 2001, 401b). Os exercícios físicos serviriam antes para despertar a coragem natural do que para aumentar a força física, uma vez que para o filósofo não parece ser através do corpo, “por perfeito que seja, que, pela sua excelência, torne a alma boa, mas, pelo contrário, a alma boa, pela sua excelência, permite ao corpo ser o melhor possível” (PLATÃO, 2001, 403d).

⁷ *A República* se trata de um diálogo socrático escrito por Platão aproximadamente no século IV a.C. Já a *Poética* é uma coleção de lições proferidas por Aristóteles por volta dos anos 335 a.C. e 323 a.C.

⁸ Cf. PLATÃO, 2001, 376e e PLATÃO, 2001, nota 66, p. 132.

Contudo, se porventura o equilíbrio entre essas duas artes não chegasse a ser alcançado durante a formação do jovem, ele poderia carregar consigo sequelas irremediáveis. Na ausência da música, por exemplo, o sujeito se tornaria débil, surdo e cego, pelo fato de não ter despertado nem purificado o acervo das suas sensações, transformando-se, assim, em um verdadeiro animal, troglodita, sem intelecto. Na falta da ginástica, os danos também não seriam pequenos, ao contrário de corajoso, o sujeito se tornaria irritável, doente, fraco, medroso e dominado por um infinito mal humor (PLATÃO, 2001).

Platão (2001) trata o corpo e a alma do jovem como puros, dóceis e vulneráveis às influências exteriores, de modo que poderiam facilmente sofrer um processo de modelagem, adotando ou não os modelos comportamentais coerentes com os costumes elevados da sociedade grega. Neste contexto, os governantes deveriam vigiar “como” e “quem” estava transmitindo os importantes conteúdos responsáveis pela formação da *Polis*. Esta importante função jamais poderia ficar a cargo dos deficientes, das mulheres, dos pedagogos ou dos poetas “desvairados”. O legislador, então, deveria instituir modelos e regras rígidas para este exercício, a fim de garantir uma educação virtuosa.

A *mimesis*, enquanto imitação ou representação da verdade, causava ojeriza a Platão. No Livro III d’A *República*, essa posição é suavizada, quando ele afirma que “se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância — coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades desta espécie” (PLATÃO, 2001, 395c). No início do Livro X, porém, ele não nos deixa dúvida sobre sua posição: nega por completo a utilização da *mimesis* dentro da sociedade, principalmente pelo fato de ela ludibriar as pessoas através de uma reprodução falsa e distante da verdadeira natureza das coisas.

Aqui entre nós (porquanto não ireis contá-lo aos poetas trágicos e a todos que praticam a mimese), todas as obras desta espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quanto não tiveram como antídotos o conhecimento da sua verdadeira natureza. (PLATÃO, 2001, 595a)

Para aquele pensador grego, a realidade como a concebemos, a natureza e todos os objetos feitos pelo homem fazem parte de um plano que é denominado por ele de “mundo sensível”. Tudo que está entre nós (inclusive nós mesmos) não passa de uma cópia, logo, uma *mimesis*, de uma determinada concepção abstrata e subjetiva. Este lugar da imaginação, dos sonhos, da concepção mental, é chamado pelo filósofo de “mundo das ideias”. Quando um

artesão, por exemplo, idealiza uma cama e a constrói, na verdade ele olhou para o “mundo das ideias” e tentou reproduzir essa concepção abstrata em algo concreto, real, que denominamos de “cama” no nosso “mundo sensível”. No entanto, essa sua representação da ideia está longe de ser a verdadeira cama que estava gravada em sua mente. Logo, segundo o pensamento platônico, tudo que é produzido pelo homem já é por si só uma cópia da verdadeira natureza da coisa, não possui valor, propriedade de causa.

Neste sentido, segundo Platão (2001), tudo que fazemos neste plano em que vivemos não passa de uma *mimesis* do “mundo das ideias”, onde a verdade é fidedigna e pura. A arte, sendo uma representação dos fenômenos do “mundo sensível”, torna-se, então, nada mais nada menos que uma cópia da cópia, ou seja, um “simulacro do mundo das ideias”. Desta forma, “ao criar uma espécie de ‘real aparente’, a arte proporcionaria um desvio do caminho do ‘verdadeiro conhecimento’, pois se mostraria em um discurso afastado da verdade” (BEDIN, 2008, p. 19).

Nesse contexto, a arte, enquanto formadora de pensamento, também não passou despercebida aos olhos de Platão. O artista, representado n’*A República* pela figura do poeta, ao produzir sua arte, (seja esculpindo, pintando, dançando, atuando, recitando, etc.) se torna o principal agente corruptor da sociedade. Com uma retórica invejável e multifacetada, o artista forja ou reproduz discursos científicos que ele próprio não domina. Deste modo, os artistas, para o filósofo, tornam-se sujeitos totalmente prejudiciais para os cidadãos da *Polis*, já que esses “charlatões”, como os denomina, não teriam propriedade para tratar dos conteúdos científicos, visto que “o criador de fantasmas, o imitador, segundo dissemos, nada entende da realidade, mas só da aparência” (PLATÃO, 2001, 601b).

Segundo Platão (2001), o contato e a identificação com as “falsas verdades” reproduzidas pelos simulacros artísticos poderiam facilmente introduzir vícios na alma da criança durante seu processo de formação, como também fragilizar o equilíbrio dos homens já amadurecidos, sérios e virtuosos. A “aquisição de vícios” e “identificação emocional” ocorreriam porque as imitações realizadas pelos poetas geralmente enalteceriam aspectos sensíveis e frágeis do ser humano (que eram duramente criticados e omitidos pela tradicional educação grega), como por exemplo: o sofrimento de uma paixão renegada, a dor da saudade, o choro da perda, os gemidos do prazer, a tristeza da traição, os gritos e as gargalhadas da loucura, entre tantas outras espontâneas características da natureza humana.

Consequentemente, para o filósofo, as representações artísticas, sejam elas cômicas ou trágicas, afastavam ainda mais o homem da beleza e da plenitude do “mundo das ideias”, deixando-o três passos afastado da perfeição (*ideias — mimesis — simulacro*).

Embora para Platão a música tivesse um papel importante na educação, é importante frisar que, enquanto arte, não passava de uma reprodução do “mundo sensível”, ou seja, tratava-se também de uma imitação do ideal, como qualquer outra *mimesis*. Isto quer dizer que a própria educação do jovem naturalmente já era passível de falhas e de aquisições de vícios, pelo fato de elementos sensíveis fazerem parte deste processo. Logo, caso não houvesse um perfeito controle, a criança poderia ser exposta aos aspectos inferiores da natureza humana. Fato semelhante se dá com o cidadão maduro, que ao se identificar com as emotividades da sua natureza, dramatizadas pelo poeta, chora, emociona-se, podendo aderir a tais fraquezas e colocar em risco a tradição que fundamentou toda sua formação e que sustenta os costumes e a identidade da *Polis*.

A intolerância à representação agrava-se ainda mais quando os poetas passam a representar, em um só tempo, múltiplos personagens, funções sociais de naturezas diferentes e, pior ainda, os deuses e heróis, que eram tidos como sagrados e divinos frente às imperfeições do “mundo sensível”. Quando um ator imitava vários personagens e funções sociais, além de alterar a sua própria identidade natural, ele não se aperfeiçoava em nenhuma profissão de fato, levando o jovem espectador, que ainda estava sendo formado, a relativizar a sua profissão e o fato de ter que a exercer durante toda sua vida. Um padeiro teria que ser só um padeiro, um ferreiro só um ferreiro, um marceneiro só um marceneiro e assim por diante. Afinal de contas, segundo *A República*, a profissão e o seu ofício também habitavam o “mundo das ideias”, “de modo [que o sujeito seria] incapaz de imitar bem muitas coisas ou de executar bem aquelas mesmas de que as imitações são cópia” (PLATÃO, 2001, 395a). Se exercer uma só profissão já era algo difícil e naturalmente incompleto por se tratar de uma imitação das ideias, imagine fazer múltiplas funções ao mesmo tempo (como representavam os poetas). Todas as cópias estariam extremamente distantes da sua execução ideal.

Outro aspecto importante é o progressivo desligamento que ocorreu entre o *mythos* e o seu caráter ritualístico. De acordo com Bedin (2008), os mitos tiveram seu nascedouro na antiga mitologia grega. Estas “histórias verdadeiras”

[...] narravam como uma “realidade” passava a existir, como o ser humano, as plantas, os animais, os acontecimentos primordiais metamorfoseavam-se em matéria, reconstituindo, assim, tudo aquilo que se relacionava com a sua existência e, portanto, com o seu próprio modo de existir no mundo. (BEDIN, 2008, p. 20)

Com o passar do tempo essas histórias sagradas deixaram de ser invocadas através de rituais e passaram, lentamente, a ser representadas pelos poetas. Estes, por sua vez, recortavam os fatos que mais lhes chamavam a atenção e os recriavam conforme suas próprias crenças. Desta forma, o *mythos* deixava de ser um sistema fixo e fechado, passando a ser uma história mais flexível e aberta para novas possibilidades.

Diante de tais mudanças, a representação dos mitos foi perdendo o seu caráter místico e ritualístico, adquirindo, por conseguinte, um sentido de ilusão e de relato fictício. Frente a esta tendência, Platão (2001), ao propor uma nova educação para a *Polis*, também incentivou a substituição do *mythos*, como principal fonte para a formação social, pelo *logos* - o sentido reflexivo próprio de um saber teórico e racional.

Concluindo, a principal crítica de Platão a respeito da *mimesis* refere-se à ilusão provocada pelo simulacro. Através da identificação emocional, o poeta suavizava as fronteiras rígidas levantadas pela educação, colocando em risco não só a identidade do cidadão, mas também a harmonia da *Polis*. O *simulacro*, por ser uma cópia estética da realidade, desenvolve “pseudo verdades”.

Já o discípulo de Platão, o filósofo Aristóteles, recebe os estudos do seu mentor e os desenvolve resgatando um sentido positivo para a *mimesis*. Através da *Poética*, Aristóteles (1987) faz uma análise criteriosa dos possíveis elementos que possam compor uma Bela poesia, relacionando esta análise com a criação artística. Para Aristóteles a *mimesis* é o principal elemento propulsor da representação, sendo o *mythos* o fio condutor da sua expressividade

[...] a arte passa a ter, com ele [Aristóteles], uma concepção estética, não significando mais “imitação” do mundo exterior, mas fornecendo “possíveis” interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existências imaginárias. Afastada da perfeição [...], a *mimesis* afirma-se como a representação do que “poderia ser”, assumindo o caráter de fábula. (COSTA, 1992, p. 6)

Diferente do seu mestre, Aristóteles via na *mimesis* uma possibilidade de idealizar a realidade através de uma imitação verossímil, ou seja, tornar um fato comum algo maravilhoso e, ao mesmo tempo, aceitável pela opinião e pela crença do público. Estamos falando de uma representação do real, mas não como as coisas naturalmente são e sim como elas poderiam ser. Neste sentido, o poeta tinha a função de conciliar duas exigências: copiar a realidade de forma verossímil e criar uma estrutura poética, fechada e completa por si só.

Essa imitação aperfeiçoada da realidade utilizava da comédia ou da tragédia para se comunicar com o público. De acordo com a *Poética*, havia uma diferença clara entre esses dois gêneros: enquanto a comédia procurava imitar os homens piores do que eles são (com maus hábitos, sensíveis e deficientes), a tragédia buscava representá-los melhores do que eles são (corajosos, sábios e heróis). Esta dicotomia não se baseava em uma questão de classe social, mas em vícios e virtudes que poderiam ou não compor a personalidade de qualquer cidadão, embora, de fato, as tragédias gregas tendessem a retratar deuses e heróis, enquanto as comédias se concentravam no cidadão comum. Independentemente do gênero, porém, tais imitações eram, de uma forma ou de outra, sublimadas para os olhos da *Polis*.

Se a tragédia é a imitação de homens melhores que nós, importa seguirmos o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são. (ARISTÓTELES, 1987, p. 215)

Aristóteles, portanto, acreditava que a *mimesis* poderia melhorar a verdade natural dos fatos, recriando uma espécie de “real aparente”. Assim, ele propõe suavizar os aspectos negativos da criação humana e aperfeiçoar os positivos, de modo que através das encenações teatrais fossem estabelecidos os padrões estéticos que seriam salutares para a constituição daquela sociedade.

Para compreendermos melhor como se desenvolviam as representações miméticas, é necessário entender a estrutura da tragédia - qual era seu objetivo, seus elementos constituintes e o seu principal eixo condutor. “A tragédia não é a imitação dos homens, mas das ações e da vida” (ARISTÓTELES, 1987, 1450a). Estas representações dramatizavam os mitos - “histórias verdadeiras” que reforçavam as crenças e a moral do bom cidadão. Os dramas, por sua vez, não eram narrados e sim, efetuados por atores que, durante a

representação e através de uma forte identificação emocional, faziam o público ir do terror à piedade, da tristeza à alegria, do ódio ao amor, por exemplo. A tragédia, por meio de uma sequência de ações verossímeis, provocava um efeito de purificação ou purgação das emoções que não faziam parte da natureza do indivíduo. O filósofo nomeou esse fenômeno - que ocorria não só com quem atuava, mas principalmente com quem assistia - como “catarse” (em grego, *katharsis*). Durante o efeito catártico as pessoas se encontravam emocionalmente comprometidas com a fábula, tornando-se, portanto, vulneráveis às influências externas e passíveis de serem manipuladas ideologicamente. Uma boa imitação teria que fazer com que o público se identificasse emocionalmente com aquilo que estava sendo dramatizado, ao ponto de aderir inconscientemente aos padrões políticos, estéticos e filosóficos propostos.

Segundo Aristóteles (1987), a tragédia era composta por seis elementos: enredo (*mythos*), caracteres (*ethe*), elocução (*lexix*), pensamento (*dianoia*), espetáculo (*opsis*) e música (*mellopoia*). Dentre esses elementos, o *mythos* era “o princípio e como que a alma da tragédia” (ARISTÓTELES, 1987, 1450a). O filósofo acreditava que a representação verossímil do *mythos* era o principal elemento constituinte da tragédia, sendo esta a própria imitação do *mythos*. Desta forma, essas “histórias verdadeiras” vão deixando o plano espiritual e místico para habitar a vida real, o cotidiano da cidade. Tais crenças, então, passavam a influenciar os hábitos, costumes e comportamentos diários do cidadão, doutrinando-o também através dessas verdades que eram representadas na tragédia.

Porém, da mesma forma que Platão utiliza *A República* para fazer suas reflexões políticas, Aristóteles, de forma bem mais subliminar, também o faz através da *Poética*. Ideias que aparentemente são específicas do campo linguístico expandem-se, servindo também como metáfora para a formação da *Polis*, como é o caso das noções de “totalidade” e “unicidade”.

Segundo Bedin (2008), a “totalidade” é analisada a partir de uma bifurcação: o “todo” e a “grandeza”. O *todo* se refere à ideia de começo, meio e fim, isto é, uma representação composta de ações consequentes, encadeadas e que empregam, ao chegar no fim, um significado reconhecível para o público. Vejo que esta ideia linguística se assemelha com a noção de ofício para o cidadão grego. Da mesma forma que a poesia teria que possuir esta ideia de “totalidade”, o indivíduo, segundo os preceitos da tradição grega, também teria que adotar como trajetória de vida a profissão e os costumes passados para ele quando criança, não rompendo, assim, com a linearidade consequente e previsível da vida.

Já a “grandeza”, segundo a autora, relaciona-se com a noção de Belo que, por sua vez, está diretamente relacionado com as grandezas da completude, da ordem e da proporcionalidade. Um objeto para ser Belo, por exemplo, como já foi visto no capítulo anterior, não poderia ser nem muito pequeno nem muito grande de modo que provocasse um equilíbrio e uma harmonia visual naquele que o visse. Esta concepção de grandeza também expande as fronteiras da poesia abrangendo a vida cotidiana da *Polis*, de tal forma que um bom cidadão, provavelmente inspirado por este modelo linguístico, não poderia expressar formas extremas de comportamento. Não seria Belo ver um homem expondo seus dramas pessoais em público, tampouco uma demasiada felicidade, ao passo que a equidade, o aparente equilíbrio emocional, seria o modo ideal e completo de se comportar.

A *Polis* adotava a noção de “unicidade” como um dos principais pilares da educação. A tragédia, por exemplo, ao ser dramatizada promovia uma ideologia *una*, que abarcasse toda a *Polis*, unificando-a. A noção de “unicidade”, no que lhe concerne, reforça a ideia de corpo uno do *mythos*, ou seja, “caso mudássemos a parte de uma peça, essa, deslocada, mudaria a ordem de toda a peça, ou se mudássemos uma parte e essa não alterasse o todo, poderíamos dizer que esta não faz parte da ‘unicidade’” (BEDIN, 2008, p. 45). A representação do *mythos* não admite outras interpretações, portanto, não há indivíduos ou particularidades e sim um corpo coletivo constituído pela tradição e pelos bons costumes necessários para a formação da sociedade.

Por fim, a *mimesis*, além de idealizar a realidade, também era vista por Aristóteles como uma forma prazerosa de aprender, pois esse procedimento sempre fez parte da natureza humana. Um exemplo disto é quando em Aristóteles (1987) é elucidada a comunicação entre os primitivos, que ao avistarem algo desconhecido se referiam a isto, diante dos seus pares, através de mímicas e representações. A mesma qualidade mimética, de acordo com Bedin (2008), é vista quando os bebês aprendem a andar, falar, comer, entre tantos outros comportamentos e hábitos, imitando os seus familiares ou os discursos sociais que os rodeiam.

Como desdobramento desta aprendizagem mimética e insistindo na característica de “reconhecimento” a partir da *mimesis*, podemos afirmar que o sujeito se torna capaz de olhar uma determinada imagem e reconhecê-la como representação da realidade, porém “não repousa na relação causa e efeito; enraíza-se muito mais no reconhecimento de ‘semelhanças’” (GAGNEBIN, 1993, p. 5). Um exemplo disto é quando associamos o

brinquedo ao universo infantil ou um buquê de flores a um casal de enamorados, ou seja, quando através de uma imagem ou objeto é possível evocar uma outra realidade que não se faz presente. Deste modo, o aprendizado através da *mimesis* leva o sujeito não só a imitar e reconhecer, como também a “produzir diferentes” que passam a sensação de “similitude”.

Essa maneira de compreender a *mimesis* relaciona-se ao aprendizado lúdico que, antes de ser voltado a um ‘modelo’ a ser seguido, revela-se como um ato de conhecer prazeroso, o que reconhece e produz semelhanças na linguagem. Esse modo de interpretar a questão da *mimesis* parece se aproximar, nessa nova leitura, de uma outra passagem da *Poética*, na qual Aristóteles compreende a tarefa do poeta como sendo a de descobrir semelhanças, pois “bem saber descobrir metáforas significa bem se aperceber das semelhanças”. (BEDIN, 2008, p. 102-103)

Além de reconhecer, o homem ganha a habilidade de reproduzir e de alterar o “real” também através da metáfora, tornando-se, assim, uma espécie de compositor artístico. Um exemplo disto é a seguinte frase: “a sua voz ventilou o meu corpo, como uma brisa que entra suavemente pela minha janela”. Por analogia, da mesma forma que podemos criar artifícios metafóricos para a linguagem (escrita ou oral), também podemos, no âmbito das artes cênicas, desenvolver “similitudes” corporais a partir de objetos e elementos do mundo real. Deste modo, a corporificação de uma flor, de um monumento ou até mesmo de uma pessoa, poderia se encaixar neste conceito aristotélico.

Todavia, esta composição do poeta a partir de fatos reais só é reconhecida por Aristóteles (1987) se houver a conexão de ações coerentes e que “necessitam” uma das outras, reforçando, assim, a noção de “totalidade” (começo, meio e fim) da composição. Então, para o filósofo grego, as necessidades que unem os fatos são compostas por imitações causais, isto é, que possam substanciar a necessidade de um próximo acontecimento e de um outro, e assim sucessivamente. Desta forma, a partir das lacunas que há entre os naturais acontecimentos do cotidiano, fica clara a intervenção compositora do poeta quando ocupa tais espaços com as suas ações miméticas; ou seja, aquele “mundo perfeito” representado através da tragédia não passa de uma organização aprimorada dos verdadeiros fatos da vida.

Em suma, podemos concluir que Aristóteles (1987) olhava a *mimesis* como um instrumento prazeroso de aprendizagem. Imitar se torna algo edificante não só pelo resultado, mas, principalmente, pela relação processual entre indivíduo e objeto. A criação e a

identificação de semelhantes, o aperfeiçoamento da realidade e a purificação do espectador através da catarse são alguns exemplos positivos da prática mimética ressaltados pelo filósofo ao longo da *Poética*. Platão (2001), por outro lado, coloca a filosofia acima da poesia como principal instrumento para a educação. Segundo seu pensamento, a poesia reproduz, através da *mimesis*, uma realidade corruptível típica do “mundo sensível”, afastando-se cada vez mais do mundo ontológico das ideias.

Estas duas perspectivas filosóficas são até hoje os principais eixos reflexivos que problematizam as discussões e as pesquisas acerca da *mimesis*. Ao longo dos séculos, a *mimesis* aristotélica foi o principal conceito que influenciou a criação artística no ocidente. No entanto, a sua hegemonia foi colocada em questão no século XIX, quando alguns estudiosos da arte, inspirados pelo pensamento platônico, relativizaram a definição mimética como “imitação da natureza”. Nesse momento, a tradição aristotélica começou a ser suplantada pela ideia de “criação”, na qual o artista iria se colocar como uma espécie de mediador entre o ideal e o sensível.

2.2 Ecos da *mimesis* clássica ao longo do tempo

De acordo com o artigo *Sobre a questão da Mimesis* do professor da USP Victor Knoll (1996), o filósofo alemão Georg W. F. Hegel, através da sua obra *Estética*, escrita em 1875, torna-se um dos principais nomes na reabilitação do pensamento platônico frente à hegemonia aristotélica. Segundo Knoll (1996), Hegel faz uma distinção entre “obra de arte” e “artefatos técnicos”. Estes, para o filósofo, não seriam de forma alguma vistos como obra de arte pelo fato de se tratar de uma mera cópia técnica da natureza. Já a obra de arte é vista por Hegel (1994) como uma reprodução da natureza, mas não na perspectiva aristotélica de *mimesis* e, sim, em uma relação de conformidade entre a arte e a verdade natural das coisas. Os elementos artísticos reproduzem as experiências vividas junto à natureza, havendo uma espécie de *homoiosis* (semelhança), e não de *mimesis* (imitação). Ao contrário de Aristóteles e Platão, Hegel não busca uma estética baseada no Belo e sim, numa concepção que ele denomina de “Ideal” (KNOLL, 1996).

A constituição deste conceito se prende a uma contradição primitiva: uma luta que se trava entre o sensível e a Ideia. Nestes termos, a obra de arte se põe como um lugar de equilíbrio entre aqueles dois lados. A arte comporta a infinidade da Ideia e a finitude do sensível [...]. O lado espiritual, o conteúdo ou o fundo segundo a linguagem hegeliana, tem necessidade do elemento material para se converter em presença. Assim, o Ideal se define como manifestação sensível da Ideia. O infinito, vivo e atuante, nos limites do finito. (KNOLL, 1996, p. 4)

Em linhas gerais, portanto, uma casa pintada em uma tela é mais do que uma cópia da realidade. O processo de reprodução desta imagem passa por uma zona de turbulência, de adequação, de equilíbrio e de conformidade entre a concepção artística (a pintura) e o objeto real (a casa). A obra de arte passa a ser uma possível presença finita e sensível da verdadeira concepção ideal e abstrata da casa, de modo que não busca mais o Belo e, sim, o Ideal (o equilíbrio entre o *mundo sensível* e o das *ideais*). Esta casa Ideal pintada na tela, porém, é uma verdade provisória, pois conforma-se às influências do momento histórico em que é concebida (KNOLL, 1996).

Na primeira metade do século XX, o filósofo alemão Walter Benjamin, por sua vez, influenciado pelo idealismo alemão de Kant e Hegel, não entendia a *mimesis* como uma cópia, mas como produtora de *semelhanças*. O homem produz *semelhanças* porque reage aos estímulos já existentes na sociedade. No entanto, segundo Benjamin, tais estímulos são mutáveis, de tal forma que o que é reconhecível hoje possivelmente não o será amanhã (GAGNEBIN, 1990).

A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as *semelhanças* não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas. Assim, reconhecemos hoje só uma parte mínima das *semelhanças*, comparável à ponta de um iceberg, se pensarmos em todas as *semelhanças* possíveis (GAGNEBIN, 1990, p. 14).

Seguindo este raciocínio, a *mimesis* não seria, então, um reflexo da realidade, mas uma espécie de refração do real - uma similaridade que pode estar mais ou menos distante do modelo original. Gagnebin (1990) entende que para Benjamin a *semelhança* pode ter um novo significado, uma nova forma de expressão, sem perder sua similaridade com o objeto original. A essa reformulação mimética, o filósofo dá o nome de “*semelhança não sensível*”.

É, portanto, a semelhança não sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário e irreduzível. (BENJAMIN, 1985, p. 111)

Essa “semelhança não sensível”, ou capacidade de transformação mimética, é sobretudo um procedimento prazeroso de educação e de aprendizado, análogo aos jogos e brincadeiras infantis. Segundo o filósofo, as crianças não copiam ou imitam as coisas conforme seus signos. Este poder mimético, próprio da infância, transforma o objeto “original”, dando-lhe uma nova similaridade, sem abandonar, porém, suas configurações iniciais. A partir da estrutura de um objeto ou de uma imagem pode-se estabelecer semelhanças, atribuindo a eles novos significados.

Contrariando os preceitos aristotélicos e fazendo uma analogia com a nossa própria vida, Benjamin ainda acredita que um objeto mimetizado, como também o nosso presente, não é linear, nem muito menos consequente, de modo que nada se repete de fato, o passado não volta, o que há são semelhanças d’outrora: “semelhanças não sensíveis”. No curto prazo, mesmo diante das infinitas possibilidades de semelhanças, não há um afastamento total das características originais do objeto, da imagem ou de um determinado fato do passado. No entanto, com o passar do tempo as semelhanças podem chegar a não ser mais reconhecíveis por estarem muito afastadas do seu objeto original.

De acordo com a tese de livre docência do professor da USP Luiz Fernando Ramos (2012), *Mimesis espetacular: a margem da invenção possível*, as reinterpretações modernas da estética de Platão e Aristóteles ganharam protagonismo desde o século XIX e culminaram nas vanguardas artísticas europeias no século XX, evidenciando o que ficou popularmente conhecido como “crise da mimesis” ou “crise da representação”. As vanguardas serviram de mola propulsora para a modificação das ideias, da estética, das motivações, dos processos e dos resultados artísticos naquele período. O teatro, incentivado por essas renovações vanguardistas, inicia um processo de negação das práticas miméticas. Aspectos clássicos que foram retomados e desenvolvidos pelo drama burguês do século XIX (como a totalidade, a ilusão e a representação) são lentamente substituídos por uma arte antimimética que retira o texto (o *mythos*, segundo Aristóteles) do centro gravitacional da cena, passando o protagonismo para o “espetacular” (o *opsis*, de acordo com a concepção clássica).

Nesta hipótese, criar uma cena, menos do que tecer um novelo de ações, como sugere a metáfora tradicional da criação ficcional e dramática, seria constituir uma sintaxe de superfícies, tessitura de cores e imagens, apresentação de objetos não previamente identificados. Na cena a significação, se houver alguma, se afirmaria, pelas diversas materialidades que se alternassem numa composição, ou pelas massas sonora e visual que se apresentassem muito mais como construções abstratas do que como narrativas configurando histórias. (RAMOS, 2012, p. 14)

Esta inversão hierárquica entre o *mythos* e *opsis*, segundo Ramos (2012), assemelha-se a uma visão platônica, onde não é exaltada a imitação ou o *simulacro*, e sim a subjetividade própria de uma composição abstrata, através de elementos cênicos que não possuem necessariamente um significado ou um sentido a ser reconhecido. Esta “obra aberta” e antimimética, como é denominada por Ramos (2012), surge como um desdobramento da própria *mimesis*.

Esse novo modelo, que já vinha sendo alimentado por estímulos advindos do naturalismo do século XIX, vai contra as próprias bases e princípios clássicos, separando, assim, a representação da vida. Desta forma, é compreensível que haja uma espécie de “fantasia pós-teatral”, na qual não existe um rompimento com a *mimesis*, mas uma nova fase contemporânea da expressão mimética.

Em vista disso, é sempre bom reforçar que todas as transições ao longo da história, referentes ao “fazer artístico”, de uma determinada geração para outra, foram extremamente lentas e sutis. As mudanças miméticas não fogem a essa regra, ao ponto de percebermos ainda fortes indícios do teatro dramático em meio às criações artísticas na nossa cena contemporânea, já profundamente marcada por tendências que Lehmann (2007) denominou de “pós-dramáticas”.

Esse movimento antimimético próprio do teatro contemporâneo passa a ser um jogo aberto onde o espectador contribui com a obra a partir das suas referências e subjetividades pessoais, imergindo cada vez mais no universo do *opsis*. A cena teatral passa ser um objeto não identificável, deixando de oferecer generosamente significados e leituras prévias, despertando o espectador de uma ilusão dogmática proveniente da linearidade do drama. A verossimilhança, uma das características fundamentais da *mimesis* aristotélica, “não é mais previamente construída e testada na sua potência de convencer, mas é construída intimamente pelo leitor/espectador de acordo com suas próprias chaves de leitura” (RAMOS, 2012, p. 53). Frente a isto, com o aumento da adesão à prática antimimética pelos modernistas e contemporâneos, começa a surgir uma rejeição da ideia

de representação, em favor da concretude da cena. Desse modo, o ator, o principal símbolo da *mimesis* na arte da cena, começa a perder o seu protagonismo, uma vez que ele inevitavelmente já traz em seu corpo uma série de significados representativos, mesmo quando se faz presente através de elementos virtuais.

Ainda segundo Ramos (2012), desde a *Poética* de Aristóteles a *mimesis* está ligada à semiologia, ou seja, à representação de um mundo reconhecível. Todavia, a partir do pensamento kantiano, o teatro vem substituindo a semiótica por uma dimensão sintática, negando referentes, dando espaço aos significantes imediatos e construindo materialidades provisórias ao invés de elaborar sentidos finais.

2.3 Mimesis Corpórea, uma *mimesis* pós-dramática?

Como já foi acima referido, segundo Aristóteles (1987, 1450a), a *mimesis* “não é a imitação dos homens mas das ações e da vida”, de modo que ela é bem mais do que uma imitação de uma ação ou uma espécie de mímica dessa ação. Logo, a arte aristotélica procura imitar, essencialmente, a “potência de vida” que há na ação, expandindo a objetividade de suas formas, dado que cada ação é composta, em sua complexidade, de elementos diferentes e singulares em sua constituição (FERRACINI, 2012). Um “aceno de despedida”, por exemplo, pode ser, enquanto acontecimento, igual a todos os outros; sua singularidade, porém, o torna único e diferente dos demais. É essa singularidade, expressa por elementos virtuais (motivação, estímulos, desejos, por exemplo) e físicos (velocidade, peso, altura do braço, entre outros), que determinará sua recriação e formalização artística.

Portanto, de acordo com Ferracini (2012), inspirado por essa perspectiva aristotélica o ator não deveria representar, imitar, demonstrar ou interpretar algo, e sim, recriar a potência de vida que há no objeto trabalhado, seja ele virtual, real ou artificial.

Talvez seja neste sentido que a “arte imite a natureza”. A arte busca a mesma potência de criação que a natureza, em si, possui - e, por que não dizer, vice-versa. E é nesse sentido, e dentro desse conceito, que a *mimesis* corpórea, como entendida no LUME, se coloca: não como uma mera tentativa de cópia, reprodução ou mesmo representação do que foi observado, mas como busca de recriação que tem, como ponto de concretização inicial, como ponto de partida, as observações de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. (FERRACINI, 2012, p. 226)

Claro que existem infinitas formas da arte recriar a natureza. A Mímesis Corpórea é só mais um procedimento, só mais uma tentativa de recriar poeticamente esta potência de vida no ator, dançarino ou performer. Isto é, a Mímesis procura, inspirada na teoria aristotélica, imitar a singularidade da potência de vida e não a sua generalidade ou o seu estereótipo (ou seja, os elementos invisíveis do “aceno de despedida” e não a sua plasticidade ou significado). Portanto, ainda segundo Ferracini (2012), o importante ao imitar uma ação, desenvolver uma Mímesis, é justamente recriar as suas diferenças a cada vez, atualizando assim, o frescor da vida que há naquele determinado encontro (o seu potencial).

A fisicidade⁹ da recriação de uma potência de vida, por si só, é indeterminada, imprevisível, fazendo com que haja lacunas na formalização corporal deste processo. Estes espaços abertos são preenchidos espontaneamente pela criatividade do ator conforme seus impulsos e estímulos pessoais, reiventando assim, o gênero primário observado. Em vista disso, percebe-se que a trajetória desse processo será constantemente atravessada pelas referências e interpretações do ator acerca do contexto em que o seu objeto de análise (sua Mímesis) está inserido, de modo que o resultado corpóreo desta recriação é múltiplo e heterogêneo.

O contexto histórico-social no qual o objeto trabalhado está inserido, como também a realidade do ator-observador, são individuais e subjetivos, de modo que são dadas valorações diferentes (e até contraditórias) para cada relação ator-objeto. As referências do Corpo Virtual do ator que serão acessadas para completar o processo da Mímesis Corpórea têm relação direta com os valores, as referências, os costumes e as imagens histórico-sociais que ele carrega consigo. Deste modo, são as formas singulares de se relacionar com o mundo que vão materializar os diferentes elementos semióticos¹⁰ (FARACO, 2009).

Tendo em vista a não uniformidade que há na relação acima mencionada, podemos afirmar que os signos produzidos no processo de Mímesis Corpórea, são antes o resultado de uma *refração* (desvio) que de uma *reflexão* (espelhamento) de um objeto. de acordo com a terminologia adotada por Mikhail Bakhtin, pois

⁹ “A *fisicidade* é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física, é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A *fisicidade* de uma ação é para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário do movimento de uma ação, até onde vai, se é grande ou pequeno.” (BURNIER, 2001, p. 55, grifos do autor)

¹⁰ O “material semiótico” se relaciona ou pertence ao estudo da semiologia, que por sua vez é a ciência que estuda os signos e os sinais e/ou sistema de sinais, utilizados em comunicação. (HOLANDA, 1975)

[...] a refração é o modo como se inscrevem nos signos a diversidade e as contradições das experiências históricas dos grupos humanos. Sendo essas experiências múltiplas e heterogêneas, os signos não podem ser unívocos (monossêmicos); só podem ser plurívocos (multissêmicos). A plurivocidade (o caráter multissêmico) é a condição de funcionamento dos signos nas sociedades humanas. E isso não porque eles sejam intrinsecamente ambíguos, mas fundamentalmente porque significam deslizando entre múltiplos quadros semânticos-axiológicos (e não com base numa semântica única e universal) (FARACO, 2009, p. 51).

Fica evidente, portanto, que a Mímesis Corpórea está associada a uma “refração corpórea”, principalmente se compreendermos, segundo uma visão bakhtiniana, que o ator, ao desenvolver a Mímesis, estará cruzando a potência de vida do objeto com as diferentes vozes sociais que o compõem. Então, se eu como ator-observador faço uma Mímesis de uma feirante, a potência de vida dela será imitada (refletida) mas a sua fisicidade e corporeidade será refratada (recriada), não se tratando o resultado, necessariamente, de uma cópia fiel, mas de uma imagem alterada, similar à real feirante.

É sempre bom lembrar que para Bakhtin o ser humano é um sujeito dialógico, pois está em constante relação com o meio e com aqueles que compõem o seu contexto social. Esta relação pode ser feita através de enunciados escritos, orais ou corporais — como já foi analisado no primeiro capítulo desta dissertação. O ator, enquanto sujeito, é constituído de infinitas vozes sociais que flutuam entre o passado (as tradições, as memórias), o presente (os múltiplos temas que o circundam) e o futuro (os objetivos e anseios da sociedade contemporânea). Todas essas vozes atemporais, segundo uma visão bakhtiniana, são movidas, em sua composição, por dois tipos de forças distintas: as “centrípetas” e as “centrífugas”.

Várias vertentes teóricas dos estudos sobre gêneros do discurso das últimas quatro décadas, por percursos diferentes, apontam para o fato de que os gêneros são marcados por duas forças opostas e aparentemente contraditórias: uma força que regula, normatiza, estabiliza, generaliza, promove recorrência, a qual será chamada aqui de ‘força centrípeta’; e outra que desestabiliza, relativiza, dinamiza, ‘plasticiza’, surpreende, aqui nomeada como ‘força centrífuga’. Esta nomenclatura provém de Bakhtin (1988) e foi aplicada às forças da língua: em acordo com seu raciocínio, as forças centrípetas atuam com vistas a normatizar, unificar e tornar homogênea a língua, ao passo que as forças centrífugas atuam no sentido de estratificar e tornar heterogênea a língua. (FILHO, 2010, p. 15)

Desta forma, a Mímesis, enquanto “refração corpórea”, é uma prática “centrífuga” por lidar com o pluralismo que pode haver na recriação de uma potência de vida. Quando o ator cria uma fuga da suposta verdade emitida por uma imagem, ele desenvolve, por meio de

microimpulsos internos no seu corpo, uma fissura naquele lugar comum socialmente imposto. Assim, o ator, enquanto recriador da natureza, pode abrir uma espécie de linha de fuga no discurso vigente, contrariando as forças “centrípetas” que o conduzem para uma imitação simplista e estereotipada da “verdadeira” corporeidade da imagem. O que ocorre, portanto, é uma saída da curva, um rompimento com os padrões, a busca por uma fissura na normatividade imposta pelos passivos significados do cotidiano.

Poderíamos, então, afirmar que a Mímesis Corpórea se trata de um encontro afetivo que potencializa uma força “centrífuga” de recriação, refratando poeticamente a natureza a partir das singularidades daquele que atua-observa. Todavia, o conceito de afeto neste trabalho não se refere à amorosidade e ao carinho acolhedor. O que compreendemos como afeto está relacionado com os estudos do filósofo Baruch de Spinoza - importante pensador do século XVII que contribuiu para a chamada Filosofia Moderna.

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. [...] Assim, quando podemos ser a causa adequada de algumas dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário uma paixão. (SPINOZA, 2017, p. 98)

Ou ainda:

O *Afecto* é o efeito do encontro entre corpos e, como tal, envolve o aumento e a diminuição da potência de agir e da potência de afetar e ser afetado dos modos por ele implicados. Assim compreendido, o *afecto* não envolve uma interioridade psicológica concebida como substancialmente distinta da exterioridade corpórea. (SILVA, 2013, p. 21-22)

De acordo com o pensamento bakhtiniano, compreende-se que o ser humano é formado por uma série de discursos sociais, de modo que cada sujeito possui uma história particular e única. Logo, ele é resultado do embate e das inter-relações que o atravessam e, por conseguinte, o afetam positiva ou negativamente. “A unicidade do ser humano existe na ação, no ato individual e responsável. Viver é agir e agir em relação ao que não é o seu, isto é, o outro.” (FIORIN, 2016, p. 19-20). Então, fica evidente que o corpo humano para aumentar

¹¹ Entendemos aqui o conceito de fissura como “o nome dado para a diferença (e, portanto, talvez nem seja preciso lembrar, ausência de semelhança ou similitude) entre os corpos e o acontecimento incorpóreo que deles se desprende, entre as proposições e o sentido (também entre as palavras e as coisas e entre o visível e o dizível). Mas a ressonância que percebemos não é uma total consonância”. (SILVA, 2013, p. 276 – 277).

sua capacidade de agir necessita de encontros, relações dialógicas, mas sobretudo, positivas, que o excitam, trazendo-lhe um estado de “alegria” em detrimento da “tristeza”.

Mas o que seria um encontro “alegre” ou “triste”?

Vemos, assim, que a mente pode padecer grandes mudanças, passando ora a uma perfeição maior, ora a uma perfeição menor, paixões essas que nos explicam os afetos da alegria e da tristeza. Assim, por alegria compreenderei, daqui por diante, uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição maior. Por tristeza, em troca, compreenderei uma paixão pela qual a mente passa a uma perfeição menor. Além disso, chamo o afeto da alegria, quando está referido simultaneamente à mente e ao corpo, de excitação ou contentamento; o da tristeza, em troca, chamo de dor ou melancolia. (SPINOZA, 2017, p. 107)

Deste modo, podemos concluir que o corpo humano é passível de encontros que o acomodam, o submetem, enfim, o “entristecem”. Esses encontros promovem discursos com forças “centrípetas” que o levam a reafirmar e repetir um determinado modelo, voltando-se constantemente para o mesmo centro aprisionador. Ao contrário, os encontros “alegres” estimulam devires para além deste vicioso sistema sócio-político-econômico, criando linhas de fuga “centrífugas” de criação, de reorganização e desautomatização do cotidiano. Desta forma, e a partir de uma sucessão de encontros alegres, o ator, a partir da Mímesis Corpórea, talvez consiga encontrar, através de microdevires corporais, fissuras na superficialidade do objeto observado, alimentando ainda mais a recriação do seu potencial de vida.

Uma das principais premissas da Mímesis Corpórea é a observação. Colocar-se em silêncio por dentro e por fora. Uma vez que tenha o corpo aberto para os prováveis encontros casuais, o ator aumenta sua capacidade de afetar e ser afetado. Desta forma, se deslocar se torna um fator fundamental para o ator-observador: permitir-se dialogar com o meio exterior, seja através de imagens, objetos, monumentos, sons, pessoas ou até mesmo com suas próprias lembranças e memórias (isto é, o seu Corpo Virtual). Assim, trabalhar com a Mímesis significa iniciar uma viagem, caminhar por um roteiro indefinido, com poucas informações, trilhas ou pegadas a serem seguidas. Restam só rastros, vestígios que incentivam o acaso, os instintos imediatos e a descoberta de novos caminhos (devir — viagem). (HIRSON, COLLA; FERRACINI, 2017)

Independentemente do tipo de viagem que for adotada (através de *corpos reais* ou *virtuais*) o que se busca nesta jornada é interiorizar as singularidades do objeto observado e sair da sua superficialidade, da fisicidade e dos seus traços externos, isto é, colocar-se aberto para os afetos provenientes destes encontros. Permitir-se ao acaso e, principalmente, às forças invisíveis que possam surgir destes diálogos, assim afirmam os atores do LUME Teatro.

Vamos em busca de singularidades, de multiplicidades, da diferença. E de sermos afetados para possivelmente afetarmos. Estamos em busca de um encontro que realiza deslocamentos qualitativos. Acima de tudo um encontro que produza afetos e “buracos”, que produza sensações e “saltos”, que produza impulsos e lugares “vazios”. Pois são justamente nesses buracos, saltos e lugares vazios que nós do Lume trabalhamos, exploramos, reinventamos nosso corpo. Pois, “Trata-se, aqui, de um devir animal que se desencadeia a partir da apreciação da mosca, mas não é a identificação com as formas da mosca que se revela essencial” (GIL, 2012, p. 4). Nos espaços, saltos e fendas entre esses sinais é que a mimesis produz sua inventividade corpórea. (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017, p.114)

Em vista disso, o ator tem que permitir ser habitado por um outro além de si mesmo. Deixar-se trocar de pele. Encontrar fissuras em seu corpo a partir da corporeidade do outro. Desejar uma outra imagem, um outro potencial de vida. Este desejo se refere a um apetite consciente fruto das próprias necessidades do ator. Tornando-se, assim, evidente, “que não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, (...), mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por desejá-la, que a julgamos boa” (SPINOZA, 2017, p. 106). Assim sendo, é muito importante que o ator deseje estar nesse estado aberto de escuta, em meio aos “buracos” e lugares “vazios”, porque assim facilitará o seu encontro com “coisas boas”, que o excitem, que o “alegrem” e, sobretudo, potencializem a sua inventividade corpórea.

A pesquisadora Cintia da Silva (2013) contribui para essa discussão ao nos lembrar, a partir da leitura com várias obras dos filósofos Deleuze e Guatarri, de uma relevante noção de “desejo”. Para esses pensadores o ato de desejar independe da vontade do sujeito em relação a qualquer que seja o objeto, ou seja,

O desejo funciona constituindo máquinas desejantes ou agenciamentos, quer dizer, acoplando elementos sem relação de semelhança ou causalidade entre si (o que não quer dizer que tal relação seja por isso arbitrária). Este funcionamento coloca justamente em questão os limites do corpo daquele que está em processo desejante, os encontros que ele constituiu para si como identidade, e implica uma apreensão das coisas (e “pessoas”) como peças que são extraídas de um conjunto para entrar em outro. (SILVA, 2013, p. 98)

Frente a isto, compreende-se que os encontros provenientes da Mimesis Corpórea estão diretamente relacionados com o acaso e a identificação espontânea das partes envolvidas. Se há algum ato de racionalização neste processo, é só o momento em que o ator se coloca em uma zona sensível a encontros afetivos, já que a relação entre o sujeito e o objeto é imprevisível, logo, potente, por se tratar de um fenômeno dialógico próprio da natureza humana.

O que se espera desse estado de desejo é a captação de forças, é a fricção de vibrações intensivas no encontro entre os envolvidos. Trata-se de um sujeito buscando se apropriar de uma força em potencial diferente da sua. São experiências de percepção alterada (que se pode ter, por exemplo, pela exaustão física como é o caso da perspectiva teatral adotada por este trabalho) que se inclina para um devir-imperceptível, em que aquele que observa se confunde com os limites corpóreos do outro que foi observado (SILVA, 2013).

Para que isso ocorra é necessário que o corpo do ator-observador se encontre em um estado “intensivo” contido. Contido porque naturalmente o “corpo intensivo” é dilatado, sua atenção é expandida, sua presença é mais acentuada. Porém, quando o sujeito se propõe, deseja, se relacionar com a vida cotidiana (que é o caso da Mimesis Corpórea), ele precisa sincronizar seu ritmo interno com o tempo-dinâmico do ambiente ou objeto observado, logo, precisa conter a sua força “intensiva” que tende a se expandir - o que geralmente ocorre em sala de trabalho. Adoto como “corpo intensivo” o seguinte conceito:

Uma zona potencial de inclusão, de diferenças, de reduplicações. Um lugar de encontro, lugar paradoxal, lugar de vizinhanças e partículas que se conectam, reconectam e desconectam, relacionando-se em velocidades infinitas. Nessa zona não há nenhuma identidade, somente si-outros, sempre-outros, não-eus, eu como duplo do outro e o outro como minha duplicação. (FERRACINI, 2012, p. 138)

Ora, se o ator se coloca em agenciamentos desejanter, em busca de afetos *alegres*, aumentando assim a sua capacidade de agir a partir de um estado corporal *intensivo* no qual ele se encontra aberto, numa zona onde não há identidade, somente si-outros, é bem provável que surja desta “zona de turbulência” (FERRACINI, 2012) um corpo que não é mais nem o do ator, e tampouco o do objeto observado, ou seja, um Terceiro Corpo¹². Uma terceira pele

¹² O termo “terceiro corpo” que é utilizado no título deste trabalho surgiu durante o debate na banca de qualificação deste trabalho. A partir de então venho utilizando esta nomenclatura, apesar de não a ter encontrado em trabalhos acadêmicos.

de um corpo que, ao passo que vai sendo trabalhado, vai adquirindo, paulatinamente, novos elementos para sua fisicidade, sua corporeidade e seu Corpo Virtual.

Segundo Hirson (2012), compreende-se que a composição desse *terceiro corpo*, além dos afetos provenientes do objeto observado, também sofre influências do passado do ator. Porém, são memórias incompletas, fragmentos, que podem ser preenchidos e misturados com as imagens do presente e de um futuro imediato. Os *flashes* do passado provocam, na musculatura do ator, sensações que desenvolvem microimpulsos, que junto com a respiração pressionam a atualização dessas imagens d'outrora. Esta metamorfose, ainda sem identidade, provoca uma espécie de dança das intenções, forças invisíveis que invadem a corporeidade do ator e o movimentam pelo espaço. Logo, trata-se de um “fluxo de devires que conectam pensamento e coluna vertebral e geram um estado de abertura tal que faz as memórias dançarem.” (HIRSON, 2012, p.54).

Vale salientar que essa perspectiva proposta por Raquel Hirson se baseia na experiência vivida por ela durante o processo criativo do seu espetáculo “Alphonsus”. Quando ela se refere a “memória” ela não está lidando exatamente com o seu passado mas sim, com as lembranças do seu bisavó, isto é, de uma segunda pessoa. Diferentemente do meu olhar que se refere as minhas próprias histórias e elementos pessoais. Porém, a operacionalização das memórias no trabalho do ator é a mesma, a única diferença é o grau de identificação emocional entre ele e o segundo corpo (imagem trabalhada), que talvez varie dependendo do distanciamento afetivo que pode haver entre essas duas partes.

A recriação deste Terceiro Corpo pode resultar em algo semelhante ao real ou romper com o sentido semiótico e a totalidade consequente do objeto observado. Embora esta falta de similitude ocorra geralmente com a Mímesis de monumentos e de objetos inanimados, ela também pode surgir a partir de qualquer outra imagem observada. Cabe ao ator, com os seus impulsos e sensações, desenvolver a recriação do potencial de vida, não sabendo de fato se o resultado desta refração será similar ou não à realidade. Esta possível falta de compatibilidade com o real proveniente da Mímesis Corpórea remete ao conceito de “semelhança não sensível” desenvolvido por Benjamin (1985) e a que Henri Bergson (1990) chama de Corpo Virtual/Atual: o acúmulo do meu passado no presente que já projeta meu futuro imediato.

Em contato com a atriz Raquel Hirson em janeiro de 2015, quando do meu primeiro curso de Mímesis Corpórea, vivi experiências que pareceram reforçar a presença da “semelhança não sensível” em meu *laboratório-em-vida*. No curso, tivemos a oportunidade de trabalhar a Mímesis através de imagens, de observações externas e da palavra escrita. Logo no segundo dia de trabalho, Raquel sugeriu que fôssemos para as ruas do distrito de Barão Geraldo, na cidade de Campinas (SP), onde fica a sede do LUME, local de realização do curso, em busca de um encontro, de uma pessoa que, como ela mesmo nos disse, “já estava nos esperando”. Caminhei, inicialmente, apreensivo, como se estivesse numa gincana. Ingenuidade e preciosismo da minha parte, porque logo percebi que não se tratava de uma competição ou de conseguir uma “pessoa super interessante” (até porque, interessante segundo quem?). Após alguns quarteirões, já com o meu ritmo interno harmonizado e em sincronia com o ambiente cotidiano em que eu me encontrava, me aproximei de uma banca de jornal no estacionamento do supermercado “Dia”. Lá tive a alegria de conhecer Jorge, um senhor de aproximadamente setenta anos, cabelos brancos e extremamente comunicativo.

Após este contato com Jorge, por mais que tenha sido por um breve momento, levei suas características físicas (referentes ao seu corpo, mente e voz) para sala de trabalho. A partir de uma série de procedimentos técnicos (que irei detalhar no terceiro capítulo desta dissertação) fui resgatando, minuciosamente, a potência de vida de Jorge. Neste processo, houve inúmeras lacunas que naturalmente ficaram abertas entre mim e a recriação dele. Estes espaços foram ocupados pelas minhas memórias e referências (como as que relatei no início deste trabalho), que vibrando se fizeram corpo e matéria atualizada, resultando em um Jorge-Marcelo (Terceiro Corpo).

Essa refração de Jorge ficou semelhante com aquele senhor simpático que observei na banca de jornal. Tenho consciência de que a corporeidade e fisicidade desta Mímesis esteve durante o curso e ainda está (quando a revisito) em pleno processo de metamorfose, porque a sua gênese está intrinsecamente relacionada comigo. Se o meu Corpo Real está se atualizando a todos os segundos (BERGSON, 1990), a Mímesis de Jorge também está. Trata-se, portanto, de uma “semelhança não sensível”, uma vez que aquela estrutura corpórea que eu criei passou, ao longo do tempo, a não significar mais aquele senhor da banca - não perdendo, porém, sua similaridade com o original. Houve uma atualização da corporeidade de Jorge, embora seu potencial de vida tenha permanecido intacto.

No caso da Mimesis de Jorge o resultado ficou semelhante e próximo à realidade observada. Durante este mesmo curso, no entanto, fizemos a Mimesis de uma série de imagens, que uma vez misturadas e presentificadas em uma só *corporeidade* se apresentaram com uma aparência totalmente diferente das imagens trabalhadas. Recriou-se, então, um potencial de vida - assim como no caso de Jorge - a partir de uma “semelhança não sensível”, porém, desta vez, bem mais distante da imagem original. A comparação entre os dois exemplos citados demonstra que a Mimesis Corpórea trabalha com o potencial de vida das imagens, não com sua aparência exterior, podendo resultar em uma refração totalmente diferente do que foi observado, contrariando, assim, os preceitos da *mimesis* aristotélica e se aproximando de um conceito contemporâneo oriundo do pensamento platônico.

Quando vou para sala de trabalho e me deixo habitar pelas sensações e microimpulsos de um segundo corpo (imagem observada), percebo que romper com a representação ainda é impossível, mesmo que esteja sendo recriada uma estrutura corporal subjetiva, inverossímil, fragmentada, provisória e efêmera. Falo isto pelo simples fato de que o principal material utilizado ainda é o corpo do ator. Logo, trata-se de um material, mesmo quando estático, extremamente cheio de significados e símbolos reconhecíveis pelo espectador.

Entretanto, a Mimesis Corpórea também não segue as diretrizes do teatro aristotélico. Percebo, através dos cursos que pude fazer junto com o LUME Teatro, que os corpos refratados resultantes do trabalho mimético rompem com a ideia da “unicidade aristotélica” quando não há mais a preocupação da fisicidade final do trabalho passar um discurso uno e reconhecível por todos que assistem. Pelo contrário, os corpos refratados, dependendo do seu nível de subjetividade, podem imprimir infinitos discursos que só irão ser completados a partir das referências pessoais de cada espectador, incentivando assim, a pluralidade de interpretações acerca da expressão corporal referida.

A ideia de “totalidade” defendida por Aristóteles também pode ser relativizada na Mimesis Corpórea. Dependendo do nível de fragmentação corporal ou da ausência de consequência em suas ações, o corpo refratado pode facilmente romper com a noção de começo, meio e fim, desencadeando uma recriação não reconhecível pelo público.

Parece que a Mímesis Corpórea que desenvolvo é em sua essência uma (ainda) representação, porque ainda não encontrei uma forma de recriar uma potência de vida no teatro sem ser através do ator. Todavia, esta representação procura cada vez mais se aproximar do *opsis* (da espetacularização), por mais que ela esteja arraigada à semiose humana. O que se busca, através da Mímesis Corpórea, é tornar cada vez mais expressivo o potencial de vida que há nos elementos da natureza, porque assim nos aproximaríamos um pouco mais da perfeita composição platônica do “mundo das ideias”. Deixaríamos de mediar a vida para simplesmente deixá-la ser.

Diante de toda esta análise acerca da Mímesis, finalizo esta etapa ressaltando a seguinte constatação: De fato é importante que o ator, ao trabalhar com a Mímesis Corpórea, desperte em si um estado de observação e escuta. Para isto se faz necessário algumas experiências (treinamentos) que antecedam esse procedimento.

Se o ator desenvolveu com seriedade e competência o seu treinamento cotidiano, então ele poderá detectar com maior eficácia certas informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo. Elas não são nem evidentes, nem óbvias, nem mostradas, mas embutidas no funcionamento psicofísico de um indivíduo. (BURNIER, 2009, p. 182)

Ao longo desse meu *laboratório-em-vida* procurei desenvolver experiências que auxiliassem na minha disponibilidade corporal. Frente a isto, observei no treinamento *pré-expressivo* uma possibilidade de potencializar a sensibilidade do ator e, conseqüentemente, desenvolver alguns princípios que substancializassem o seu ofício. Trabalhar com a *pré-expressividade* foi uma necessidade natural que surgiu durante o meu laboratório. Reconheço a existência de muitos outros meios tão eficazes quanto este e que podem alcançar os mesmos fins. Portanto, o que será discutido no próximo capítulo é a participação que a *pré-expressividade* tem no processo da Mímesis Corpórea que venho desenvolvendo, e como o treinamento é um importante combustível no processo criativo do ator.

2.4. Treinamento *pré-expressivo*: um trampolim¹³ para a liberdade

Não há como iniciarmos uma reflexão sobre *pré-expressividade* sem os estudos teórico-práticos do responsável por esta terminologia: o diretor italiano Eugenio Barba. As suas reflexões foram as principais fontes que fundamentaram esta dissertação no que se refere ao treinamento *pré-expressivo* do ator. Ao longo desta investigação, procuramos nas obras: “A canoa de papel” (1994), “A arte secreta do ator” (2012), “Além das ilhas flutuantes” (1991), “Teatro: solidão, ofício e revolta” (2010), entre outras referências e provocações que nos levassem a verticalizar ainda mais os seus conceitos.

Através das proposições desse diretor, foi possível relacionarmos alguns dos seus conceitos com as práticas que, inconscientemente, já vinham sendo utilizadas no meu *laboratório-em-vida*. Paulatinamente, as noções de Eugenio Barba, que compõem a base deste laboratório, foram ganhando corpo e uma maior propriedade ao longo da sua jornada enquanto diretor.

De acordo com Barba (1994), o método das ações físicas de Stanislávski, a Biomecânica de Meyerhold e a Mímica Corporal Dramática de Decroux já trabalhavam a *pré-expressividade* como um nível de organização artificial separado da representação teatral; mas foi com a sua pesquisa que o treinamento *pré-expressivo* se tornou de fato um campo de estudos voltado para a potencialização do *bios*¹⁴ cênico do ator. Portanto, o que Barba (1994) desenvolve e conceitua é uma prática que já vinha sendo experimentada por pensadores que o antecederam. De acordo com esta linha de raciocínio, Patrice Pavis (2010), na obra “A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas”, afirma que Eugenio Barba segue uma tendência de mudança no pensamento artístico que foi adotada no início do século XX por “reformadores do teatro”, como Appia, Craig, Stanislávski, Meyerhold, Brecht, entre outros. Naquele momento, o texto perdeu o seu protagonismo nas práticas cênicas, de modo que o ator e o encenador acabam se emancipando diante da dramaturgia.

¹³ Empresto este termo de uma entrevista que fiz com o ator-pesquisador Carlos Simioni (membro fundador do LUME Teatro). Esta entrevista encontra-se no Anexo I desta dissertação e foi publicada no número 21 da revista científica Cena, organizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹⁴ “[...] *bios* cênico, o nível “biológico” do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator”. (BARBA, 1994, p. 25)

Inicia-se nesse período uma inclinação maior para os aspectos operativos do trabalho do ator, acima de qualquer outro elemento teatral. A partir de um processo de decantação do ofício do ator, surgem estudos, métodos e procedimentos técnicos que dissecam cada vez mais os caminhos de sua expressividade corporal.

Um exemplo representativo dessa tendência é a reivindicação do pensador francês Antonin Artaud por uma cena autônoma, que não seja simplesmente a “realização cênica de um texto”.

É preciso considerá-la não como o reflexo de um texto escrito e de toda essa projeção de duplos físicos que emanam do escrito, mas sim como a projeção ardente de tudo que pode ser extraído das consequências objetivas de um gesto, uma palavra, um som, uma música e de suas combinações entre si. (ARTAUD, 2006 *apud* PAVIS, 2010, p. 18)

Na segunda metade do século XX, a partir dos desdobramentos desse contexto, Barba, diretor do Odin Teatret¹⁵ desenvolve um campo de estudos denominado Antropologia Teatral — “o estudo do comportamento cênico *pré-expressivo* que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). Este campo dedica-se a desenvolver, especificamente, “um estudo *sobre e para* o ator” (BARBA, 1994, p. 27), de tal maneira que os demais elementos teatrais (cenário, figurino, dramaturgia, iluminação, sonoplastia, etc.) são analisados a partir de seu processo criativo.

De acordo com a tese de doutorado “Eldorado: dramaturgia do ator na intracultura”, do ator e pesquisador Eduardo Okamoto (2009), esse campo de estudo desenvolvido por Barba analisa o comportamento fisiológico e sócio-cultural do indivíduo em estado de representação. Através de um estudo transcultural, nota-se princípios comuns e recorrentes na corporeidade de atores e bailarinos mesmo estes sendo de diferentes culturas e tradições. Logo, segundo Okamoto (2009), a Antropologia Teatral acredita em uma camada específica do trabalho do ator, onde os princípios do seu ofício são refinados, aprimorados, não sofrendo influência “direta” da personalidade, da cultura ou até mesmo dos aspectos estilísticos do espetáculo. Tal camada é justamente a *pré-expressividade* — principal objeto de estudo das investigações de Eugenio Barba.

¹⁵ Odin Teatret é um grupo de teatro orientado pelo diretor italiano Eugenio Barba. Foi fundado em 1964 em Oslo, na Noruega. Em 1966 se transferiu para Holstebro, na Dinamarca, e se transformou em Nordisk Teaterlaboratorium. Atualmente, os 25 membros do Odin provêm de dez países e quatro continentes. Cada ator e atriz desenvolve pesquisas autorais, disseminando o conhecimento do Odin para o resto do mundo.

O mímico francês Etienne Decroux acreditava que o que tornava as obras parecidas não eram seus resultados, mas os seus princípios. Barba, concordando com esta afirmação, voltou-se, então, para os princípios *pré-expressivos* que antecedem as tais representações, espetáculos ou produtos finais. É nesta *pré-expressividade* que o diretor se debruça: nesse “território no qual todos somos iguais” (BARBA, 1994, p.189), a partir de princípios que se tornam comuns aos atores e bailarinos independentemente dos seus estilos, propostas ou nacionalidades.

Além disto, percebendo a influência mútua entre as artes cênicas europeias e asiáticas ao longo da história, principalmente a partir da intensificação dos contatos entre essas culturas a partir do século XX, Barba adverte que ambas possuem peculiaridades que se complementam dentro de uma unicidade que as abarca. A partir desta unicidade, ele acaba criando um termo próprio para esse fenômeno: Teatro Eurasiano.

Eu confrontava o nosso teatro com o deles. Hoje, o próprio termo “confronto” me parece inadequado, já que separa as duas faces de uma mesma realidade. Eu posso dizer que me “confronto” com as tradições indianas ou balinesas, chinesas ou japonesas, se comparo as epidermes dos teatros, as diferentes convenções, os vários tipos de espetáculos. Mas se levo em consideração o que está por detrás daquelas epidermes luminosas e sedutoras, e entrevejo os órgãos que as mantêm em vida, aí então os polos do confronto se fundem num único perfil: um teatro eurasiático. (BARBA, 2010, p. 281)

Barba (2010) acredita que estes dois polos (o teatro Ocidental e o Oriental) trazem contribuições singulares para o ator, potencializando justamente os “órgãos que o mantêm em vida”. As práticas ocidentais trabalham mais o *logos* (habilidade de lidar com novos temas a partir do seu contexto atual) e a Oriental o *bios* (o poder de comprometer o corpo e a mente não só do ator como também daquele que o observa).

Quando Eugenio Barba, no início de sua trajetória artística, teve o primeiro contato com a cena oriental, percebeu que, apesar de não entender o aspecto narrativo dos espetáculos, era fortemente atraído pelo que via. Isso se tornou pra ele uma espécie de gênese da Antropologia Teatral: a percepção da existência de uma expressividade que antecedia a representação organizada (BARBA, 1994).

De acordo com Barba e Savarese (2012, p. 15),

Certos atores ocidentais e orientais possuem uma qualidade de presença que impacta o espectador imediatamente, obrigando-o a olhá-los. Isso acontece mesmo quando fazem uma demonstração técnica, fria. Em situações desse tipo, os atores não expressam nada; no entanto, neles existe uma espécie de núcleo de energia, como se fosse uma irradiação sugestiva e sábia, ainda que não premeditada, que captura nossos sentidos.

Esta qualidade de presença é determinada pela “utilização do corpo-mente segundo técnicas extra-cotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais”. Trata-se do *bios* cênico, “o nível biológico do teatro sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator” (BARBA, 1994, p. 25).

Segundo Barba, há duas diferentes categorias de atores, que se diferenciam pela forma como trabalham o seu *bios* cênico. Uma tendência de utilização - que normalmente identificamos com as práticas orientais, mas encontramos também em *performers* ocidentais, como os mímicos e os bailarinos clássicos - “modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que definem um estilo ou gênero codificado” (BARBA, 1994, p. 27). A outra tendência - identificada normalmente com o teatro ocidental - seria não ter um repertório de regras que devem ser estritamente seguidas.

Procurando orientar a compreensão do trabalho do ator e a função do treinamento, Barba (1994, p. 27) sugere uma categorização, de cunho pedagógico:

Consideremos, para começar, duas diferentes categorias de atores que no modo de pensar normalmente se identificam como “Teatro Oriental” e Teatro Ocidental”. É uma distinção errada. Para evitar falsas associações com áreas culturais e geográficas concretas, inverteremos a bússola e a usaremos de modo imaginário falando de um Pólo Norte e um Pólo Sul.

Há diferenças contundentes no processo criativo destes dois Polos. Os atores-bailarinos do Polo Sul, constróem suas próprias regras a partir dos seus dotes e do “talento” oriundo da sua própria personalidade, de modo que não seguem regras fixas, apoiando-se nas indicações sugeridas pelo texto dramaturgico, pelo diretor ou até mesmo pelos *insights* que surgem durante o jogo cênico. Já os do Polo Norte possuem um vasto acervo de regras, técnicas e normas a serem seguidas. Através de codificações corporais, os atores deste Polo possuem uma aparente falta de liberdade, uma vez que para criarem ou improvisarem necessitam caminhar sobre alguns modos artificiais de expressão (BARBA, 1994).

O ator do Polo Sul, por não possuir regras rígidas a serem seguidas, parece ter uma maior liberdade para a criação, no entanto, nota-se que ao caminhar neste “horizonte aberto de possibilidades”, com a ausência de pilares fixos que o sustentem, enfrenta grande dificuldade para desenvolver as suas qualidades cênicas ao longo do processo criativo. Se vê preso aos seus padrões e vícios corporais, não conseguindo se libertar de si mesmo. Seguindo esse raciocínio, fica fácil compreender os motivos pelos quais instituiu-se uma espécie de aprisionamento para o ator do Polo Norte. Este, ao determinar pontos de apoio para o seu trabalho, coloca-se preso entre técnicas e padrões artificiais que não fazem parte da sua vida cotidiana, criando assim a oportunidade de experimentar novas possibilidades corporais e criar para além do seu repertório pessoal (BARBA, 1994). Deste modo, o que seria uma prisão acaba se transformando em um “trampolim” para a liberdade do ator. As travas, os limites e os desconfortos que o cercam não se tratam do *fim* e sim, de um *meio* que o permita encontrar fugas para a recriação de um corpo crível.

A partir dessas constatações, Barba buscou justamente no nível que antecede a expressão acabada aspectos técnicos *pré-expressivos* que trabalhassem a presença cênica do ator-bailarino independente da sua proposta artística ou a que Polo pertencesse.

O nível pré-expressivo é, portanto, um *nível operativo*; não é um nível que possa se separar da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados. (BARBA, 1994, p. 154, grifo do autor)

Percebe-se que o nível *pré-expressivo* compõe a Lógica do Processo e não a do Produto. Trabalhar no nível *pré-expressivo* é um trabalho artesanal, experimental e contínuo, no qual não há uma preocupação em elaborar uma obra acabada. De acordo com Barba e Savarese (2012), nessa Lógica do Processo se trabalha com a noção do *como* se executa uma determinada ação, ao invés de focar no *o quê* ela pode representar.

Quando se analisa o trabalho do ator sob essa perspectiva, torna-se possível investigar isoladamente os níveis de organização que compõem sua expressividade. Ao trabalhar separadamente esses níveis de organização corporal, o ator passa a investigar novas possibilidades técnicas de *como* chegar em um determinado fim. De modo que ao se aprofundar neste universo que antecede a expressão totalizada, ele acaba praticando técnicas

extracotidianas que fogem do comportamento comum, diário, natural do nosso dia-a-dia (como caminhar, se levantar, sentar).

Podemos dizer, assim, que ao trabalhar com esta ideia do *como* no nível *pré-expressivo*, as formas que irão surgir estarão ligadas a um estado de inconsciência, de modo que quando a racionalidade prevalece no nível *pré-expressivo* acaba ofuscando o *bios* e a autenticidade das ações do ator. Logo, compreende-se que trabalhar neste nível é caminhar sobre uma linha tênue entre o inconsciente e a razão. De modo que o ator tenta conscientemente amplificar a potência desse nível inconsciente, trabalhando, portanto, sobre técnicas extracotidianas, ou seja, que se baseiam em princípios diferentes em relação aos do cotidiano.

O comportamento cotidiano, por ser utilitário (se refere às funções do dia-a-dia), baseia-se no princípio do menor esforço: tanto mais eficaz será quanto usar a menor quantidade de energia para atingir o seu objetivo. Exemplo: se eu preciso chegar a um determinado lugar e não estou atrasado, vou devagar, pra gastar menos energia, não vou “correr (gastar mais energias) à toa”.

O comportamento extracotidiano do ator/bailarino/performer se baseia no princípio de afetar o espectador, provocar um encontro, logo, tornar o seu corpo mais crível. Para isso, é preciso que o ator disponibilize uma maior quantidade de energia (de esforço) ao executar as ações, independentemente do seu nível de complexidade. Isto fica claro quando ele se propõe, por exemplo, a sentar, lentamente, em uma cadeira. Na medida em que ele se aproxima do assento, aumenta a sua resistência muscular interna, surgindo assim, a grosso modo, duas forças contrárias: a da gravidade (para baixo) e outra em sentido contrário (controlando o retardamento da ação). Neste comportamento extracotidiano há um esforço desproporcional ao executar uma simples ação, gastando mais energia e, por conseguinte, desenvolvendo uma corporeidade diferente do cotidiano.

Porém, Barba (1994, p. 31) faz uma ressalva: o corpo extracotidiano não é um corpo virtuoso como o dos acrobatas, por exemplo, que praticam técnicas que se distanciam do comportamento cotidiano, mas que não alcançam “uma dilatação da energia que caracteriza as técnicas extracotidianas”. Tratando-se, portanto, de “outras técnicas” e não as trabalhadas através da *pré-expressividade*.

As técnicas cotidianas do corpo tendem à comunicação, as do virtuosismo tendem a provocar assombro. As técnicas extracotidianas tendem à informação: estas, literalmente, põem-em-forma o corpo, tornando -o artístico/artificial, porém *crível*. Nisto consiste a diferença essencial que o separa das técnicas que o transformam no corpo “incrível” do acrobata e do virtuoso. (BARBA, 1994, p. 31)

2.5. Os princípios-que-retornam

Eugenio Barba, na sua juventude, foi imigrante na Noruega. Por não conhecer a língua local, acabou aumentando a sua sensibilidade a fim de compreender a linguagem corporal e as “expressões involuntárias” das pessoas daquela região. Esta circunstância aguçou sua sensibilidade para as corporeidades, o que lhe permitiu, posteriormente, observar a linguagem não verbal do ator oriental e perceber a recorrência dos mesmos princípios artísticos trabalhados por este ator em diferentes expressões cênicas. Ao notar a importância destes elementos “invisíveis”, ele os nomeou de: *princípios-que-retornam*. Dentre esses princípios, que estão na base da *pré-expressividade*, destacam-se: o desequilíbrio em ação, a dança das oposições, a equivalência e o corpo decidido.

2.5.1. Desequilíbrio, ou equilíbrio de luxo

Em busca deste corpo extracotidiano, o desequilíbrio corporal se torna um dos importantes fatores a serem trabalhados. Eugenio Barba observa esse princípio, por exemplo, no Teatro Nô (através da técnica dos “pés que lambem”), no andar do Teatro Balinês, no Kabuki (“dança do caminhar”), no Balé Clássico, entre outras referências. Ao mesmo tempo, ele nota que esse desequilíbrio aparece no trabalho que já vinha sendo desenvolvido por seus atores.

Ao invés de pensar em termos de desequilíbrio, mais preciso seria falar em um equilíbrio precário - ou “equilíbrio de luxo” como é nomeado em seus estudos -, isto é, um corpo que lance mão de um desequilíbrio controlado onde o ator possa manipular a “tensão” da possibilidade da queda, podendo chegar, se for o caso, a um corpo ereto, aparentemente “equilibrado”, porém, internamente instável e em constante suspensão.

2.5.2. Dança das oposições

Segundo Barba e Savarese (2012), o ator mostra sua vida ao espectador através de um conjunto de forças contrárias dentro do seu próprio corpo - vetores opostos que impulsionam a estrutura física para lados distintos. Esta dinâmica que desestabiliza a corporeidade do indivíduo é nomeada “dança das oposições”. Nesta prática, o medidor do movimento certo é o *mal-estar*. Se o corpo não está desconfortável, o movimento não está correto. Porém, atenção, isso não quer dizer que a dor é bem vinda ou sinaliza o caminho correto a ser seguido. Afinal de contas é nítido quando o ator apresenta um corpo extracotidiano, não habitual, intencionado e com uma desconformidade física, mas, sobretudo, feliz, saudável e disponível para o risco.

2.5.3 Equivalência

Ver uma flor dentro de um belo vaso pode proporcionar ao observador uma atmosfera de harmonia, paz e tranquilidade. Quando um artista pinta esta imagem em sua tela, ele cria um “estado de espírito” artificial, fruto de uma paisagem fictícia. Pode-se seguir este mesmo raciocínio em relação a um ator que interpreta um personagem. Não há um produto autêntico. A flor pintada e o personagem não são reais, eles se fazem vivos através da arte. Tratando-se, portanto, de uma *Ikebana*: tornar-se vivo através da arte (BARBA, 1994).

Etienne Decroux acredita que da mesma forma que se tenta recriar a vida de uma flor através de uma tela, o homem pode reviver ações retirando-as do seu verdadeiro espaço e tempo. Para isto, desenvolveu uma noção baseada em tensões contrárias, equivalentes àquelas das ações cotidianas. Em vez de construir tensões e forças coerentes com a que a ação pede, o ator as aplica inversamente, buscando não perder a veracidade e o realismo da situação sugerida. De modo que “tudo acontece como se o corpo do ator fosse descomposto e recomposto com base em movimentos sucessivos e antagônicos. O ator não revive a situação; recria o vivente na ação” (BARBA, 1994, p. 53).

Um exemplo desta equivalência, destas intenções contrárias que rompem com a estrutura habitual do cotidiano, é quando a mestra de Katzuko Azuma propõe “matar a

respiração”, que significa reter a expiração relaxando paulatinamente. Um outro exercício é “matar o ritmo”, ou seja, fazer uma força, uma tensão desigual em relação à fala ou ao ritmo interno do movimento, rompendo com a fluidez e a linearidade das ações.

Esta ideia de recriar ações equivalentes à verdadeira natureza das coisas se relaciona com a noção de Mímesis Corpórea discutida anteriormente. Esta relação se torna mais evidente quando nos aproximamos da ideia de “refração mimética” e da (re)criação de “semelhanças não-sensíveis”. A Mímesis trabalha como o princípio da “equivalência” proposto por Eugenio Barba, “pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também orgânicos, encontrando equivalências” (FERRACINI, 2001, p. 204). Um outro ponto de concordância entre esses conceitos é a busca pela recriação do vivente na ação. Esta ideia que é própria da equivalência de Barba se assemelha com a recriação da potência de vida proposta pela Mímesis Corpórea.

2.5.4 Corpo decidido

O “corpo decidido” é mais um *princípio-que-retorna* destacado por Eugenio Barba. O diretor possui uma certa dificuldade em conceituar este princípio através de palavras, por isso se baseia em algumas experiências práticas, como a proposta pelo físico dinamarquês Niels Bohr, para tentar passar a ideia do que poderia ser este referido estado corporal.

Apaixonado por filmes de *Western*, o grande físico dinamarquês Niels Bohr perguntava-se por que, em todos os duelos finais, o protagonista era o mais veloz em disparar, ainda que seu adversário fosse o primeiro a levar a mão à pistola. Bohr se perguntava se atrás dessa convenção não havia alguma verdade. Concluiu que sim: o primeiro é mais lento porque *decide* disparar, e morre. O segundo vive porque é mais veloz e é mais veloz porque não deve decidir, *está decidido*. (BARBA, 1994, p. 57, grifos do autor)

Estar decidido, como o próprio termo fala, é já ter agido antes mesmo de pensar em decidir. É atirar antes de pensar em puxar o gatilho. É quando “a indicação de uma enérgica disponibilidade para a ação se mostra como velada por uma forma de passividade” (BARBA, 1994, p. 54). Quando o ator se encontra neste estado de ação assemelha-se, segundo Barba, com um princípio utilizado pelo Teatro Nô: *jo-ha-kyu*.

Inspirado na mestra Katzuko Azuma, o diretor italiano utiliza deste termo para explicar quais estágios corporais que o ator terá que cumprir a fim de “ser” esse corpo decidido.

O *jo-ha-kyu* se refere a três fases da ação: *JO*, primeiro momento, trata-se de duas forças, uma que tenta crescer e outra que retém justamente este crescimento. *HA*, refere-se ao momento exato em que esta tensão (força) inicial é liberada. *KYU*, é a culminância, a execução, o desdobramento das forças que finaliza atingindo novamente o *JO* e, dessa forma, reinicia-se o processo.

Este corpo decidido expande o trabalho pessoal do ator. No Teatro Nô, utiliza-se também deste procedimento como metáfora para a condução do espetáculo como um todo.

Aplica-se a cada ação do ator, a cada um dos seus gestos, à respiração, a música, a cada cena, a cada drama, à composição de uma jornada de Nô. É uma espécie de código de vida que percorre todos os níveis de organização dos teatros e das músicas clássicas do Japão. (BARBA, 1994, p. 56)

2.6. O *Sats* e a transformação da energia

Como tudo que vem se falando ao longo deste texto, entende-se que este corpo-em-prontidão vai pra além do âmbito artístico. Trata-se de um modo de ver a vida, uma maneira de encarar as resistências diárias do cotidiano e criar possibilidades a partir delas. Este estado de constante busca e suspensão leva o sujeito a um nível de criação, mas, sobretudo, de unicidade, onde não só o corpo está decidido, mas também tudo aquilo que se relaciona com ele. Esta suspensão tem uma relação direta com aquilo que Barba chama de *Sats* (onde há a suspensão da energia).

O *Sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar à posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir. (BARBA, 1994, p. 84-85)

A partir disso, compreende-se que o *Sats* é o próprio corpo pronto para agir. Um corpo em ação, ativo, disponível e não acomodado. Trata-se do “entre”, do lugar do

desequilíbrio precário, de uma “imobilidade em movimento”. Contudo, o que se procura no *Sats* é bem mais do que senti-lo, é movê-lo, moldá-lo no corpo, fazer com que ele tome conta de todos os poros e se expanda para o espaço. Busca-se afetar o espectador, fazendo com que ele também ative este estado de suspensão de energia ao observar esta “imobilidade em movimento”.

Quando se fala de energia toca-se em um tema extremante subjetivo e polêmico, pois enquanto alguns agentes da arte acreditam nesta força invisível, outros, mais céticos e adeptos de um pensamento materialista, questionam esta força como elemento preponderante para potencialização da presença cênica do ator. Polêmicas à parte, torna-se pré-requisito para a compreensão do *Sats* definir que conceito de energia este trabalho vem adotando. Para tanto, Luís Otávio Burnier (2009) em seu livro “A arte de Ator: da técnica a representação”, fala que esta qualidade está associada a uma resistência que há entre forças opostas. Todo trabalho que imprime uma força contrária a algo, gera energia. Empurrar uma caixa, um corpo em desequilíbrio, ou até mesmo alterar voluntariamente a respiração, provoca qualidades diferentes de resistência, logo, produz trabalho e, por conseguinte, energia.

Mas Burnier (2009) vai além: afirma que outra forma de pensar energia é através do *fluxo*, “um caminhar específico que encontra resistências e as vai vencendo; ou então como radiação, ou seja, *vibração*, algo que se propaga pelo espaço” (BURNIER, 2009, p. 50, grifo do autor). Essa potência invisível que mobiliza o ator, tornando-o cada vez mais crível e presente, pode não só tomar conta do seu corpo como se expandir pelo espaço, dominando-o e trazendo-o para dentro da cena. O *Sats*, portanto, é uma das principais conquistas dos *princípios-que-retornam*. A partir do *Sats* muitas outras qualidades referentes ao trabalho corporal do ator são investigadas e desdobradas.

É importante lembrar que nenhum desses *princípios-que-retornam* mencionados atua de forma isolada, pelo contrário, eles coexistem. Mesmo que em alguns momentos um deles sobressaia, na prática, eles estão intrinsecamente envolvidos. Um exemplo disto é a experimentação do exercício *Slow Motion*.

Embora eu já tivesse tido contato com esta prática durante o meu *laboratório-em-vida*, só foi no ano de 2013 que eu formalizei esta experimentação, através do curso *Dança das Intenções* ministrado pela atriz-pesquisadora do Odin Teatret, Roberta Carreri, que por sua vez aprendeu o exercício com outro ator do Grupo, Torgeir Wethal.

Para ensinar a movimentação em *slow motion*, Torgeir nos fazia executar passos enormes que colocavam em risco o nosso equilíbrio. Novamente, para não cair, devíamos fixar um olhar sobre um ponto preciso na parede à frente. Desse modo, a relação que se criava entre minha nuca e meu pé de apoio determinava meus limites extremos de uma curva dentro da qual, a fim de renovar meu equilíbrio em movimento, criava oposições que variavam de momento em momento. (CARRERI, 2011, p. 49)

A partir desse encontro com Roberta Carreri, o *Slow Motion* passou a ser bem mais do que se colocar em “câmara lenta”: é como se todo o universo ao meu redor ralentasse, diminuísse sua velocidade não só física, mas orgânica. Fala-se aqui de um estado psico-físico alterado, uma sensação corporal que amplifica as microatenções, potencializando os encontros consigo, com o outro e com o meio. É como se estivéssemos caminhando no fundo do mar, nós “somos” lentos por causa de uma força superior que nos imprime esta condição. Diferente de “estarmos” lentos, de imitarmos a lentidão, de fazermos uma espécie de mímica desta condição. Busca-se um estado em que não há representação, mas há forças contrárias que habitam, movem e recriam um corpo vivo.

Sentíamos ao longo dessa imersão que os *princípios-que-retornam* constantemente se faziam presentes, porém, de forma inconsciente e involuntária. Embora em nenhum momento deixássemos de discernir a diferença entre realidade (sala de trabalho) e ficção (afetos metafóricos), permitíamos-nos “de fato” estar no fundo do mar, nos afetando por aquela imensidão de seres que rodeavam o nosso corpo e o impulsionavam com diferentes intensidades pelo espaço. Passávamos, portanto, segundo Roberta Carreri, de humanos para algas e de algas para anêmonas-do-mar.

Os *princípios-que-retornam* buscam, em suma, essa disposição e, sobretudo, esse estado corporal que pode ser alcançado por diferentes meios como o referido *Slow Motion*. O equilíbrio precário, as equivalências, a dança das oposições e o corpo decidido acabaram substancializando outras pesquisas que ultrapassam as fronteiras da Antropologia Teatral. De fato, o treinamento *pré-expressivo* surge como uma forma organizada de o ator trabalhar, potencializar e aprofundar suas qualidades corporais.

[Neste processo] o ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: “como posso fazer isso?” Em vez disso, deve saber o que não fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator. (GROTOWSKI, 1971, p. 84-85)

Assim, percebemos que o treinamento, a partir de exercícios físicos e afetos virtuais, é uma etapa na qual o ator se testa. Testa seus limites, suas resistências, seus medos e obstáculos. Ao se colocar neste lugar desterritorializado, de desequilíbrio, o corpo-mente-voz do ator busca eixos de fuga, novas possibilidades, intensificando, assim, sua capacidade de agir. O treinamento surge como uma possibilidade de se reinventar, de criar novas possibilidades corporais, cênicas e dramáticas. Os exercícios vêm para fazer um contraponto com a mecanicidade e o automatismo do ator. A partir do momento em que uma determinada prática se tornou confortável, é preciso alterá-la, dificultá-la, relacioná-la com outras, mas com muito cuidado para não perder a sua essência e os princípios que a fundamentam e lhe tornam singular.

Julia Varley, umas das atrizes de Eugenio Barba, relata em sua obra *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*, publicada em 2010, que o treino tem a função de lhe deixar viva e não lhe matar, pouco a pouco, como atriz. Ela ainda ressalta o importante esforço que o ator que tem que fazer para se libertar da prisão das técnicas. Caso contrário, há uma enorme possibilidade daquelas práticas se tornarem um ciclo vicioso, aeróbico, que leve somente a um mero estado de exaustão e, por conseguinte, uma aparente satisfação de “trabalho realizado”.

Os treinamentos, com suas técnicas, existem, justamente, para serem “esquecidos”. Da mesma forma que um motorista não pensa nas funções mecânicas necessárias para mover um veículo, o ator também não pode racionalizar as práticas artificiais que lhe são colocadas. As técnicas *pré-expressivas* passam a ser usadas involuntariamente, de tal forma que não iremos mais conseguir distinguir os limites entre a natureza do ator e a artificialidade do seu ofício. Acaba ocorrendo, então, uma união entre esses aspectos, de modo que um potencializará o outro.

Nos primeiros anos de trabalho do Odin Teatret, Eugenio Barba instituiu um treinamento coletivo no qual todos compartilhavam das mesmas práticas. Esta experiência coletiva tinha a função de criar um corpo uno entre os participantes, rompendo com os vícios corporais de cada ator. Tratava-se de um processo de despersonalização onde o indivíduo passava a ser o grupo e o grupo o indivíduo. De tal forma que se um membro estivesse desconcentrado ou impusesse um ritmo diferente para o trabalho, todos outros seriam afetados alterando, desta forma, a unicidade do conjunto. Esta fase onde todos adotam as mesmas

práticas *pré-expressivas*, organizando um treinamento coletivo é muito importante e precisa ser vivida, pois é neste momento que se constitui a identidade do grupo, os limites e as necessidades que precisam ser trabalhados.

Porém, durante o amadurecimento deste eixo identitário, ficou evidente o quanto cada ator possuía modos orgânicos e diferentes de realizar um mesmo exercício. Notou-se que cada um possuía um tempo, um ritmo, uma resistência e limitações da sua própria natureza. Enquanto um, por exemplo, precisava de poucos minutos para atingir um determinado estado corporal, outro poderia necessitar de mais tempo ou quem sabe seguir outros caminhos para alcançar aquele determinado fim. Não se tratando, então, de melhor ou pior, mas sim, de formas diferentes de se atingir um mesmo objetivo. Após alguns anos de trabalho e com os princípios técnicos muito bem estabelecidos, Barba começou a dar mais liberdade aos seus atores, permitindo-lhes seguir seus próprios caminhos e, assim, desenvolver treinamentos autorais. Sempre ligados ao Odin, cada ator deu continuidade à sua pesquisa desenvolvendo projetos e investigações paralelas e disseminando, cada um a seu modo, o conhecimento do grupo e os preceitos técnicos desenvolvidos por Barba.

Não só os atores do Odin deram continuidade à investigação, como também outros artistas, grupos, núcleos e coletivos ocidentais começaram a se inspirar na Antropologia Teatral, partindo dos *princípios-que-retornam* mas, sobretudo, desbravando novas possibilidades, alternativas, noções que fundamentassem as suas próprias linhas e filosofias de pesquisa. Além do LUME Teatro, Núcleo que tenho o privilégio de acompanhar desde a minha graduação, também destaco o projeto APA - Ateliê de Pesquisa do Ator - como um exemplo do treinamento *pré-expressivo* na contemporaneidade.

Este projeto, por sua vez, se tornou a principal fonte de inspiração e de suporte para experimentação da Mímesis em meu *laboratório-em-vida*. Através de um treinamento contínuo, sequencial e de longo prazo, pude testar a relação do Corpo Sensível (desenvolvido pelo APA) com alguns procedimentos inspirados na Mímesis Corpórea. O Corpo Sensível se tornou, assim, o principal “lubrificante do motor” deste laboratório que é constituído por: treinamento *pré-expressivo*, Mímesis Corpórea e afetos grotescos. Portanto, o que veremos a seguir são os possíveis pontos de encontro que podem haver entre o APA (treinamento *pré-expressivo* adotado por esta pesquisa) e a Mímesis (procedimento metodológico para a posterior corporificação dos afetos grotescos).

Capítulo 3

A ESTRADA SE FAZ CORPO: A recriação de um Terceiro Corpo a partir de afetos grotescos

3.1. Do Ateliê de Pesquisa do Ator à Mímesis Corpórea

Falar do Ateliê de Pesquisa do Ator - APA, é algo extremamente delicado, difícil, sensível e, acima de tudo, pessoal. Não só pelo fato de ele ainda estar em pleno desenvolvimento enquanto escrevo, mas por se tratar de uma experiência ímpar em minha vida, para a qual precisarei muito mais do que os três anos — meu tempo de permanência no projeto — para absorvê-la de fato. Parece-me que o APA será para mim como aqueles livros que revisitamos ao longo da vida: aparentemente simples, porém com infinitas camadas de compreensão. Na medida em que amadurecemos e lemos novamente, aquelas mesmas palavras nos fazem viver uma nova experiência. Não porque elas mudaram, mas sim porque nós já não somos os mesmos. Logo, as impressões que tenho hoje sobre as práticas que desenvolvemos no Ateliê, provavelmente, não serão as mesmas que terei daqui a alguns anos, afinal de contas, a percepção sobre qualquer coisa pode mudar completamente com o tempo, visto que o sujeito e objeto em questão sempre estarão em pleno processo de atualização.

Não tenho como falar sobre o APA se não for segundo minha experiência (de dois anos, até o momento) enquanto ator-pesquisador deste Ateliê. Embora o SESC-Paraty (RJ) — representado pela Analista de Cultura em Artes Cênicas, Maira Jeannyse — e os nossos orientadores artísticos Stephane Brodt (diretor e ator do Amok Teatro) e Carlos Simioni (fundador e ator-pesquisador do LUME Teatro) estejam me dando todo o suporte possível, há fundamentos que ainda estão, até mesmo para eles, em um campo bastante subjetivo calcado estritamente na prática, de modo que sem o suporte de uma demonstração prática fica inviável tratar teoricamente de alguns temas. Na tentativa de encontrar um viés de abordagem para este trabalho, irei adotar seus princípios relacionando-os com o procedimento metodológico adotado por esta pesquisa: a Mímesis Corpórea.

Tentarei expor aqui as minhas impressões sobre o projeto e as relações que criei entre ele e o meu *laboratório-em-vida*, ou seja, apenas hipóteses diante das minhas experiências e sensações. É preciso frisar também que tudo nesse projeto ainda está em pleno

processo de amadurecimento, de modo que as nomenclaturas dadas aos exercícios, etapas e momentos específicos do trabalho são passíveis de alterações. Sendo assim, as definições referentes aos procedimentos do APA não devem ser consideradas fixas ou já estabelecidas.

O Ateliê de Pesquisa do Ator teve início em 2014, na cidade de Paraty-RJ (onde se encontra até hoje), dedicando-se a uma pesquisa contínua em módulos de três anos com cada grupo de trabalho. Sediado no Silo Cultural (espaço cultural gerido pelo SESC Paraty), promove encontros presenciais mensais durante todo um fim de semana, com 8 (oito) horas diárias de trabalho. As três turmas que vêm sendo formadas pelo projeto ao longo desses quatro anos são constituídas por atores, pedagogos, diretores, dançarinos, artistas circenses, entre outros, das mais diversas regiões do Brasil e da América Latina. Embora a investigação seja homogênea, procurando trabalhar princípios comuns a todos, não ignora as diferenças culturais que, voluntária ou involuntariamente, são apresentadas por cada um dos integrantes.

Em vista disso, de acordo com a entrevista realizada com Stephane Brodt para esta dissertação, o projeto possui, em linhas gerais, duas frentes de trabalho:

1) Uma pesquisa continuada sobre o trabalho do ator, o APA, que procura investigar caminhos novos e desenvolver com um grupo fixo, um método de trabalho inédito. 2) Uma pesquisa de campo com as comunidades da região, indo ao encontro das diversas tradições e manifestações culturais da “Costa Verde”. [...] A ideia era ter um grupo de pesquisa fixo (o APA) desenvolvendo um trabalho que poderia dialogar e trocar experiências e conhecimentos com as manifestações culturais tradicionais que já existiam nas comunidades da região. (BRODT, 2017)¹⁶

Em sintonia com Brodt, a Analista de Cultura do SESC/Paraty Maira Jeannyse Acunha Paiva, também em uma entrevista realizada para este trabalho¹⁷, salienta o caráter formativo do APA com ênfase na pesquisa e na criação de uma metodologia própria para o trabalho do ator. Maira esclarece ainda que o projeto dialoga com outros núcleos de pesquisa, descentralizando conhecimento e iniciando um polo internacional de intercâmbios. Desta forma, o APA criou oportunidades de encontros com diferentes grupos e artistas, como, por exemplo, Enrico Bonavera (Itália/2014), Grupo Moitará (2014), Patuanú – Núcleo de Pesquisa em Dança do Ator (2016), Ponte dos Ventos (Europa e América Latina/2016) e Tadashi Endo (Japão/2017).

¹⁶ Entrevista transcrita no Anexo II.

¹⁷ Entrevista transcrita no Anexo III.

Ao longo da minha participação no Ateliê, pude constatar e sentir a pujante força e a sensível presença cênica que vem sendo decantada em mim durante o desenvolvimento dessa pesquisa. Por meio de um conjunto de exercícios, ora propostos por Stéphane, ora por Simioni, mergulhamos no universo da *pré-expressividade*. O nosso trabalho é norteado por *princípios-que-retornam* e se desdobram concomitantemente, podendo ser dividido em três momentos: Corpo de Trabalho, Corpo Sensível e Corpo Cênico.

Enquanto a primeira etapa procura tornar o corpo-mente-voz do ator disponível, revisitando os princípios básicos do nosso treinamento, a segunda etapa tenta colocá-lo em “queda livre”, ou seja, leva esse ator a uma improvisação plena onde as técnicas, por mais presentes que estejam, são imperceptíveis até mesmo para o próprio ator. Já a terceira etapa (que será experimentada pelo grupo de trabalho do qual faço parte ao longo de 2018) buscará corporificar os afetos trabalhados no Corpo Sensível, construindo assim, matrizes¹⁸ e prováveis relações cênicas.

Como ainda não trabalhamos o Corpo Cênico no APA, não tenho nenhuma propriedade para falar sobre ele, e tampouco para utilizá-lo como procedimento nesta pesquisa. Em vista disso, procuro na Mímesis Corpórea inspiração metodológica para corporificar os meus afetos grotescos, ocupando, assim, a função desta última etapa que ainda será trabalhada no Ateliê. Desta forma, nos inspiramos e adotamos para nossa investigação somente os dois primeiros momentos trabalhados até agora pelo APA (Corpo de Trabalho e Corpo Sensível), deixando a corporificação dos afetos a cargo da Mímesis.

É sempre bom salientar que não é do interesse desta investigação desenvolver o Corpo Cênico - mesmo que, inevitavelmente, aspectos dessa categoria sejam abordados, devido à recriação das ações físicas mediante a Mímesis Corpórea. Visto que “as ações físicas em Estado Cênico são uma atualização e, portanto, uma recriação de virtuais, e nesse sentido, esse estado não é, *ele vai sendo* à medida que vai recriando as ações físicas” (FERRACINI, 2012, p. 126), embora posamos chegar ao Corpo Cênico, por ora não trabalharemos o jogo entre atores, a relação ator-plateia e o corpo-dramaturgia, entre outros aspectos próprios da teatralidade, enquanto “lógica do resultado”.

¹⁸ Segundo a atriz do LUME Raquel Hirson (2006, p.44-45), a matriz “não se trata de uma foto ou um risco no espaço. Ela é infinitamente mais complexa do que isso. Ela é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma **qualidade de energia** inerentes a todas. Esta qualidade acaba sendo também denominada matriz. A matriz, portanto, não tem um tamanho ou um espaço definido. O que a determina como matriz é o fato de poder ser **repetida** e codificada pelo ator, configurando-se como **materiais vivos** de sua criação. [...] Sendo um **materiais vivos**, a matriz mesmo codificada, é repleta de virtualidades [...] que não se atualizam de maneira padronizada. Ou seja, a odificação não trata de *crystalização*.”

3.2 Corpo de Trabalho

No que se refere ao Corpo de Trabalho analisamos esta primeira etapa em três momentos: Acolhimento, Treinamento Técnico e Travessia. Estas etapas, na prática, não possuem uma divisão clara entre si. Suas fronteiras são borradas, de modo que uma está intrinsecamente envolvida na outra. Se neste texto sugerimos estas divisões é simplesmente para facilitar a análise de cada uma delas, além de tentar relacioná-las com as especificidades da Mimesis Corpórea.

Para alcançar o Corpo de Trabalho elaboramos uma sequência de experiências baseadas em princípios que julgamos importantes para o ofício do ator. Esses exercícios são fundamentados na pesquisa pessoal de Stephane Brodt e Carlos Simioni, de modo que ambos atuam ativamente durante todo o processo. Em relação aos princípios trabalhados, por ora, não conseguiria relatá-los especificamente, uma vez que todas as forças incidentes no Corpo de Trabalho ainda estão em mim intrinsecamente relacionadas, deixando, assim, nebulosa a minha visão acerca de suas formas exatas. No entanto, não há dúvidas de que são desdobramentos dos *princípios-que-retornam* de Eugenio Barba, como também dos estudos de Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Ariane Mnouchkine, Tadashi Endo, Luis Otávio Burnier e Iben Nagel Rasmussen, filtradas pelo conhecimento autoral que o Amok Teatro e o LUME Teatro vem desenvolvendo ao longo de décadas de pesquisa.

3.2.1 Acolhimento

No início da minha jornada como ator-pesquisador do APA, eu classificava as minhas práticas em dois momentos: cotidiano e treinamento. Diante desta dicotomia, uma importante pergunta surgiu: o que há de tão especial no treinamento para que nele tenhamos que deixar de lado o nosso corpo cotidiano? Esta questão me inquietou por muito tempo e quanto mais ela me incomodava mais me aproximava dela. Tentando encontrar uma resposta comecei a observar, minuciosamente, a transição entre o que eu considerava “vida comum” e o que era “treino” para o Ateliê, ou seja, passei a prestar atenção em quais microválvulas eram ativadas para iniciar o processo do Treinamento Técnico. Para tentar responder a essa

provocação e explicar como ela foi de fundamental importância para o desenvolvimento desta investigação, faz-se necessário voltar a maio de 2016 – início da minha participação no APA.

Quando soube que tinha sido aprovada a minha participação no APA, eu residia em Ouro Preto-MG. Ao mesmo tempo em que me veio uma felicidade enorme por fazer parte desse Projeto, também fiquei com receio de não conseguir finalizar essa jornada de três anos. Tratava-se de uma imersão, de um compromisso sério comigo mesmo e com o Projeto. Esse receio se agravava quando eu lembrava que para chegar em Paraty teria que enfrentar, uma vez por mês, uma travessia de 17 horas de viagem, que acabei denominado carinhosamente de “Caminho Dourado” - fazendo alusão ao antigo trajeto colonial que o ouro, extraído de Minas Gerais, percorria para chegar em Paraty-RJ.

Com o passar do tempo, entre as inúmeras idas e vindas, o fazer e desfazer de malas, o entrar e sair de ônibus, comecei a perceber que o meu treinamento não iniciava no Silo Cultural, estendia-se para o antes e o depois do APA. Consciente de que treinamento é qualquer experiência que aumente a sua capacidade de agir, intensificando assim o *bios* do ator, percebi que aquele “Caminho Dourado” já me afetava e, conseqüentemente, movia-me internamente. As inúmeras pessoas e histórias que conheci nos ônibus, nos restaurantes, nas rodoviárias; bem como as comidas, o cansaço, a resistência de seguir, sem dúvida contribuíram para a atualização do meu Corpo Real.

O treinamento do APA, então, nunca se resumia ao fim de semana, expandia-se para todo o meu cotidiano, de modo que não havia mais separação entre um e outro. O que sempre ocorreu na verdade foi um acúmulo de experiências que me intensificaram constantemente de diferentes formas, ora através de exercícios físicos, ora através da sua relação com as minhas atividades diárias. Trata-se de uma alimentação mútua.

Quando perguntei para Stephane se o treinamento se expande além das quatro paredes da sala de trabalho, ele me relatou que:

Pelo fato de propor para todos os participantes uma introspecção profunda, sim, acaba se expandindo para a vida cotidiana. É o tipo de encontro que modifica cada um. Saímos diferentes, fortalecidos e engrandecidos, mais autônomos. Nos modifica como profissionais e como pessoas. (BRODT, 2017)¹⁹

¹⁹ Entrevista transcrita no Anexo II.

De acordo com Silva (2013), o nosso corpo cotidiano naturalmente já busca relativizar a estabilidade da nossa maneira de pensar e de viver.

[...] mesmo em nossa vida cotidiana somos levados a colocar em causa a estabilidade de nossas maneiras de pensar, de nossas maneiras de viver, das totalizações que impomos aos instrumentos por nós vividos para neles encontrar uma unidade subjetiva. Tais sacudidelas são justamente sinal que estamos em movimento de desterritorialização. (SILVA, 2013, p. 176)

Em sintonia com este pensamento, iniciar os trabalhos a partir dos estímulos do cotidiano se tornou um dos caminhos recorrentes da nossa investigação. Procuramos, inconscientemente, o combustível inicial para o nosso Corpo de Trabalho e, por conseguinte, para o Corpo Sensível, no ritmo-dinâmica do dia-a-dia. Essa desterritorialização a partir de ações do cotidiano não só é um fator recorrente nas práticas do APA, como é um dos objetivos do que denominamos de “acolhimento”.

Esse estágio que antecede o Treinamento Técnico possui a importante função de aumentar a nossa capacidade de agir - isto é, a nossa Alegria, segundo Spinoza (2017). Percebo que esta etapa abrange não só o momento em que chegamos no Silo, como os demais encontros diretos e indiretos que envolvem o projeto - como é o caso do meu “Caminho Dourado”. O cultivo desse Acolhimento começa não só no momento em que entramos no espaço de trabalho, como também fora dele; logo, ele é plantado nas “boas-vindas” quando chegamos no Silo, na confraternização da noite anterior, nas conversas de corredor, nas mensagens de celular, ou seja, em todas as vozes sociais que nos cruzam e nos afetam constantemente.

Alimentar a capacidade de agir do ator e, sobretudo, do coletivo, tornou-se um importante desafio para o nosso trabalho. Aumentar a Alegria durante o Acolhimento é o principal ingrediente para a verticalização da nossa pesquisa em Paraty. Sem dúvida conservar esta potência é uma responsabilidade constante de todos os participantes. Uma tentativa de blindar a pesquisa de vontades, desejos e virtualidades negativas.

Não há como separar as atividades da sala de trabalho das relações externas que a rodeiam, ou seja, da nossa vida pessoal. As famosas frases “deixe seus problemas fora da sala” e “saiba separar o trabalho das questões pessoais” não se aplicam aqui. A conduta de cada membro do APA - fora e dentro da sala - influencia o aumento ou a diminuição da

Alegria em nossa investigação. Você não só é afetado pelo meio, mas também afeta os demais, podendo aumentar ou diminuir a capacidade de agir de todo o coletivo.

A relação com a Alegria de Spinoza (2017), porém, não para por aí. Não basta alcançá-la, é preciso também, como já foi dito, conservar esta força durante o Acolhimento e, posteriormente, em todo o Treinamento Técnico.

Um dos procedimentos que alimenta a Alegria no APA, por exemplo, é a força emanada pelo bom humor. A leveza do riso, do gracejo e da brincadeira se faz presente mesmo quando é interiorizada, ou seja, invisível aos olhos de quem está de fora. Isso não significa que diminuimos a seriedade do trabalho, pelo contrário, estamos potencializando a natureza dos corpos. No entanto, no APA sempre houve, indiretamente, um cuidado para que esse riso não seja provocado pelo ódio²⁰, pela derrisão ou pelo escárnio. Uma vez que desta forma o resultado nunca poderia ser positivo, visto que tudo que nasce do ódio tende à degeneração. Portanto, “o humor, mesmo galhofeiro, rir-se de algo ou de alguém, pode ser uma via de acesso à beatitude (o grau máximo de perfeição), a esta alegria que é uma espécie de riso com a natureza inteira” (SILVA, 2017, p. 212-213).

É interessante que a conservação desta potência positiva (a Alegria) seja alimentada durante todo o Acolhimento. Quanto menos houver oscilação desta força, maior será a beatitude na continuidade do trabalho. Assim, procuramos mergulhar nossas práticas em um estado de Alegria, isto é, com potências positivas que não precisam, necessariamente, estar relacionadas com coisas felizes (romanticamente falando). Às vezes algo triste pode lhe Alegrar, no sentido spinoziano de aumentar a sua capacidade de agir, de criar e de sentir.

As experiências que vivemos durante essa etapa do Acolhimento sempre foram conduzidas na tentativa de conservar a Alegria mencionada, porém, Stephane e Simioni não possuem o controle desses afetos, uma vez que as relações interpessoais são individuais e realizadas conforme as referências que cada um traz, até inconscientemente, para o trabalho. Assim sendo, cabe a cada participante desejar os afetos Alegres.

Segundo Spinoza (2017), a manutenção dos afetos Alegres está em relação direta com a nossa imaginação, isto é, com o nosso poder de resgatar os estímulos virtuais que nos potencializem positivamente. Cabe, portanto, a nós mesmos reverter, voluntária ou

²⁰ “Quando me refiro ao ódio, estou me baseando no conceito sobre ódio e amor defendido na *Ética* de Spinoza: O amor nada mais é do que a alegria, acompanhada da ideia de uma causa exterior, e o ódio nada mais é do que a tristeza acompanhada da ideia de uma causa exterior.” (SPINOZA, 2017, p.108-109)

involuntariamente, os afetos Tristes (que diminuem a nossa força de ação) em imagens Alegres. Este poder de transformação, por si só, já é um exercício árduo, pois necessita que não só a mente atue, mas que o corpo também trabalhe, concomitantemente, através da sua memória corporal.

Quantas vezes cheguei na sala de trabalho extremamente contaminado por estímulos Tristes, seja pelo cansaço da viagem, por questões pessoais ou até mesmo por dificuldades do próprio trabalho que vem sendo pesquisado no APA. Detectar estas forças negativas e recriá-las em potência de ação positiva é para mim uma prática constante. Geralmente, durante o processo do Acolhimento, procuro experiências que auxiliem na desconstrução dessas memórias destrutivas - uma espécie de neutralização da mente. A partir daí eu posso iniciar uma nova configuração virtual, proveniente do posterior Treinamento Técnico ou de sensações Alegres que espontaneamente possam surgir durante o seu desenvolvimento.

Evidentemente, o Acolhimento não se resume aos prováveis encontros que possam acontecer fora da sala de trabalho. Os afetos que antecedem as nossas atividades práticas são acumulados e presentificados no espaço de pesquisa através do Corpo Virtual do ator. Todavia, por não dominarmos o surgimento dessas memórias e a influência que elas podem exercer no corpo do ator, tentamos fazer com que o aumento da sua Alegria seja sustentado por um desejo corporal, fruto da causalidade das práticas físicas. Desse modo, aumenta-se a chance de surgirem virtualidades em decorrência das necessidades físicas do ator, potencializando ainda mais, uma corporeidade que já estava Alegre, diminuindo, portanto, a influência externa de forças negativas.

Em sintonia com esta reflexão Stephane Brodt (2017) afirma que

[...] tudo que pesquisamos é ligado a desenvolver e fortalecer o ator a partir dele mesmo e não da relação que ele estabelece com estímulos exteriores. Acreditamos que, nessa aspereza de recursos exteriores, levamos o ator a multiplicar os seus recursos interiores. A desenvolver recursos criativos e expressivos que ele não suspeita e que aparecem somente quando você o coloca sozinho diante dele mesmo, numa cena vazia.²¹

Em busca de estímulos corporais que incentivem a capacidade de agir do ator, sempre iniciamos as nossas atividades através de ações comuns, como alongamentos e

²¹ Entrevista transcrita no Anexo II.

aquecimentos individuais. Encaro esses momentos como um lugar de passagem, de práticas limítrofes que sutilmente excitam as forças corporais, levando-as lentamente ao início do Treinamento Técnico.

No APA, Stephane sempre nos recebe em sala de trabalho com um canto improvisado. Esta musicalidade, sempre acompanhada por uma percussão também produzida por ele, é composta por uma fala inventada, ou seja, um conjunto de sons articulados que não significam nada e não possuem o propósito de serem entendidos. Esta forma de se comunicar, através de uma linguagem de signos fictícios (*grammelot*²²), sempre nos faz imaginar o dialeto de um mundo que até então é desconhecido. Embora possamos elaborar um sentido pessoal para o que está sendo dito, a comunicação linguística através desta canção se torna impossível e, por isso, cria em nós um certo desconforto.

Esta recepção de Stephane sugere uma atmosfera silenciosa para o alongamento e aquecimento individual. Neste momento ainda há espaço para cumprimentos, trocas de roupa, organização do espaço, planejamento das atividades que serão feitas, enfim, os últimos ajustes necessários. Porém, evidentemente, qualquer ação que seja feita não pode romper com a concentração. Esta etapa do Acolhimento necessita que o ator comece um processo de encontro consigo mesmo, focando em seu corpo, em suas virtualidades, em seu estado de presença. Gradativamente, o ator vai tentando deixar seus pensamentos de lado, voltando-se para o aqui-agora, ou seja, para a relação dele consigo mesmo, com os outros e com o espaço de trabalho.

Com o fim do alongamento e do aquecimento individual, Stephane interrompe o seu canto para darmos início às Danças Circulares. Este momento é o ponto final e ápice do Acolhimento. Trata-se de uma atividade coletiva onde as particularidades de cada um serão compartilhadas corporalmente em roda: o cansaço, as tristezas, as alegrias, as expectativas. As Danças sugerem um processo de unicidade do grupo. É como se os encontros afetivos que antecederam a chegada ao Silo, independentemente se foram Alegres ou Tristes, passassem por um processo de “cozimento”, onde todos os “ingredientes” (as virtualidades individuais)

²² *Grammelot* é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell'arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramloto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo (FO, 2004, p. 97).

podem contribuir para a formação de um corpo totalizado, ou seja, de um só “alimento” - metaforicamente falando.

As Danças Circulares que experimentamos no APA são o Toré indígena e o Jongo afro-brasileiro. Independentemente das suas particularidades, essas danças possuem a importante função de despertar, unificar e Alegrar (spinozianamente) o grupo, mas, acima de tudo, de abraçar as diferentes bagagens psicofísicas que cada um traz para aquele aqui-agora.

O Toré, que faz alusão ao deus da Terra e do Sol, nos coloca em círculo, onde ficamos “ombro a ombro” com os braços entrelaçados, enquanto cantamos uma canção simples, forte e repetitiva. Este ritmo, que possui uma dinâmica crescente, nos conduz a um estado de união, reforçando a ligação sinérgica que temos um com o outro. A intensidade do canto, o pé que amassa o chão e o calor dos corpos ajudam a afastar as forças externas que “entristecem”. Sem dúvida há uma pujante força que surge desse núcleo fechado, que ecoa, penetra e impulsiona todos os outros exercícios a partir de dele.

Figura 3: Dança Circular – Toré



Foto: Marta Viana (Acervo da APA)

O processo de expansão dessa força se torna ainda mais evidente quando, em seguida, nos preparamos para dançar o Jongu. Na medida em que vamos abrindo a roda, sem deixá-la se desfazer, alargamos lentamente aquela força que antes estava bastante concentrada e contida. Não só fazemos um círculo maior, como também continuamos a girar, através de passos bem mais rápidos e expansivos, de modo que dinamizamos aquela “bola de energia”, dissolvendo-a para todo o espaço de trabalho, mas sem esvaí-la ou perder a relação com o outro.

Mesmo alongados, aquecidos e sinergeticamente ligados uns aos outros pelas Danças Circulares, ainda nos encontramos nos limites do cotidiano. Todo o acolhimento feito até então não passa de um importante estímulo de mobilização. Para entrarmos de fato no Treinamento Técnico é preciso bem mais do que o alongamento ou as Danças Circulares. Temos que ter muito discernimento para diferenciar o que é um corpo acolhido e o que é um corpo em estado de criação.

O Acolhimento, então, são todas as experiências que capacitam a agir em prol de uma determinada atividade. No caso do APA, em suma, esta etapa se inicia na trajetória individual para Paraty, finalizando nas Danças Circulares em sala de trabalho. A sua função, portanto, é: promover a Alegria de Spinoza, sugerir um estado de concentração coletivo e, sobretudo, suspender o tempo-ritmo do cotidiano. Esta última proposição também é abordada pela atriz do Lume, Ana Cristina Colla, quando relata as práticas de seu treinamento.

A primeira proposição é a suspensão do tempo externo e a instalação de um tempo outro, a ser descoberto, que me exige esforço para a sua manutenção. Aqui, paro para pensar em ação, paro para pensar em movimento, rompo com os automatismos cotidianos, cultivo a atenção e me delicio com a lentidão. Redescubro minha respiração, o limite de cada feixe muscular que sustenta o meu corpo e o peso imenso que ele parece possuir agora. (COLLA, 2013, p. 40)

O Acolhimento proporciona um novo estado rítmico para o ator. Independentemente das experiências vividas (dentro e fora da sala de trabalho), é de fundamental importância que o ator saia desta etapa com outro nível de atenção para consigo mesmo e para com todo os outros corpos que possam estar em sua volta. Não se trata, então, de romper com o cotidiano, mas sim de transformar a forma como o percebemos.

Vejo a relação com o cotidiano durante o Acolhimento como um vivência extremamente rica para o trabalho com a Mímesis Corpórea. As lembranças, desejos e afetos que coleteo antes de entrar na sala de trabalho servem como uma espécie de atualização para o meu Corpo Virtual. Desse modo, por meio de sensações mais próximas da nossa realidade, podemos aumentar, inconscientemente, o nosso repertório imagético, que será acessado pelo Corpo de Trabalho, o Sensível e o Cênico.

Acredito que o trabalho com a Mímesis pode facilmente nos remeter a virtualidades que estão para além da imagem trabalhada. Essas memórias, quando presentificadas através do treinamento, podem agregar sensações invisíveis às ações físicas refratadas, dando à matriz codificada uma presença mais orgânica e vivificada. Podemos pensar nas relações que ocorrem fora da sala de trabalho, referentes ao Acolhimento, como a pólvora necessária para a combustão das recriações miméticas.

As Danças Circulares, além de trabalhar os princípios já mencionados, despertam no ator a necessidade de trocar a sua potência de vida com a do resto do grupo. No momento do Toré, o grupo busca a sua unicidade e as atenções precisam estar voltadas para o centro da roda, fazendo com que o ator aumente a sua capacidade de observação e de diálogo corporal, que são premissas da Mímesis Corpórea.

Essas danças levam os participantes a equalizar suas intensidades corporais, pois nelas a corporeidade de um afeta a do outro, levando o grupo a atingir corpos com intensidades semelhantes. Esta experiência é de grande valia para os posteriores exercícios da Mímesis Corpórea, principalmente pelo fato de demonstrar para o ator-observador que é possível ser habitado por outra intensidade corpórea para além da sua. Ao se familiarizar com esse tipo de dança, o ator pode desenvolver a capacidade de acessar sensações, impulsos e estímulos internos que o levem a desenvolver autonomamente essa relação entre a sua corporeidade e a imagem trabalhada.

3.2.2 Treinamento Técnico

O início desse segundo estágio é muito importante, porque nele temos a obrigação de, no mínimo, manter as qualidades conquistadas na etapa anterior. Vejo o Treinamento Técnico como um frágil novelo de lã que vai se desenrolando ao longo do tempo, de modo que qualquer deslize ou distração pode romper a sua sensível linha, obrigando-nos a reiniciar todo o processo. Logo, antes mesmo de praticar qualquer técnica, o ator já possui a árdua tarefa de manter as forças invisíveis despertadas no Acolhimento.

Logo após as Danças Circulares, sem pausas e com duplas já pré-estabelecidas, vamos para o *Exercício da Corda*. Esta atividade se trata de um jogo onde duas pessoas ficam de frente uma para outra, segurando uma corda em uma de suas mãos, uma tentando pegar a corda da outra sem deixar a sua corda vulnerável. Com as pernas levemente flexionadas e com a parte superior do corpo relaxada (porém, em estado de prontidão) a dupla caminha pelo espaço, estabelecendo uma relação sinérgica de ataque e defesa. Criam-se, assim, novas dinâmicas e ritmos para a dupla e para a totalidade do corpo coletivo da sala, ou seja, a movimentação de uma dupla afeta e cria reações em todas as outras e vice versa.

Nesse exercício de ataque e defesa, os dois se deslocam pela sala mantendo uma linha de atenção necessária para atingir o objetivo mencionado. Como felinos, as bases sempre estão baixas e a coluna à disposição para qualquer imprevisto. As ações de atacar e de se defender partem da coluna do ator, fazendo com que os movimentos dos braços (e de todo o resto do corpo) não passem de reverberações dessa mola propulsora. Percebo uma analogia entre o *Exercício da Corda* e os exercícios do *Samurai*²³ e da *Pantera*²⁴, ambos praticados pelo LUME.

²³“O Samurai: consiste em adotar uma posição de base, os joelhos dobrados e abertos para fora, as costas retas, convenientemente apoiada na base da coluna, e os braços levantados, com os cotovelos na altura dos ombros. [...] O mais importante é aprender a controlar o peso e saber utilizá-lo. Para isso, o ator deve isolar e manter todo o tempo o centro no eixo, formado pela base da coluna vertebral e a pélvis. Manter esse centro é o que dá à figura do samurai essa imponência tão característica, essa espécie de concentração, que é o segredo de toda sua força.” (BURNIER, 2009, p. 130)

²⁴ O exercício da *Pantera* se baseia em ativarmos a nossa natureza animal, o territorialismo, próprio do ataque e da defesa dos felinos. Esse exercício pode ser feito em dupla como também em grupo, o importante é se defender e atacar aqueles que ameacem o seu círculo de atenção.

Figura 4: *Exercício da Corda*



Foto: Marta Viana (Acervo da APA)

Após este momento, partimos para uma outra prática que Stephane denomina de *Marcha do Guerreiro*. Vinda das práticas do Amok Teatro, esse exercício trabalha inúmeros princípios ao mesmo tempo: o equilíbrio precário, a dança das oposições, o impulso e contraimpulso, a suspensão, foco, prontidão, explosão e a fragmentação corporal. Todos esses pilares que sustentam a *Marcha do Guerreiro* se baseiam, principalmente, na “Mímica Corporal Dramática” de Etienne Decroux. Com o passar do tempo, no entanto, todos esses elementos vão alcançando um novo formato, tornando-se um corpo só, de modo que separar cada princípio se torna inviável, uma vez que um depende do outro para a existência do todo.

Esse exercício funciona com duas linhas de atores, uma na frente da outra, desenvolvendo uma espécie de marcha de confronto, por meio de passos em diagonal. Sempre com desequilíbrio precário e guiados por vetores em oposição, os corpos se movem para frente, dilatados e em prontidão. Esta caminhada possui uma sequência específica de movimentos, que potencializa ainda mais a percepção do grupo e o corpo decidido do ator.

Figura 5: *Marcha do Guerreiro*



Foto: Marta Viana (Acervo da APA)

O *Exercício da Corda* e a *Marcha do Guerreiro* utilizam de uma mesma natureza vocal. No caso do *Exercício da Corda*, por exemplo, quando um ator ataca o outro tentando pegar a sua corda, faz parte desta ação física também uma ação vocal, de modo que uma alimenta a outra. Fato semelhante é visto nas reflexões de Luís Otávio Burnier quando o mesmo relata sobre a sua investigação acerca da “ação vocal” desenvolvida no LUME Teatro.

[...] neste caso trata-se de sobrepor uma determinada ação física ao trabalho da voz. Elaborar uma ação física para cada ressonador e depois encadeá-las. Realizando essa partitura, os atores utilizam suas ações físicas para modelar a voz. O ator deve concentra-se sobre suas ações físicas e isso o impede de dirigir a consciência para a própria voz. Uma vez fixada esta partitura, propõe-se que o ator coloque sobre ela imagens distintas. A partitura física sempre é a mesma, mas os estímulos mudam. Com isso a voz se cobre com diferentes matrizes (BURNIER, 2009, p. 133).

Em sintonia com Burnier, percebemos que, no *Exercício da Corda*, o ataque e a defesa são as nossas partituras fixas, porém, os estímulos que as levam a ser executadas nunca são iguais, de modo que as tais partituras sempre terão particularidades diferentes, ou seja, por mais que se trate da mesma ação, os seus desejos, impulsos, equilíbrio, velocidade, direção, apesar de semelhantes, nunca são os mesmos. Por conseguinte, as ações vocais provenientes dessas ações físicas também possuem diferentes intensidades, embora surjam das mesmas partituras (atacar e

defender). Isso significa, portanto, que a voz deixa de ser somente uma emissão sonora, para se tornar uma extensão do corpo, “estabelecendo uma relação de causalidade entre a ação que executa e a dinâmica de emissão de som” (BURNIER, 2009, p. 134).

No *Exercício da Corda* e na *Marcha do Guerreiro*, há um sutil desdobramento das ações vocais, que é perceptível não só nestes dois exercícios, mas também em vários outros exercícios trabalhados no APA que aqui não foram citados: a presença de uma espécie de “suspensão” das ações trabalhadas e, conseqüentemente, das corporeidades resultantes. As ações não possuem um ponto final definido, elas terminam em pleno desenvolvimento, instalando no corpo uma sensação de continuidade, mesmo durante a sua imobilidade. Desse modo, uma “suspensão” causa uma outra ação, que resulta em uma “suspensão”, que leva a outra ação e assim sucessivamente.

Por analogia, essa noção nos remete aos estudos de Eugenio Barba sobre a “energia no tempo”:

A energia no tempo se manifesta por meio de uma imobilidade que está atravessada e carregada por uma tensão máxima: é uma qualidade especial de energia que não é, necessariamente, o resultado de um excesso de vitalidade ou do uso de movimentos que deslocam o corpo. (BARBA, 2012, p. 84)

Da mesma forma que a ação física fica suspensa no tempo até o surgimento de um outro impulso, a ação vocal também funciona da mesma forma. Logo, vejo o trabalho vocal desenvolvido no APA bem mais próximo de uma “suspensão vocal” proveniente de uma ação. Por mais que possamos empurrar, puxar, atacar ou defender com uma ação física-vocal, trata-se de uma energia que é suspensa no tempo e espaço, levando não só o ator como também o espectador para este estado de continuidade.

Portanto, investiga-se uma ação e, por conseguinte, uma voz que descansa no “contra-tempo”, que por mais que percorra o “tempo” sempre termina em “suspensão”. Fala-se aqui de uma ação vocal em *Sats*, em constante processo de deslocamento, mas que seja controlada e coerente com as diferentes forças corporais que a colocaram no espaço. Este estado de deslocamento não só faz parte da estrutura vocal e da *corporeidade* do ator, como também daquele que se deixa habitar por ele. Logo, posso concluir que a prontidão física-vocal exigida por ambos os exercícios, não passa de um “mote”, de um estímulo, de uma intenção invisível, porém, sensível para o espectador.

A *Dança dos Ventos* é o último ingrediente para o cozimento do nosso
Treinamento Técnico.

A dança dos ventos consiste em um passo ternário, harmonizado com a respiração – que é binária – da seguinte forma: o passo ternário tem um acento forte no início, que deve coincidir com a expiração. [...] A dança dos ventos é fundamental, pois é uma maneira de desenvolver a fluidez da energia, da qual, por sua vez, depende a organicidade do ator. Apoiando-se no passo ternário da dança dos ventos, o ator pode realizar todo tipo de variações: passos largos, curtos, rápidos, lentos, mudanças de ritmo etc. (BURNIER, 2009, p. 131).

Este exercício proposto por Carlos Simioni foi desenvolvido pela atriz do Odin Teatret Iben Nagel Rasmussen. Quando Simioni nos trouxe esta prática nos apresentou também como a “dança do abdome” — porque era assim que Iben a denominava. Ela acredita que através destes passos ternários o ator consegue passar mais tempo em suspensão, ou seja, no ar. Em nenhum momento se deposita o peso do corpo no chão, relaxando-o por completo. Pelo contrário, o abdome controla o não desligamento do corpo de modo que está nele a leveza e a fluidez do movimento.

No APA, a *Dança dos Ventos* possui o propósito de suavizar as forças que ainda possam estar tensionadas na corporeidade do ator. Esta *Dança* é um lugar de expansão, de troca e sobretudo de passagem. A sensação que tenho enquanto a pratico é que o meu corpo se torna um condutor de energias, uma espécie de “fio terra” que não só atrai a força do universo para a baixo, como faz o inverso, lança as energias do chão para o espaço. Isso não quer dizer, no entanto, que meu corpo é um espaço vazio que só serve para transmitir algo. Ele não só transmite como também é afetado por aquilo que passa por ele, de modo que ao longo da *Dança* ele vai se transformando conforme os fluxos que vão passando e penetrando nele.

Uma vez que o ator domina a *Dança dos Ventos*, ocupando livremente o espaço, agregamos a ela cinco ações básicas. Estas ações pressupõem movimentos de ataque e de defesa; assim, codificamos cinco posições a partir desses estímulos e as armazenamos em nosso repertório pessoal. Quando retornamos à *Dança* tentamos improvisar essa codificação dentro do seu ritmo, afim de propor novas dinâmicas corporais sem fugir do tempo ternário da *Dança dos Ventos*. Essas ações surgem como uma necessidade de mobilizar a energia que vem sendo trabalhada. No momento em que ataco, por exemplo, eu não só materializo o fluxo em uma

determinada forma corporal já codificada, como abro um canal de troca com um outro ator.

Visto que da mesma forma que eu lanço uma força em forma de ação, o outro também o faz.

Evidentemente, o Treinamento Técnico do APA não possui o objetivo de atingir a exaustão. Porém, lidar com o cansaço é também um importante fator a ser trabalhado. Segundo Carreri (2011), cada ator possui um poço de energia que raramente é acessado, em situações extremas. Confrontar voluntariamente o cansaço que nos aprisiona é um caminho para acessar esse delicado lugar de onde tiramos as energias necessárias para alimentar a nossa presença cênica.

Durante os nossos treinamentos no Ateliê, percebo que naturalmente eu consigo superar bem mais os meus limites, ao contrário de quando tento fazer as mesmas atividades sozinho. Logo, noto que a minha resistência corporal possui uma relação direta com o outro, ou seja, praticar uma atividade em grupo me leva a superar, com mais facilidade, o meu cansaço, aumentando, assim, a minha resistência. Diante dessa constatação, compreendo que os fatores externos influenciam o desenvolvimento corporal, tendo em vista que o contexto no qual o ator se encontra influencia a superação ou não dos seus limites.

A mente é um fator preponderante para se ir além do cansaço, chegando assim, naquele tão raro poço de energia. O estresse muscular gerado pela repetição das mesmas ações (como é o caso das técnicas supracitadas) nos leva a querer desistir. Para que isso não ocorra, ocupo a minha mente com diferentes imagens que dão para os treinamentos que estou executando outros significados aos quais me apego. O uso da imaginação no treinamento, segundo Carreri (2001, p. 84), é fundamental, pois “além de manter viva a minha atenção, o fluxo dessas imagens é essencial para dar ao trabalho, com diversos princípios ou sequências de exercícios, uma dinâmica repleta de gerações e variações”.

A *Dança dos Ventos*, portanto, sugere que o ator não racionalize, não premedite suas ações. É como se ele voasse pelo espaço, flutuasse, afetando e sendo afetado pelos estímulos que o cruzam ao longo da *Dança*. Mas, obviamente, esta não é uma tarefa fácil. É necessário muita repetição, concentração e, sobretudo, resistência. O exercício de liberar a mente e dar vazão aos autênticos impulsos corporais, naturalmente, cansa, podendo levar o ator a um certo nível de exaustão corporal. Porém, é sempre bom ressaltar que atingir a exaustão nunca foi o objetivo do APA, o cansaço é só uma consequência da prática, de modo que não podemos encará-lo como um método de trabalho.

A Dança dos Ventos não se enquadra só na exaustão. Claro que ela cansa, mas ela dá para o ator uma coisa fantástica que é um fluxo interno de você estar no ar e desenhar o seu corpo com as energias aéreas. De você ser pontual, de você dar para o ator o controle, no sentido de dizer “eu tenho que ter um passo, eu tenho que fazer uma respiração, eu tenho que me relacionar com os colegas, eu tenho a sala inteira para voar, eu tenho que atacar, eu tenho que defender, eu tenho que vencer meu cansaço”, meu pensamento fica louco ali! A Iben dizia o seguinte: “não é você que pensa, é o corpo que pensa na Dança dos Ventos!” (TEIXEIRA; SACHS, 2017).²⁵

Não procuramos a “exaustão”, mas desenvolvemos “resistência”. Poderia se falar de “atletismo afetivo”. E como tudo passa pelo corpo, pelos sentidos, pela imaginação, pela concentração, pela mobilização e pelo esforço... cansa! Mas a exaustão não é bem-vinda. Há um esforço, não é um trabalho fácil, o engajamento é grande, mas não há desejo de exaustão. (BRODT, 2017)²⁶

Exaurir-se não faz parte do objetivo do trabalho, mas poderá ser, sim, uma consequência. Não só na *Dança dos Ventos*, mas em outros exercícios que procuram linhas de fuga, fissuras e lapsos na normatividade corporal. Momentos em que a consciência se deixa conduzir pelo acaso, pelas inspirações mais íntimas, subjetivas e próprias da inconsciência humana.

Paralelamente ao trabalho que venho desenvolvendo no APA, não posso deixar de destacar dois exercícios que se fizeram presentes em meu *laboratório-em-vida*, auxiliando-me no desenvolvimento do meu Corpo de Trabalho e na investigação sobre a Mímesis Corpórea: o *Enraizamento* e o *Fluxo*.

Ambos os exercícios, embora não tenham sido criados, foram desenvolvidos pelo Núcleo de Pesquisa do Trabalho do Ator (NUPTA), do qual fui ator-fundador em 2011. Neste período eu ainda estava me graduando em Licenciatura em Teatro pela UFPB (Universidade Federal da Paraíba). Simultaneamente a essa formação e junto com mais quatro colegas do curso (Chavannes Peclart, Cecília Retamoza, Suellen Brito e Even Lopes) fundamos o referido Núcleo.

Essa iniciativa, de caráter teórico-prático, tinha como objetivo investigar o fazer teatral a partir da tradição paraibana e dos estudos advindos da Antropologia Teatral de Eugenio Barba. Sobre esse terreno os cinco atores-pesquisadores tinham a liberdade de pesquisar aquilo que mais lhes interessava, desta forma chegamos a três frentes de trabalho: um estudo prático sobre os tipos e máscaras da *Commedia dell'Arte*, a expressão vocal como fonte de criação e o treinamento técnico para ator cômico.

²⁵ Entrevista disponível no Anexo I.

²⁶ Entrevista disponível no Anexo II.

Inicialmente, a nossa principal fundamentação prática foi a disciplina *Interpretação IV* ministrada pelo Prof. Me. Elias Lopes. Todos os cinco integrantes do NUPTA, em momentos diferentes, cursaram esta matéria, que tinha como objetivo investigar o treinamento pré-expressivo do ator a partir dos estudos de Jerzy Grotowski, de Eugenio Barba e do LUME Teatro. Portanto, todas as atividades que desenvolvemos em nosso Núcleo sofreram, direta ou indiretamente, a influência do professor Elias.

Segundo os estudos de Luis Otávio Burnier (2009, p. 113, grifos do autor), durante o *Enraizamento*

[...] o corpo é aqui dividido em duas partes principais: o que chamamos de *coluna vertebral* [...] e o que chamamos de *raízes*, a parte do corpo que vai da bacia aos dedos dos pés (que tende à terra). Visto que o cóccix está na bacia, tanto quanto o coxofemoral, ela desempenha um papel fundamental no corpo: nela se encontra tanto o que tende ao ar quanto o que tende a terra. O *enraizamento*, como diz o nome, trabalha as *raízes* dos dedos dos pés ao coxofemoral. Ele visa trabalhar a *pésanteur*, a “pesadura”, a sensação de pesado, “ancorar” o corpo no chão, conseguir a firmeza das *raízes*, e provocar, evidentemente, o controle do equilíbrio, o que Decroux chama de *equilíbrio precário*.

A força de enraizar expande a musculatura dos pés, abrangendo todo o corpo, ou seja, para cada enraizamento (para cada passo dado) há um engajamento total da corporeidade. A ação sempre parte da coluna vertebral do ator, nunca das pernas, ou de qualquer outra parte do corpo. Sendo assim, os membros superiores do corpo sofrem a reverberação desta força terrena, não ficando soltos ou desligados diante da ação que está sendo feita.

Durante o *Enraizamento* trabalhamos duas qualidades diferentes: a do “ar” e a da “terra”. Quando pregamos e empurramos os nossos pés no chão (assim como as lagartixas), é como se estivéssemos perfurando longas raízes nas “profundas camadas da terra”. A cada passo, é como se houvesse um rápido acionamento entre as “potências do núcleo da terra” e a nossa corporeidade. A partir dos nossos pés (pelas nossas raízes) fortalecemos cada vez mais as bases do corpo diante dos sucessivos contatos com o chão. O deslocamento do quadril pode nos levar a aumentar a velocidade dos enraizamentos, criando uma nova dinâmica para o exercício sem perder os princípios mencionados.

Nota-se, então, que o *Enraizamento* busca potencializar, simultaneamente, as forças inferiores da base corporal e a leveza em prontidão dos membros superiores. Criam-se, assim, dois vetores opostos que se completam: o que se volta para baixo (para terra) e aquele que suspende o

ator para cima (para o ar). A relação com o “ar” e a “terra” é uma das metáforas imagéticas que o LUME mais preza durante o seu treinamento, como é evidente em Hirson (2006, p. 58):

É a concentração absoluta das forças musculares que nos leva para o chão ou para o ar. O chão é base e o ar é vôo. O chão nesse caso não indicava estar com o corpo todo no chão, mas estar impulsionando os pés no sentido do chão, como se fosse necessário se agarrar ao chão com uma força maior que a de sustentação do peso do corpo através dos pés. Ou ainda, como fosse necessário invadir a terra, penetrando-a. A busca do vôo é o impulsionar dos músculos no sentido oposto ao chão. É o salto leve e grande.

Ao desenvolver o *Enraizamento* é possível alcançar alguns desdobramentos, como o pistão, os saltos, saques e lançamentos (para dentro e para fora)²⁷. Com o aumento do seu fluxo energético, espontaneamente, os vetores opostos mencionados (para cima e para baixo), desenvolvem novos impulsos, podendo levar o ator a manusear a força interna da sua *corporeidade* (pistão/saltos), ou seja, ele deixa de ser somente um mediador desses fluxos, para começar a materializá-los, não só no espaço (lançamento), mas também dentro de si (saque).

O *Enraizamento*, portanto, coloca-me como fio condutor das forças que me rodeiam e que pulsam dentro de mim. Através do seu desdobramento crio diferentes dinâmicas e ritmos pelo espaço. Improviso com as qualidades de energia que vão surgindo ao acaso, chegando a um ponto em que não domino mais a espacialidade do meu corpo, ele mesmo passa a criar seus impulsos e desejos, próprios do seu apetite.

Já o *Fluxo*, terminologia sugerida pelo professor Elias Lopes, foi inspirado, segundo o professor, na Oficina *Estrutura e Ação* ministrada pelo diretor iraniano Massoud Saidpour, durante o ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas), entre os dias 3 e 9 de março no ano de 2002. Nunca me deparei com nenhum outro exercício que se assemelhasse com o *Fluxo* ao longo do meu *laboratório-em-vida*, embora haja qualidades parecidas em outras práticas teatrais.

A base do *Fluxo* está em três “fios de prumo”, invisíveis, que dão intencionalidade à estrutura corporal. Esses vetores partem da coluna vertebral e possuem o objetivo de imprimir na corporeidade forças opostas, colocando-o em um estado ativo e extracotidiano. Esses “fios”, na verdade, se fazem presentes durante todo o treinamento; no *Fluxo*, porém, acentua-se um pouco mais a sua função.

²⁷ Caso haja interesse de se aprofundar nesses exercícios, sugiro consultar as seguintes obras, todas presentes nas Referências Bibliográficas deste trabalho: (HIRSON, 2006), (BURNIER, 2009), (FERRACINI, 2012; 2003) e (BARBA; SAVARESE, 1994).

O primeiro fio é direcionado para a terra, fazendo com que o ator aproxime seu baricentro do chão. O segundo atravessa o peito do ator horizontalmente, dando ao seu corpo uma sensação tridimensional de deslocamento e projetando levemente a sua caixa torácica para frente. O último vetor segue a linha da coluna em direção ao céu, passando pela nuca, elevando não só a estrutura da cabeça como todos os membros superiores do corpo. Nota-se que a relação com a “terra” e o “ar” do *Enraizamento* continua, porém, trabalhadas segundo uma outra perspectiva.

A base e o deslocamento do *Fluxo* lembra muito o princípio do *Koshi* que experimentei na Oficina da *Dança das Intenções* com Roberta Carreri, em 2013. Segundo Burnier (2009), *Koshi* em japonês significa bacia.

[...] É a principal parte do corpo para o teatro nô e *Kabuki* no Japão. Por *Koshi*, eu me refiro a uma série de exercícios que visam trabalhar a força da bacia. Não a “aquática”, como encontramos em nosso samba, mas a firme e forte. Não trabalhamos o *Koshi* real japonês, mas desenvolvemos exercícios a partir da noção do *Koshi*. [...]. Uma observação importante: o que diferencia um andar normal “sem *koshi*” e outro “com *Koshi*” é o movimento da bacia. [...] Quando trabalhamos o *Koshi*, essa oscilação [a da bacia] não existe, ou deve ser evitada, controlada. Isso dá uma força e uma presença para bacia. Aliás, o termo *Koshi* em japonês também significa a *presença do ator*. (BURNIER, 2009, p. 115, grifos do autor)

Esta qualidade corpórea é uma das grandes inspirações para a prática do *Fluxo*. Quando nos deslocamos tentamos permanecer com o quadril baixo, rígido, seguindo sempre uma direção retilínea, ou seja, andamos como se estivéssemos sendo puxados para trás e para baixo ao mesmo tempo. Com esta imagem, pressionados pela força do *Koshi*, tentamos aumentar a velocidade do exercício, chegando, como consequência do próprio *Fluxo*, a dar saltos no espaço, sem romper (ou “desligar”) as forças que vieram sendo trabalhadas até aqui. Estes saltos em deslocamento realimentam o *Sats* do ator que precisa estar ativado desde o início da atividade. Roberta Carreri (2011, p. 47), ao se referir a seu treinamento pessoal, reforça a importância do *Sats* no trabalho do ator:

No momento em que acumulo as energias mentais, e, por reflexo, físicas, para executar um salto de meio metro, entro em posição de *sats*. Estar em posição de *sats* me permite reagir e mudar de direção a qualquer momento. Ser imprevisível. Estar em posição de *sats* implica estar presente no momento.

Com as linhas de prumo acionadas, com a base inspirada no *Koshi*, com os pés enraizados e com a prontidão do *Sats*, começamos então a nos deslocar no espaço. Este deslocamento é leve, suave, flutuante, remetendo-me sempre aos pousos e voos das andorinhas. Durante o *Fluxo*, temos que interiorizar os princípios mencionados, não nos preocupando mais em ativá-los, mas sim em sentir as suas presenças e ocupar o espaço a partir delas.

Como um “bando de pássaros”, “voamos” pela sala de trabalho, sentindo o vento passar não só pelos espaços vazios do nosso corpo (entre as pernas, os braços e os dedos), como em toda nossa periferia corporal. A imagem figurativa do “bando de pássaros” se torna ainda mais nítida quando percebemos que todo o grupo está na mesma sintonia, no mesmo ritmo (interno e externo) e na mesma velocidade. Quando existe essa sinergia, se um ator para todos os outros imediatamente param junto com ele (suspendendo a energia sem diminuir a dinâmica interna).

Assim como o *Enraizamento*, o *Fluxo* também possui desdobramentos. No entanto, para que eles ocorram é necessário que se atinja um estágio no qual o grupo irá sentir espontaneamente o desejo de propor novas etapas, como por exemplo: os encontros, as quedas, as brigas de galo, os saltos e os encontros no ar. O objetivo de cada “condimento” desse é criar novos “sabores” para as forças que estão sendo “cozidas na panela do *Fluxo*”.

Para que ocorram os encontros durante o *Fluxo*, por exemplo, é necessário que todas as corporeidades envolvidas estejam dentro de um mesmo ritmo-dinâmica. O espaço precisa estar preenchido pela presença dessas dimensões internas. O desejo de voar (promover os encontros) tem que ser uma necessidade coletiva e não uma iniciativa individual.

No momento em que os corpos, além de ocuparem o espaço, espontaneamente se encontram, formam-se duplas, sem que os atores, porém, se esbarrem ou se toquem. Ao mesmo tempo que existe um vetor que os une, há um outro que os separa, criando assim, uma presença virtual proveniente dessas forças opostas. É como se o “magnetismo” criado por essas forças abrisse uma fissura no tempo e no espaço. Nesse ponto do exercício do *Fluxo*, a dupla envolvida acessa uma outra dimensão do ritmo, entrando em estado de *Slow motion* e criando uma nova camada na atividade.

Diante do exposto, percebe-se que o *Fluxo*, assim como o *Enraizamento*, a *Dança dos Ventos*, a *Macha do Guerreiro* e o *Exercício da Corda*, potencializa o material corporal

do ator, ao invés de dar vazão a forças e influências externas, provenientes do seu cotidiano, reafirmando, então, um dos alicerces do Treinamento Técnico para o APA.

[...] a nossa proposta é de trabalhar somente a partir do ator. [...] diante dele mesmo e dos seus meios de expressão e de criação [...] tudo que pesquisamos é ligado a desenvolver e fortalecer o ator a partir dele mesmo e não da relação que ele estabelece com estímulos exteriores. Acreditamos que nessa aspereza de recursos exteriores, levamos o ator a multiplicar os seus recursos interiores. A desenvolver recursos criativos e expressivos que ele não suspeita e que aparecem somente quando você o coloca sozinho diante dele mesmo, numa cena vazia. (BRODT, 2017)²⁸

Esta noção, que se assemelha com a definição de *pré-expressividade*, serve como premissa para todo o Treinamento Técnico que venho analisando ao longo desse texto, ou seja, “desenvolver e fortalecer o ator a partir dele mesmo e não da relação que ele estabelece com estímulos exteriores” (BRODT, 2017)²⁹. é a base não só do Corpo de Trabalho como do Corpo Sensível que trataremos a seguir.

Quando associo o Treinamento Técnico do APA com as proposições da Mímesis Corpórea, logo percebo as inúmeras relações que há entre estes dois universos. Os exercícios pré-expressivos que acabei de descrever não possuem o objetivo de alcançar uma representação formalizada, uma vez que eles procuram somente potencializar as qualidades corporais do ator. Logo, não cabe ao Treinamento Técnico formalizar as forças que foram fomentadas durante o seu desenvolvimento, necessitando, assim, de um outro procedimento técnico que ocupe este papel. Por isso a importância da Mímesis Corpórea, como um dos possíveis procedimentos para corporificar os princípios corporais trabalhados até aqui.

Como já foi visto na etapa do Acolhimento, a Mímesis Corpórea já pode estar sendo desenvolvida durante a maturação do Corpo de Trabalho e do Corpo Sensível. Em vista disso, percebemos claras associações que podem ser feitas entre os exercícios acima mencionados e a recriação corpórea proposta pela técnica do LUME.

O *Exercício da Corda*, no que lhe concerne, trabalha com a ideia de ataque e defesa, ou seja, duas ações que partem de impulsos internos³⁰ diferentes: um de retração e

²⁸ Entrevista transcrita no Anexo II.

²⁹ Entrevista transcrita no Anexo II.

³⁰ “O *impulso interno*, que é a manifestação de um desejo anterior a ação. A ação é, portanto, a manifestação física, no espaço, deste impulso interno. Este impulso liga-se à emoção (abrindo canais interiores) e, necessariamente, à ação.” (HIRSON, 2006, p. 43, grifo da autora)

outro de expansão. Vejo estes impulsos como microexplosões musculares, que surgem no abdômen do ator e reverberam para toda a sua fisicidade, resultando, assim, em uma das ações referidas (atacar ou defender). Este “estalo” inicial, interno e invisível, tem uma relação com o que o Lume denomina em sua prática de *punctuns*.

Punctuns, portanto, são portas de entrada corpóreas para a criação da ação física, e sendo recriação lançam o corpo cotidiano em um estado outro [...]. Através desses detalhes físicos, desses *punctuns*, que recriam a ação física em sua intensividade, o ator é capaz de reviver, ou melhor, recriar sua ação física no momento da sua atuação. *Os punctuns* são pontos musculares em estado metonímico e contraídos que possibilitam um processo de atualização – e, portanto, recriações – de ações físicas vivenciadas no corpo enquanto memória. (FERRACINI, 2012, p. 178-179)

O *punctun*, ainda que seja mais do que um impulso muscular, possui relação com os impulsos dessa natureza. Trata-se da atualização no corpo do ator de elementos virtuais presentes em uma determinada imagem observada. Esta recriação é ativada através de “microválvulas” corpóreas ou/e vocais que, assim como os impulsos, mobilizam o corpo todo, vivificando a ação física.

Os impulsos internos do *Exercício da Corda* poderiam ser associados às imagens da Mímesis Corpórea para estimular os *punctuns* necessários para a recriação do ator. Isto poderia ser possível se os ataques e as defesas do *Exercício da Corda* fossem efetuados através das imagens trabalhadas, ou seja, ao invés das ações referidas, o ator utilizaria o impulso interno do exercício como estímulo para acionar os *punctuns* das suas imagens. A cada ataque e defesa, além de visitar e fortalecer um determinado *punctun*, o ator daria um passo a mais na recriação da corporeidade refratada, podendo chegar a se desligar do seu colega de trabalho, ocupar o espaço e internalizar cada vez mais a ação dos *punctuns* em seu corpo. Por conseguinte, o ator poderia chegar a “naturalizar” a artificialidade das imagens recriadas, tornando-as “vivas” e pulsantes devido aos invisíveis ataques e defesas que, agora, mobilizariam internamente a sua corporeidade.

O exercício da *Marcha do Guerreiro*, diferente do *Exercício da Corda*, trabalha somente com ataques, seguindo uma sequência fixa de partituras corporais. Essa prática preza muito mais a precisão corporal do ator do que a sua capacidade de improvisação. Desse modo, os *punctuns* podem ser bem mais fortalecidos. Como o poder de improvisação do ator é mais restrito, é possível que ele consiga decantar ainda mais as particularidades desta

“válvula propulsora” e a influência que ela exerce na recriação da imagem refratada. A cada ataque, na medida em que a sala vai sendo atravessada, mais de uma imagem (de um *punctum*) pode ser experimentada, diminuindo gradativamente o tempo de transição entre uma e o início da outra. Logo, não só o espaço vazio entre uma imagem e outra vai diminuindo, como as particularidades de cada *punctum* poderão ficar mais evidentes para o ator, diferenciando bem o ritmo-dinâmica de cada imagem corporificada. Portanto, vejo que a *Marcha do Guerreiro* pode fazer uma “dobradinha” com o *Exercício da Corda*, enquanto uma foca mais nas especificidades da transformação corporal do ator, a outra está mais voltada para a improvisação das imagens no espaço.

A relação do *Enraizamento* com a Mímesis Corpórea já é feita há anos pelo próprio Lume. Pude observar esta prática durante a oficina *Treinamento Técnico do Ator* de que tive a oportunidade de participar no ano 2012, ministrada pelo ator-pesquisador do Lume Jesser de Souza. Por este exercício fazer parte do repertório *pré-expressivo* do grupo, a sua relação com as suas três frentes de pesquisa (*Mímesis Copórea, Dança Pessoal e o Estudo do Clown*) se torna recorrente.

A partir de 2012, pude experimentar o *Enraizamento* com mais propriedade e melhor, relacionando-o com o meu maior interesse: a Mímesis Corpórea. Em 2015, 2017 e 2018 tive o privilégio de participar da oficina *Da Mimesis Corpórea à Mímesis da Palavra* com a atriz do Lume Raquel Scotti Hirson. A partir dessas ocasiões pude amadurecer melhor o meu entendimento prático acerca da Mímesis e aprofundar ainda mais a sua relação com o *Enraizamento*.

Quando aplicamos a Mímesis através do *Enraizamento*, é perceptível a forte presença corporal que este exercício proporciona para a recriação do ator. Cada vez que pisamos no chão com a ponta de um dos pés, colocamos o peso do corpo sobre ele. Durante esta repetitiva ação, o ator busca equivalências em seu corpo referentes à imagem observada. Conforme o exercício vai ganhando fluxo de energia, essas equivalências (ou seja, formas, altura, velocidade, tensões, articulações etc.) são revisitadas, codificando-se cada vez mais. É interessante que se pense também nas possíveis sensações que a imagem trabalhada pode ter, porque simultaneamente à recriação desse corpo, sugere-se que o ator tente associar às suas virtualidades com as impressões subjetivas que a figura a ser mimetizada pode lhe imprimir. Logo, a

construção dessa corporeidade (que inicia nos pés e vai “irradiando” para parte superior do corpo), não só propõe uma fisicidade como uma suposta virtualidade artificial para a imagem trabalhada.

Com o *Fluxo*, propomos que esta corporeidade recriada pelo *Enraizamento* se desloque pelo espaço. Sem perder os princípios que estes dois exercícios pressupõem (equilíbrio precário, vetores opostos, linhas de prumo e a imagem do *Koshi*, por exemplo), podemos dinamizar a imagem recriada, propondo novos ritmos, velocidades, curvaturas, bases e chegando, enfim, aos encontros (desdobramento natural do *Fluxo*). Porém, desta vez, com a formalização da imagem mimetizada, isto é, não só entramos em estado de *Slow Motion* como, a cada encontro, ativamos um das figuras junto com as suas virtualidades, tentando estendê-la pelo tempo e espaço o máximo que conseguimos. Gradativamente, pode-se chegar a praticar somente as intenções desses encontros, ou seja, as suspensões provenientes desta etapa do *Fluxo* passam a ser desenvolvidas internamente no ator; de modo que a relação com o colega vai ficando cada vez mais contida, restando apenas a intenção do encontro, intensificando assim, a corporeidade da imagem.

A *Dança dos Ventos* é uma prática que já foi explorada no LUME em relação aos procedimentos da Mímesis Corpórea. Segundo Bunier (2009), é possível substituir os ataques e as defesas naturais da *Dança dos Ventos* por matrizes já codificadas, como relata Burnier, referindo-se ao treinamento das suas atrizes e às dificuldades enfrentadas para despertar nas imitações a “vivacidade” e o “fluxo da vida” - conceitos oriundos dos estudos de Jerzy Grotowski.

No lugar dos *ataques e defesas* criados por elas para a dança dos ventos, elas fariam as imitações, que lançariam ou defenderiam tanto quanto. Começamos a aumentar a inserção das imitações entre as atrizes na dinâmica da dança. Um diálogo que podia ser simultâneo, como de surdos (as duas falando ao mesmo tempo); como um *pingue-pongue*, uma age, a outra responde; ou ainda indireto, sem se olharem, mas se percebendo. (BUNIER, 2009, p. 191, grifos do autor)

Com a culminância do Treinamento Técnico já é possível alcançar a disponibilidade corporal sugerida por esta segunda etapa do Corpo de Trabalho. Como resultado da fermentação da etapa do Acolhimento e dos exercícios proferidos (*Marcha do Guerreiro, Exercícios da Corda, Enraizamento, Fluxo e Dança dos Ventos*), o ator passa a ter

uma maior percepção de si mesmo e, conseqüentemente, da relação com os outros corpos no espaço, alimentando ainda mais a sua corporeidade de Alegria, chegando a transmiti-la para o outro e finalmente para o meio.

Esse encontro do ator consigo, com o outro e com o espaço resulta em uma percepção ampliada de si em relação com o coletivo, onde a necessidade individual é motivada pelos impulsos do grupo. Desse modo os atores passam a afetar e serem afetados ao mesmo tempo, chegando a um ponto em que não sabem mais ao certo se a força que lhes move parte deles ou se está vindo dos outros corpos.

Essa espécie de “dança do coletivo” não é simétrica nem previsível. A reação de um ator pode ser mecanicamente diferente do outro, mas as suas corporeidades (as forças internas) são homogêneas seguindo uma mesma pulsação. Todavia, estes dois campos (o interno e o externo) não podem ser vistos separadamente, um se alimenta do outro, desenvolvendo-se uma relação intrínseca entre eles. Logo, da mesma forma que a fisicidade do ator altera a sua própria corporeidade, ela também afeta a corporeidade do outro e vice-versa. Esta espécie de “Plano de Consciência” (FERRACINI, 2012), na qual não há mais individualidades e sim um corpo coletivo, vem sendo chamada provisoriamente pelo APA de Segundo Corpo.

O Plano de Consciência é uma zona de indeterminação, uma zona indiscernível na qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança comum, “trocando-se” em suas diferenças, em devires moleculares. Uma zona intensiva. Uma zona na qual um homem e um animal, uma vespa e uma orquídea, não se transformam um no outro, mas existe algo que se passa entre eles, de um para o outro: uma zona de sensações. (FERRACINI, 2012, p. 139)

Uma vez neste Plano de Consciência, o ator encontra-se consigo e então age, negando qualquer tipo de egocentrismo e virtuosismo, ele vai ao encontro do outro, intensifica-o, potencializando a si e aos outros ao seu redor. Uma vez com o Segundo Corpo estabelecido, ou seja, com a etapa do Treinamento Técnico finalizado, começa finalmente o que o APA vem denominando de Travessia Limpa - momento de passagem para o Corpo Sensível.

3.2.3. A Travessia

Com os princípios do Treinamento Técnico interiorizados, a fisicidade se silencia enquanto a corporeidade continua virtualmente “voando” pelo espaço. Estamos inteiros, atentos a todas as particularidades do nosso ser. Prontos e vivos para dialogar com nós mesmos, com o outro e com o meio. Ocupamos, neste momento, um lugar único que jamais foi ocupado por alguém e que não pode ser ocupado por nenhum outro além de nós mesmos.

Ao se perceber único (de dentro de sua própria existência e não como um juízo teórico), esse sujeito não pode ficar indiferente a esta sua unicidade; ele é compelido a se posicionar, a responder a ela. [...] Assume, desse modo, a responsabilidade por sua unicidade [...] e compreende que deve realizá-la porque “aquilo que pode ser feito por mim não pode ser jamais feito por outro alguém”. [...] É essa realização da unicidade se dá na ação individual e responsável (não indiferente). Nesse sentido, viver é agir [...] é agir em relação a tudo o que não é *eu*, em relação ao *outro*. (FARACO, 2009, p. 21, grifos do autor)

De acordo com Bakhtin (2016), a partir do momento em que me encontro com as minhas singularidades e as potencializo, dialogar e produzir atitudes responsivas a partir do que o *outro* me traz, torna-se uma ação natural de existência. Quando estas relações são extremamente excitadas (resultado do Treinamento Técnico), as fronteiras corporais de um começam a atravessar as do outro, de modo que não se tem mais a pureza individual, mas sim a concretude coletiva. Nesse lugar, onde todos estão em uma só sintonia, ocorre aquilo que eu considero um dos principais ganhos da investigação do APA, a criação do que denomino de “Segundo Corpo” – quando o *eu* é o *outro* e o *outro* somos todos nós.

Uma vez a unicidade estabelecida inicia-se uma das etapas mais mágicas do nosso trabalho: a Travessia Limpa. Todo o grupo, o Segundo Corpo, inicia lentamente uma caminhada “neutra”. Porém, esse momento é bem mais do que um simples deslocamento, trata-se de mobilizar a energia coletiva. O que nos faz dar cada passo são as vibrações, os ecos, os impulsos, as sensações, as forças invisíveis que nos habitam e que insistem em gritar, em alargar as nossas extremidades. Porém, contrariando esta necessidade, controlamos esta força no centro do nosso corpo, enquanto nos deslocamos para frente com todos os nossos vetores corporais dilatados.

Figura 6: *Travessia Limpa*

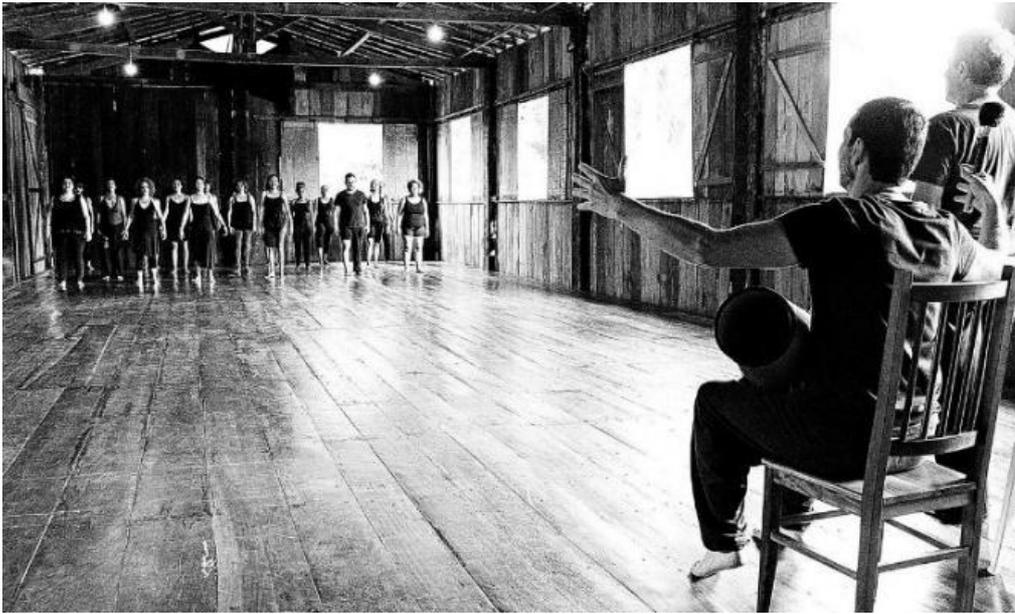


Foto: Marta Viana (Acervo da APA)

No fim da *Travessia*, no outro lado da sala, entramos em uma espécie de “campo magnético” que hoje, no APA, denominamos de *Portal*³¹. Encaro esse deslocamento como uma passagem para o Corpo Sensível. À medida que nos aproximamos da outra extremidade do espaço, vamos tentando esvaziar a nossa dimensão interna, que se propaga, basicamente, a partir da intensidade do *Portal*. Isso pressupõe levar o corpo a um estado de plenitude, onde as técnicas não mais são vistas, tampouco utilizadas, elas simplesmente são vividas involuntariamente pelos atores. Vazio invisível que fica para além das forças dadas, que não significa nada e nada representa.

Vazio semelhante foi vivido pela atriz Ana Cristina Colla, durante a sua experiência no “retiro de clown”, conduzido por Carlos Simioni e Ricardo Pucetti, nos seus primeiros anos como atriz do LUME. Em um certo momento da imersão ela se viu exaurida de tanto tentar e nada alcançar. Acuada diante de tantas intensidades extremas, acabou se entregando ao nada. Nada mais interessava. Neste momento “um vazio tão pleno e tão intenso, tão cheio ganhou morada. E uma qualidade muito mais cristalina ocupou o espaço colorindo as ações” (COLLA, 2013, p.115). Logo, o vazio a que ela se refere não existe em oposição ao cheio, nem implica em ausência.

³¹ Atualmente este nome está sendo relativizado por Simioni (o criador do exercício), pois ele entende que a imagem de um “portal” não é construtiva, nem muito menos coerente com a qualidade corporal trabalhada. No entanto, neste momento não tenho outra forma de me referir a esta prática se não for através desta denominação.

Percebo-o como uma concentração extrema de energia. [...] Ele é a fonte geradora, que surge como possibilidade de saída, por onde vazam as energias diversas, musculares, sensoriais, físicas e psíquicas. [...]. E que sensação de plenitude vem associada a esse estado! Um vazio tão preenchido de forças, sensações, imagens sem que nenhuma ação visível precise ser realizada. (COLLA, 2013, p. 116)

Ao fim da Travessia estamos vazios, plenos e unos. É como se o nosso corpo entrasse em uma espécie de “queda livre” na qual não temos mais o domínio das técnicas anteriormente trabalhadas. Elas passam a ocupar a memória motora do nosso corpo, ou seja, aquele aprendizado que ocorre através da memorização voluntária e que, fruto de uma exaustiva repetição, acaba se tornando um hábito involuntário, segundo Ferracini (2012). Em outras palavras, os princípios cultivados ao longo do Treinamento Técnico passam a fazer parte do *bios* do ator, potencializando, assim, a sua performance corporal, mas, sobretudo, de forma orgânica e em sintonia com o seu potencial de vida.

3.3 Corpo Sensível

O Corpo Sensível, da mesma forma que o Corpo de Trabalho, é organizado mediante alguns exercícios específicos. Dentre eles me deterei somente no exercício do *Portal*. Quando perguntado para Carlos Simioni se o seu treinamento mudou ao longo dos anos, ele nos responde que sim, enaltecendo o *Portal* como um dos seus bens mais preciosos.

O Portal surgiu, para mim, de maneira bruta, há 12 anos. O que significa: meu treinamento até então, todo energético, a Dança do Ventos, o de Mímesis, o de clown, os treinamentos em si, me levaram a um lugar que eu sempre chegava naquele estado. Era um estado quase que de iluminação. [...] Iluminado não é a palavra certa, mas um estado que você vê quando as pessoas chegam no Portal. [...] O Portal é justamente esse entrar no coração, no seu ser. E de você ampliar tuas percepções, tuas imagens, tudo isso. O Portal é isso, é tudo, todos os presentes que vêm. (TEIXEIRA; SACHS, 2017, p. 11)³²

O *Portal* é um lugar sublime onde o ator solta as rédeas de suas ações. Um estado de suspensão, de “entre”, onde, a priori, é totalmente distensionado, leve e suave. Toda vez que entro neste lugar, a imagem que me vem é a infinitude e a profundidade do oceano. Ao mesmo tempo em que ele possui uma superfície plana, equilibrada e una, existe, sob sua

³² Entrevista transcrita no Anexo I.

superfície, um universo de vidas autônomas, independentes, livres e diversificadas. Quando entramos no *Portal*, o nosso corpo paira como as águas do mar, no entanto, assim como o oceano, ele está passível de alterações que fogem de seu domínio. Nas profundezas do mar existem seres vivos, correntes marinhas, redemoinhos, enfim, fluxos imprevisíveis que o constituem. O corpo em *Portal* também é movido por forças invisíveis, fruto de microimpulsos involuntários que fogem da racionalidade do ator.

Neste contexto, percebo que há similaridades entre o *Portal* e o que Burnier denominava de *fantasmas*

O fantasma consiste em deixar que o corpo execute as ações por si mesmo, sem a intervenção da vontade do ator ou dançarino. Consiste em abandonar-se a um fluxo interior de energia que leva o corpo ao movimento. O ator deve ser passivo e não ativo. O nome *fantasma* sugere a imagem de que não é o ator quem conduz a ação, mas seu *fantasma*, como se o ator fosse uma marionete manipulada por fios. (BURNIER, 2009, p. 148, grifos do autor)

É exatamente isso. A única diferença é que os fios (ou estímulos) da marionete ora surgem do interior do ator, ora são forças vindas de fora. Podem ser turbulências que surgem nas profundezas do mar ou chuvas e trovoadas que vêm do céu. Essas sensações que partem de dentro para fora e que podem chegar a se transformar em ações concretas são chamadas pelo APA de “presentes”, já os estímulos externos que são jogados sobre nós são nomeados como “sementes” (como por exemplo, cores, imagens diversas, sensações, etc.) Tanto os “presentes” como as “sementes” não desenvolvem formas literais, ou seja, representações de algo ou de alguém. O que surge são corporeidades subjetivas provenientes das sensações e dos afetos que as palavras (as sementes) ou as microtensões (os presentes) provocam no corpo do ator.

O *Portal* é só a porta de entrada para o Corpo Sensível. A partir desta qualidade psicofísica acrescentamos outras técnicas que levam o corpo cada vez mais para o seu estado cru, puro e, acima de tudo, vivo. Esse estado de abertura, de ausência do meu próprio eu, enquadra-se no que já denominamos nesse texto de Corpo Intensivo,

[...] uma zona potencial de inclusão, de diferenças, de reduplicação. Um lugar de encontros, lugar paradoxal, lugar de vizinhanças e particularidades que se conectam, reconectam e desconectam, relacionando-se em velocidades infinitas. (FERRACINI, 2012, p. 138)

Uma vez neste lugar de plena criação, de sensibilidade para consigo, com o outro e com o meio, pergunto-me: como seria relacionar este Corpo Sensível com imagens pré-mimetizadas, ou seja, que ainda não foram corporificadas pelo ator? Como funcionaria a relação entre este corpo autônomo e a codificação da Mímesis Corpórea? E se eu plantasse no Corpo Sensível as “sementes” grotescas do meu Corpo Virtual? Como seria, uma vez com a Mímesis codificada, levá-la para o Corpo Sensível? Tentando responder estas perguntas, proponho algumas relações entre o *Portal* e a Mímesis Corpórea.

Durante o meu *laboratório-em-vida* pude experimentar diversas situações que me serviram como estímulos para as análises que aqui são feitas. Essas lembranças fazem parte do meu Corpo Atual. Hoje posso olhar para elas e perceber que, por trás da beleza que as harmoniza, há expressões orgânicas próprias da natureza humana, ou seja, toda as imagens que carrego em minha memória possuem em sua gênese aspectos ambivalentes - como mencionado por Bakhtin (1987) - onde a vida e a morte, o crescimento e a putrefação, caminham lado a lado. Desse modo, inevitavelmente, pude identificar o grotesco que sempre se fez presente em minha vida e o quanto as suas características me mobilizam como ator-pesquisador.

Ciente disso, optei por iniciar o trabalho com a Mímesis através de vinte imagens³³ que, aparentemente, relacionavam-se com algumas memórias grotescas do meu *laboratório-em-vida*. Os seus gêneros foram diversos, como por exemplo: moradores de rua, prostitutas, crianças em extrema pobreza, imagens surrealistas e pessoas com deficiência. Tratavam-se de figuras que de uma forma ou de outra me remetiam ao sertão, às feiras de troca, às minhas experiências na rua, às aventuras no carnaval, entre tantas outras memórias que não caberiam nesta dissertação

Dentre as imagens utilizadas irei destacar aqui uma fotografia: Síndrome do Agente Laranja – Vietnã, para nos servir como objeto de reflexão.

³³ As demais imagens estão disponíveis no Anexo IV.

Figura 7: A Síndrome do Agente Laranja - Vietnã



Foto: James Nachtwey

Fonte: https://www.vanityfair.com/news/2006/08/nachtwey_photoessay200608

Escolher imagens que não tenham uma relação direta com a minha história (fotos da minha infância, dos meus familiares ou dos lugares por onde andei), fez com que eu tivesse uma identificação mais aberta com elas; já que, por não conhecer o contexto no qual elas estão inseridas, posso imaginá-lo a partir de minhas referências pessoais. Sendo assim, me pareceu que as imagens que eu escolhi puderam me proporcionar mais lacunas entre elas e meu Corpo Virtual, abrindo mais possibilidades para o processo criativo. Uma vez em estado de *Portal*, facilmente a minha corporeidade encontrou eixos de fuga para habitar esses espaços vazios e, por conseguinte, recriar os signos das imagens referidas.

Mesmo que as imagens que eu tenha escolhido não retratem as minhas lembranças pessoais, elas me remeteram, por semelhança, a memórias d'outrora tão grotescas quanto elas, afetando o meu corpo e minhas emoções. Este fato encontra eco nas observações de Spinoza (2017, p. 110) a respeito dos afetos da imaginação:

Simplemente por imaginarmos que uma coisa tem algo de semelhante com um objeto que habitualmente afeta a mente de alegria ou de tristeza, ainda que aquilo pelo qual a coisa se assemelhe ao objeto não seja a causa eficiente desses afetos, amaremos ainda mais aquela coisa ou a odiaremos.

A imagem que observamos, naturalmente irá nos remeter a outras em nossa memória, potencializando, assim, o afeto inicialmente introduzido pela primeira. A fotografia da Síndrome do Agente Laranja – Vietnã - não possui uma relação direta, clara e óbvia, com as minhas lembranças e histórias pessoais, porém, na minha identificação com ela, crio relações e encontro semelhanças com o meu corpo grotesco Real/Virtual. Essas relações são subjetivas e em grande parte inconscientes, tornando-se significativas, em um primeiro momento, somente para mim.

Quando começo a ir além da superfície dessa imagem, parto primeiramente do seu contexto, que pode ser real (onde verdadeiramente ela está inserida) ou virtual (um contexto imaginário criado a partir das minhas referências). Este trabalho de decantação tem que ser extremamente minucioso e detalhado, por isso não se pode ter pressa. Trata-se de um outro tempo, o tempo da observação.

Esta observação foi sendo feita durante todo o Acolhimento, Corpo de Trabalho e em sintonia com a exploração do *Portal*, de modo que as “sementes” - sensações que são lançadas de fora pra dentro (inclusive pelo próprio ator) no Corpo Sensível e afetam a sua corporeidade, trazendo um estímulo novo acerca do contexto criado ou estudado por ele. A reverberação dessas “sementes” no corpo é subjetiva, não representa nada a não ser sensações inerentes à realidade daquela imagem.

A partir do momento em que me sinto contaminado pelo universo da imagem, começo dar vazão aos “presentes” - ações involuntárias que surgem a partir do próprio *Portal*. Os “presentes” chegam como uma necessidade natural das “sementes” que foram plantadas. Por exemplo, um corpo afetado por uma “semente” expressa um determinado estado corporal, durante o cultivo da mesma. Por conseguinte, surgem, espontaneamente, “presentes” impulsionados pela imagem trabalhada, de modo que já podemos notar os primeiros indícios de corporificação do espaço, isto é, do universo no qual a imagem está inserida.

O ambiente insalubre da imagem acima referida me remeteu a inúmeras sensações semelhantes que presenciei não só no caminho para Patos (PB), como também nos mercados públicos e feiras de troca. De fato, nunca estive em uma situação de guerra, porém, as inspirações, os desejos e as sensações que me vieram a partir desta hipotética realidade foram tão anômalas e grotescas quanto a que aparentava predominar naquela fotografia. Uma imagem com características grotescas excitou o grotesco que há em mim.

Com o ambiente muito bem presentificado partimos para o objeto central da fotografia - que no nosso exemplo trata-se de uma criança dentro de uma bacia. Para este processo buscamos trabalhar de dentro para fora, ou seja, iniciamos pela recriação do potencial de vida do objeto no ator, para depois perceber quais são as características físicas equivalentes a esta dimensão interna no mesmo. Ciente disto, retomamos os exercícios corporais que foram iniciados na etapa do Treinamento Técnico. Porém, este retorno aos exercícios já experimentados não possui o objetivo de retrabalhar os *princípios* que já foram compreendidos, e sim de utilizar as suas “intenções” como válvulas de combustão energética para a recriação que iremos refratar.

É como se desenvolvêssemos uma espécie de “dança das mímesis”. Mobilizados pelas forças internas e invisíveis de cada exercício do Treinamento Técnico, tentamos enfatizar em nosso corpo partes diferentes da imagem trabalhada. É interessante que este jogo com as intenções seja feito sem seguir uma lógica previamente organizada, ou seja, simplesmente se permitir “dançar” com estes princípios e com os *punctuns* das imagens (já codificados no Corpo de Trabalho), sem pretensões de representar nada. À medida que estes impulsos internos vão ganhando mais propriedade dentro do corpo em *Portal*, as imagens também vão ganhando forma, corpo, voz e virtualidades. Evidentemente, todo esse processo teria que somar com a ambientalização da imagem, que já era para estar corporificada mediante as “sementes” e os “presentes” do *Portal*.

É sempre bom ressaltar que as vibrações, desejos, impulsos e as ações físicas surgidas durante a “dança das mímesis” são frutos de uma causalidade corpórea, ou seja, sua duração, velocidade, propagação e justificativa são decorrentes da própria necessidade corporal do ator, de modo que essa recriação é artificial e orgânica ao mesmo tempo, tratando-se, então, da noção de “artificialidade natural” citada por Burnier (2009).

Sendo assim, o que se tentou recriar até então foi um outro potencial de vida a partir daquele que foi emanado pela imagem (Primeiro Corpo), porém, este processo também é permeado pelas referências (Virtuais e Reais) do ator (Segundo Corpo), de modo que o material resultante, ainda que se trate de um fluxo de vida e não de uma fisicidade totalizada, não é mais nem o Primeiro Corpo, nem tampouco o Segundo. Trata-se, portanto, da (re)criação do potencial de vida de um Terceiro Corpo, que, posteriormente, possuirá a sua própria fisicidade, hábitos, costumes e, sobretudo, uma vida própria e autônoma por si só.

Com o passar do tempo, a “dança das mímesis” leva o ator para um estado no qual a técnica existe, porém não é mais racionalizada. Os impulsos provenientes dos exercícios do Treinamento Técnico vão sendo dinamizados conforme as ações da própria imagem trabalhada. Estas ações vão ganhando cada vez mais espaço, à medida que a “dança das mímesis” vai sendo absorvida pela dimensão interna do ator. Neste processo de absorção das forças trabalhadas, é natural ocorrer uma espécie de metamorfose das técnicas em imagens vivas passando por todo o processo desenvolvido até aqui. Há, portanto, uma revisita geral às forças cultivadas, ao mesmo tempo em que elas vão sendo internalizadas, formalizadas e totalizadas em um Terceiro Corpo (que inclui mente e voz).

O que se tentou fazer aqui foi uma reflexão sobre o treinamento que venho desenvolvendo já há alguns anos até o presente momento. Claro que este processo criativo é bem maior em relação ao que foi descrito aqui. Durante o meu *laboratório-em-vida* trabalhei não só com imagens, como também com observações de outrem, de monumentos, músicas e textos, por exemplo. Porém, optei aqui por me deter somente ao princípio metodológico que venho desenvolvendo junto ao APA. Acredito que esta hipótese processual - com as necessárias adaptações - pode se encaixar perfeitamente em outras imagens ou estímulos externos.

Uma vez com o Terceiro Corpo constituído, vivificado, partimos para o Corpo Cênico, embora esta etapa não seja, ainda, objeto desta minha pesquisa. Desse modo, experimentamos a nossa recriação nas ruas, para analisar a sua presença junto ao cotidiano, que foi de onde o primeiro corpo saiu.

3.4 Corpo Cênico

José Gil nos propõe uma diferenciação entre ver e olhar, a qual acredito que possa nos auxiliar neste tema: “para ver é preciso olhar, mas pode-se olhar sem ver”. Para ele, o olhar implica uma atitude e uma aproximação, a ação de olhar sugere uma participação, “o olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos”. E a atitude de olhar e não apenas ver faz com que o meu olhar envolva os objetos numa atmosfera que acaba também por me envolver, por me tornar parte. Olhar é entrar uma atmosfera de pequenas percepções. Olho e sou penetrado, refletindo a mim mesmo. O meu olhar dá forma às forças do invisível. (COLLA, 2013, p. 124)

Durante a dissertação pude fazer quatro experiências práticas sobre o recorte desta minha pesquisa com grupos de diferentes regiões do país. Estes momentos serviram como mais uma possibilidade de analisar, na prática, os procedimentos que venho desenvolvendo mediante o treinamento da Mímesis Corpórea. A primeira experiência ocorreu em Ouro Preto – MG, quando fui estagiário na disciplina *Teatro Contemporâneo e Infância II* ministrada pela Profa. Dra. Melissa Ferreira no PPGAC da UFOP. A segunda foi na cidade de João Pessoa-PB, por meio de um *workshop*, produzido por mim mesmo, com atores/amigos da região. O terceiro momento foi no *Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas/2017* (SPAC), na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com atores-pesquisadores da graduação e da Pós-graduação. Por fim, no segundo semestre de 2017, ministrei um curso de teatro na Casa do Lago³⁴ da UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas - SP.

Dentre estas experiências, destaco o *workshop* produzido em João Pessoa. Com duração de sete dias e quatro horas de trabalho por encontro, pude testar a transição entre o Corpo de Trabalho e o Corpo Cênico. Porém, de todos os elementos investigados nesse processo só irei me deter na etapa final, quando fomos para praça pública testar a presença das matrizes trabalhadas em sala de trabalho.

Uma vez compreendido o Corpo de Trabalho e o Corpo Sensível, sentimos a necessidade de testar com o público o trabalho realizado, embora ainda houvesse muito a ser explorado. Nosso objetivo com esta prática era colocar à prova a vivacidade do potencial de vida cultivado até então. Logo, estávamos esperando que a presença da Mímesis não fosse vista, em público, como um gênero secundário e sim, como um gênero primário - de acordo com a classificação Bakhtin (2016).

O que se espera desta experiência é um equilíbrio entre o ritmo-dinâmica da mímesis recriada com a vida do cotidiano. Este contato com o elementos do gênero primário pode lapidar ainda mais a artificialidade do ator, atribuindo para a sua recriação corpórea uma maior naturalidade em sua representação. O encontro com as reações imprevisíveis da vida sugere uma maior organicidade para as ações mimetizadas, atribuindo para elas sutilezas que só poderiam ser acessadas através do contato direto com o cotidiano.

Logo, este Corpo Cênico, que melhor seria Corpo Vivo, necessita ser olhado, e não visto, como foi mencionado no início deste texto por Ana Cristina Colla (2013). A

³⁴ Espaço Cultural *Casa do Lago* é um órgão da Pró-reitoria de Extensão de Assuntos Comunitários – PREAC, da Universidade Estadual de Campinas.

expressividade artificial da sala de trabalho precisa se deixar contaminar pela atmosfera da rua, de modo que a presença dos corpos aí encontrados afete a presença do ator e, por conseguinte, transforme de fato a técnica em vida.

Como poderemos ver a seguir, durante a oficina ministrada em João Pessoa-PB, foi experimentada esta imersão no cotidiano. Num primeiro momento tentamos trabalhar o fluxo de vida das matrizes codificadas. Como um desdobramento desse processo estendemos as paredes da nossa sala para a Praça Pública Antenor Navarro. Na rua, os atores puderam sentir a relação com o cotidiano, tentando romper com as convenções da teatralidade.

Figuras 8, 9, 10 e 11: o Corpo Cênico no cotidiano



Fonte: Bruno Vinelli (Acervo pessoal)

Evidentemente, as convenções da relação cena-público não são fáceis de serem quebradas. Nos momentos em que elas existiram foi muito interessante ver o encontro entre o Terceiro Corpo do ator com o potencial de vida do cotidiano (as pessoas, objetos e situações ao seu redor). Acredito que os estímulos compreendidos na rua podem aumentar ainda mais o repertório cênico Real e Virtual do ator.

Muito mais do que atingir uma maior verossimilhança com a realidade, procuro a partir de agora analisar como este contato urbano pode potencializar a presença cênica do

ator. Será que conseguiríamos desenvolver o Corpo Sensível também em praça pública? Como o corpo iria reagir a estímulos reais ao seu redor? Questão como estas surgiram durante o processo em João Pessoa. Sem dúvida a reflexão sobre elas vai para além desta dissertação. Deixo estas provocações para os próximos passos do meu *laboratório-em-vida*.

Esta investigação procurou desenvolver uma pesquisa processual acerca da criação do ator. O nosso recorte não incluiu a cena, porém reconhecemos sua importância para o trabalho continuado do ator, visto que o dito “Resultado Final” continua sempre em processo, seja pela criação de novas partituras para as matrizes codificadas, seja pelo amadurecimento do ator que as recria em seu corpo. Portanto, investigar o Corpo Cênico como um viés do corpo-em-criação pode ser uma possibilidade de desdobramento deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como é estranho iniciar a etapa final de um processo que só está começando. Neste momento, o sentimento de incompletude se faz mais presente do que nunca. Embora eu me sinta satisfeito por ter explorado o terreno que propus percorrer, percebo que abaixo dos meus pés vibram inúmeras vielas que ainda precisam ser acessadas. Assim como no *Mito da Caverna* de Platão, vejo-me diante de sombras. Sombras que me fazem ter certeza da vida que há para além das paredes que me cercam. As luzes e sons que ecoam em meus ouvidos levam-me a querer arrancar as correntes que me aprisionam e, uma vez solto, habitar ainda mais as práticas que foram desenvolvidas durante este trabalho.

Ao longo desses três capítulos pude retomar alguns conceitos, práticas e, sobretudo, experiências que pude viver ao longo do meu *laboratório-em-vida* e que sustentam as minhas considerações aqui proferidas. Da mesma forma que a minha jornada artístico-acadêmica não termina aqui, também tenho consciência da incompletude deste trabalho. O exercício desta dissertação foi desenvolver uma série de provocações acerca do processo criativo do ator, mediante a recriação de um possível Terceiro Corpo a partir da Mímesis Corpórea de afetos grotescos.

Durante o percurso desta análise teórico-prática, levantou-se a hipótese de que essa dissertação seja a atualização de um laboratório pessoal, que busca nas memórias da minha infância virtualidades necessárias para o seu desenvolvimento prático. Isto é, embora que esta pesquisa só tenha iniciado na pós-graduação, a subjetividade que a alimenta já vinha sendo experimentada ao longo da minha vida, ainda que inconscientemente. De acordo com os estudos do filósofo e linguista russo Mikhail Bakhtin (2016), encaramos este recorte da minha jornada como um possível enunciado secundário de gênero acadêmico. A sua elaboração possui um estilo próprio, provocado por um efeito responsivo individual a partir das singularidades grotescas que habitam e circundam a composição do meu próprio discurso ou, como é chamado por Henri Bergson (1990), do meu Corpo Real/Atual.

Todavia, a partir dessa perspectiva bahktiniana, surgiu uma questão: o que poderia ser considerado grotesco nos dias de hoje? E, onde é possível identificá-lo em minha vida? Antes de responder estas questões, foi de fundamental importância definirmos o que seria

Belo para esta pesquisa, uma vez que a relação com este conceito é uma das premissas do gênero grotesco. Em vista disso, constatamos que a ideia de beleza, desde os filósofos pré-socráticos até os dias de hoje, é uma das importantes grandezas que regem o desenvolvimento das relações sociais. No entanto, o seu padrão sofreu e sofre constantes alterações conforme as necessidades políticas, econômicas, filosóficas, religiosas e estéticas de cada época.

Tendo em vista o quanto a definição de Belo é mutável, constatamos que seria praticamente impossível fecharmos um conceito exato sobre esse assunto, principalmente se levarmos em conta que esta discussão, por ora, não faz parte do recorte central da nossa investigação. Ciente disto, chegamos a um pensamento sumário, porém satisfatório, para o nosso trabalho. De acordo com Aristóteles (1987), Belo seria tudo aquilo que possa demonstrar harmonia e equidade para si e para os demais que o cercam. Para tanto, é importante que a imagem em questão possua simetria, proporcionalidade e ordem em sua composição, tratando-se assim de uma matéria totalizada, acabada e finalizada em si mesma. Este pensamento acabou se tornando o principal eixo para as demais noções de beleza que foram sendo adotadas ao longo dos séculos.

O neoclassicismo, no século XIX, resgata o pensamento aristotélico, porém, não mais com a unicidade própria da cultura grega e sim, através do individualismo proferido pelo ideal burguês. Desse modo, os interesses sociais se voltam para as propriedades privadas e para a manutenção da burguesia e, por conseguinte, a cultura, os costumes e a tradição dessa classe social passa a ser vista como um padrão de beleza. A culminância desta perspectiva ocorre com a Revolução Industrial, que agrega a estes valores a ideia de consumo e produtividade, de acordo com as necessidades de um mundo industrializado.

Com ascensão do capitalismo, no século XX, o fator econômico passou a influenciar ainda mais as premissas do neoclassicismo no que se refere à definição de Belo. Neste contexto, um objeto, uma imagem ou até mesmo uma pessoa, para ser considerada Bela, tem que possuir características economicamente rentáveis para o mercado, de modo que, hoje, podemos adorar, por exemplo, desde as modelos da passarela aos excêntricos cantores de *rock*, desde que ambos estejam condizentes com os preceitos acima mencionados.

Diante do exposto, o grotesco surge como uma expressão que coloca em cheque esse modelo de beleza. Por se tratar de imagens anticanônicas e ambivalentes, o grotesco cria fissuras nesse padrão social, enfatizando a crua e orgânica condição degenerativa do ser

humano (BAKHITIN, 1987). Logo, o grotesco pode ser considerado uma tentativa frustrada de higienizar o natural, de acordo com o conceito de Tonezzi (2011, p. 44), que preconiza que “o corpo grotesco habita o corpo belo e o subjaz em sua existência.”

Ora, se o grotesco se faz na dubiedade e na alternância entre o ridículo e o monstruoso, o risível e o fantástico, facilmente posso associar a intersecção paradoxal deste universo ao meu Corpo Virtual, ou seja, às minhas memórias, ao meu presente provisório e ao meu futuro imediato. Sinto o grotesco em consonância com as características disformes e anômalas que constituem as principais lembranças da minha formação, como por exemplo: o carnaval de rua, a seca no Sertão, os mercados públicos, feiras de troca, as festas religiosas, entre tantas outras sensações e virtualidades. Além disso, também identifico microrrastros grotescos em minha memória motora (lapsos comportamentais, más condutas, hábitos e posturas que divergem dos “bons modos” da sociedade), como também nas minhas singularidades corporais que possam contrariar a harmonia do “almejado” corpo belo.

Ao iniciar o trabalho com a Mímesis Corpórea, nunca sabemos onde ele vai dar ou em que corpo irá resultar, porém, quando o corpo se encontra em estado de Corpo Sensível (conforme pesquisamos no APA), ele se torna uma espécie de “pluma”, tornando-se extremamente aberto aos afetos que o cruzam. Dessa forma, quando atravessado por estímulos grotescos - que possuem uma presença por si só desviante - inevitavelmente ele se afeta e altera a sua corporeidade, criando uma série de microimpulsos que resultará em uma fisicidade tão disforme quanto o afeto grotesco absorvido na construção desse Terceiro Corpo. Mas isso não significa que a forma Atual do Terceiro Corpo será semelhante à imagem original que foi trabalhada. Os resultados são, realmente, multifacetados.

A matriz vivificada, uma vez habitada por imagens grotescas, pode resultar em estruturas cômicas. Segundo Bergson (2007), o riso se faz presente quando o “observador” detecta um desvio da normatividade social. É a ruptura com a realidade e a volta para ela (retornar a ações verossímeis) que faz um corpo ser risível. O cômico existe na tentativa de tornar natural a mecanicidade do sujeito. Um exemplo disso é quando uma pessoa tropeça na calçada, cai no chão, tenta se erguer e voltar a andar como se nada tivesse ocorrido. Não só a queda (desvio no automatismo do cotidiano) como a tentativa de disfarçar mecanicamente o tal desvio são elementos que podem proporcionar o riso. Logo, “as atitudes, os gestos, e os

movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (BERGSON, 2007, p. 22).

Por analogia, da mesma forma que uma pessoa comum ao cair numa calçada provoca riso naquele que observa (visto o desvio em seu automatismo cotidiano), acredito que um Terceiro Corpo com características grotescas também pode, eventualmente, desenvolver o mesmo efeito no espectador. Isso porque os seus desvios corporais e comportamentais não condizem com o padrão de beleza adotado pela sociedade, ou seja, “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar” (BERGSON, 2007, p. 17).

Contudo, ainda segundo Bergson, da mesma forma que a referida recriação corporal pode ser risível, ela também pode levar aquele que a observa a se emocionar. A imagem grotesca é considerada, assim, um elemento tragicômico, visto a linha tênue que separa estes dois universos opostos. O cômico existe somente se houver um distanciamento emocional com o desvio observado, logo, “parece que a comicidade só pode produzir comoção se cair sobre uma superfície d’alma serena e tranquila. A indiferença é o seu meio natural. O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2007, p. 3). Portanto, talvez se torne imprevisível a reação do público diante de um Corpo Cênico-Grotesco, uma vez que a interpretação desse corpo é subjetiva e depende das referências particulares que cada espectador associa a ele.

No que se refere a relação entre o Treinamento Técnico *pré-expressivo* e a Mímesis Corpórea, percebo que ainda há uma separação entre esses dois momentos. Porém, vejo que é possível tentar romper com esta dicotomia, criando procedimentos técnicos que unam um processo ao outro. Diante dessa perspectiva, surgem-me algumas provocações: Será que o processo de corporificação das imagens poderia, por si só, substituir o treinamento que hoje o antecede? Quais as experiências que teriam de ser adotadas para isso? Será que as forças sugeridas pela imagem trabalhada seriam suficientes para substituir os treinamento para os *princípios-que-retornam da pré-expressividade*? Ainda não tenho respostas para estas perguntas, mas me sinto motivado para analisar mais de perto esta hipótese, visto que acredito ser possível desenvolver um treinamento próprio para a Mímesis Corpórea.

Como foi falado ao longo do texto, aprofundar as relações provenientes do Corpo Cênico não faz parte do recorte deste trabalho. Porém, algumas práticas nesse campo foram propostas devido a necessidades inerentes ao processo com a Mímesis Corpórea. Dentre as atividades experimentadas, destaco aqui o momento em que levamos as matrizes codificadas para praça pública. Embora tenhamos consciência do quanto este exercício ainda precisa ser explorado e amadurecido, venho compartilhar algumas questões que surgiram durante essa rica vivência: Até que ponto o contato com o cotidiano pode auxiliar na organicidade das matrizes codificadas? Será que levar também o treinamento para rua (ainda enquanto processo criativo) poderia potencializar ainda mais a recriação do Terceiro Corpo? Quais são as sutilezas que são agregadas à representação do ator quando o mesmo se relaciona com o cotidiano, sem as convenções teatrais? Mesmo diante de tantas incertezas, arrisco-me a afirmar que a saída para a rua pode unir ainda mais a artificialidade do Terceiro Corpo ao potencial de vida do ator, despertando na mímesis recriada um fluxo de vida que muitas vezes é difícil de ser alcançado entre as quatro paredes da sala de trabalho.

Por fim, destaco uma última consideração. De fato esta pesquisa se propôs a investigar a recriação de um Terceiro Corpo a partir de afetos grotescos. Estes afetos não tinham, necessariamente, uma relação direta com as particularidades do Corpo Atual do ator. As relações feitas com a sua individualidade muitas vezes existiram de forma subjetiva e indireta. Ciente disto, penso se agora não poderíamos tentar desenvolver uma espécie de “Automímesis Corpórea”, ou seja, (re)corporificar as próprias singularidades grotescas do ator. Utilizando-me como exemplo, seria como se fosse materializar a minha deficiência visual, permitindo-me “ser” a própria cegueira, ou seja, presentificá-la no meu Corpo Real. Porém, também poderíamos trabalhar as “deficiências normativas” do ser humano, próprias da sua singularidade enquanto sujeito único e imperfeito. Fala-se aqui dos microdesvios presentes não só em sua fisicidade, como também em seu comportamento, nos seus hábitos ou nos seus desvios de conduta.

Tentando amadurecer um pouco mais estes argumentos, deparei-me com o que o filósofo Michel Foucault chama de *parapatologia* do sujeito

Trata-se, pois, num exame como esse, de reconstituir a série do que poderíamos chamar de faltas sem infração, ou também de defeitos sem ilegalidade. Em outras palavras, mostrar como o indivíduo já se parecia com o seu crime antes de o ter cometido. Reconstituir a série das faltas, [...] e, ao mesmo tempo, através dessa série, pôr em evidência uma série que poderíamos chamar de parapatologia, próxima da doença, mas uma doença que não é uma doença, já que é um defeito moral. Porque, no fim das contas, essa série é a prova de um comportamento, uma atitude, de um caráter, que são moralmente defeitos, sem ser nem patologicamente doenças, nem legalmente infrações. (FOUCAULT, 2001, p. 24-25)

Finalizo esta etapa da minha caminhada como corpo-andarilho, enquanto me pergunto: Será que é possível desenvolvermos a corporificação de nós mesmos? Será que conseguiríamos nos auto-observar e trabalhar com as singularidades grotescas que naturalmente compõem o nosso Corpo Atual? Será que as nossas *parapatologias* ou “traumas psicofísicos” poderiam ser dilatados através da Mímesis Corpórea? Quais procedimentos teriam que ser adotados pra fazer esta espécie de autoanálise? Ainda não tenho respostas acerca destas perguntas. Meu arcabouço teórico-prático ainda é insuficiente para aprofundar e testar a operacionalidade destas hipóteses. Todavia, vejo-me extremamente motivado para me debruçar sobre as provocações proferidas até aqui, mesmo ciente do tamanho e da complexidade deste desafio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro**. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. (tradução Eudoro de Souza). São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

ASLAN, Odette. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1994. 363 p. (Estudos, 119).

AZEVEDO, Sonia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012. 326 p. (Coleção Estudos, v. 184).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo, SP; Brasília, DF: Hucitec; Editora da UnB, 1987. 419 p. (Linguagem e cultura).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Os gêneros do discurso**. (organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa: Seguei Botcharov). São Paulo: Editora 34, 2016. 164p.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral**. (tradução Patrícia Alves Braga). Brasília: Teatro Caleidoscópio, 1994. 243 p.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo; Campinas: Hucitec; Editora da Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio. **Teatro: solidão, ofício e revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. (supervisão de tradução Luís Otávio Burnier). São Paulo: É Realizações, 2012. 335 p.

BEDIN, Ciliane. **Mímesis na ação de Édipo Rei e Esperando Godot**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. 132 p.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. (tradução Nathanael C. Caixeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. (tradução Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura.** (tradução Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Editora Brasiliense 1985. 253 p.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva. 2008.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: conceitos chaves.** São Paulo: Contexto, 2013. (5ª ed.).
- BÜHLER, Andréa Morais Costa. *A teoria romântica da tradução em Walter Benjamin.* In: **II Encult - II Encontro nacional cultura e tradução**, 2011, João Pessoa. Cultura e tradução: Diálogos contemporâneos. João Pessoa: Ideia, 2011.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 312 p. (2ª ed.).
- CARRERI, Roberta. **Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret.** São Paulo: Perspectiva, 2011
- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros.** São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- COSTA, Lígia Militz da, **A poética de Aristóteles: Mimesis e verossimilhança.** São Paulo, Editora Ática, 1992.
- ECO, Umberto. **História da feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007. 453 p.
- ECO, Umberto. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Record, 2010. 438 p.
- FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin.** São Paulo: Parábola Editorial, 2009. 168 p.
- FERNANDES, Silva; GUINSBURG, J. (org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: corpos em criação.** São Paulo, Hucitec, 2012.
- FERREIRA, Aurélio. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- FILHO, Alves. *Integridade genérica versus versatilidade no editorial de jornal.* In: **V SIGET: Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais - Ensino em Foco.** Caixas do Sul – RS, 2009 .
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Contexto, 2016.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac SP, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: Curso no Collège de France (1974-1975). (tradução: Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 2001. 479 p.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). São Paulo: Martins Fontes, 2006. 680 p. (2ª ed.).

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. **Perspectivas**. São Paulo, v. 16, 1993. p. 67-86.

GALVÃO, Bruno Abilio. *A ética em Michel Foucault: do cuidado de si à estética da existência*. **Intuito**, Porto Alegre, v. 07, n. 1, junho, 2014. p. 157-168.

GAULIER, Philippe. **O atormentador**, minhas ideias sobre o teatro. (tradução Marcelo Gomes). São Paulo: Edições SESC SP, 2016.

GRILLO, Maria. *Cavalo-Marinho: Um Folgado Pernambucano*. **Revista Esboços**, v. 18, n. 26. Florianópolis: UFRPE, 2011. p. 138-155.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. (tradução Aldomar Conrado). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HAUSE, Arnold. **A história social da arte e da literatura** . São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Aderaldo e Rotchschild Editores; Fapesp, 2006. 206 p.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens**: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo. (Tese de doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. 175 p.

Hirson, Raquel Sotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. *O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume*. **Urdimento**, v.2, n.29, out., 2017. p. 112-127.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ICLE, Gilberto; LULKIN, Sérgio Andres. *Didática buffa: uma crítica à interpretação numa performance da profanação*. **Currículo sem Fronteiras**, v. 13, n. 2, jan./abr. 2013. p. 116-128.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KNOLL, Victor. *Sobre a Questão da Mimesis*. **Discurso (27)**, 1996. p. 61-81.

- LECOQ, Jean Jaques. **El cuerpo poético**. Barcelona: Alba Editora, 1997.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. (tradução Pedro Sússekind). São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.
- LEITE, Priscilla Gontijo. *Hybris e a ofensa ao divino como causa da ruína dos governantes em Ésquilo*. **Fatos e Versões – Revista de História**. v. 6, n. 12. 2014.
- LOPES, Beth, **Ainda é tempo de Bufões**. (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001. 173 p.
- MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Editora Unesp, 2003. 654 p.
- OKAMOTO, Eduardo. **Eldorado**: dramaturgia do ator na intercultura. Campinas, SP [s.n.], 2009. Tese de Doutorado.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PAVIS, Patrice. **Encenação contemporânea**: origens, tendências e perspectivas. (tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010. 433 p.
- PEREIRA, José Carlos. **A eficácia simbólica do sacrifício**: Estudo das devoções populares. São Paulo: Arte e Ciência, 2001.
- PLATÃO, **República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. (tradução Fátima Saadi, Cláudia Ares e Eloisa Araújo Ribeiro). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. (tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). São Paulo: Ática, 1992.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. Coimbra; São Paulo: Universidade de Coimbra; Annablume, 2012. 211 p.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mímesis Espetacular**: a margem de invenção possível. Tese – Universidade de São Paulo (USP), 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RUBLE, Odilon; ARAÚJO, Raíssa. *Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena*. **Pós**: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 148-159, mai., 2016.

SANTI, Lissa Augusta Duarte. *Entrevista Renato Ferracini*. **Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas**, nov., 2011.

SCHROEDER, Silvia; SCHROEDER, Jorge. *Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin*. **Música em perspectiva**, v.4 n.2, p. 127-153, set., 2011.

SILVA, Cíntia. **Corpo e pensamento**: Alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SIMIONI, Carlos. *O Treinamento como Trampolim* (entrevista concedida a TEIXEIRA, Marcelo Marques Teixeira; revisão Cláudia Müller Sachs). **Revista Cena**, n.21, 2017. p. 126-142.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2007 (2ª ed.).

SUENAGA et al, **Conceito, beleza e contemporaneidade**: Fragmentos históricos no decorrer da evolução estética. (Trabalho de conclusão de curso). Florianópolis: UNIVALI, 2012.

TONEZZI, José. **A cena contaminada**: um teatro das disfunções, São Paulo: Perspectiva, 2011.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caledoscópio, 2010.

O treinamento como trampolim

ENTREVISTA ORAL COM CARLOS SIMIONI³⁵

(Orientador do APA, ator-pesquisador do LUME Teatro)

Realizada por: Marcelo Marques Teixeira

Revisada por Cláudia Müller Sachs

(Professora adjunta do Departamento de Arte Dramática da UFRGS)

Marcelo Teixeira - Você poderia nos contar sobre o início das práticas relacionadas à Antropologia Teatral de Eugênio Barba ? Como você se aproximou? O que buscava naquela época?

Carlos Simioni - Na realidade, foi o Luís Otávio Burnier que conheceu Eugenio Barba na Europa, em 1983, e teve contato com a Antropologia Teatral e tudo mais. Ele voltou para o Brasil e nós criamos o LUME. Eu não sabia que existia o Barba, eu não sabia de nada, e ele só me falou que tinha um grupo na Dinamarca que trabalhava muito o teatro físico, e, sobretudo, a Antropologia Teatral. Como na época Luís Otávio queria criar um núcleo de pesquisa dentro da Universidade, a Antropologia Teatral para a Universidade era um grande gancho. Criar um núcleo de pesquisa da arte do ator baseado na Antropologia Teatral. Então, foi muito importante! Chegar para uma banca de doutores para convencer de que existe, sim, trabalho de pesquisa na arte do ator, por exemplo, se você estuda o Kathakali, se você estuda as manifestações teatrais, o homem em situação de representação, que é a Antropologia Teatral. Nesse sentido, foi um grande aliado para a gente começar o LUME, um grande aliado da Antropologia Teatral. Assim, trouxemos o Odin Teatret e o Eugênio Barba pela primeira vez ao Brasil em 1987, justamente, que conseguimos através da UNICAMP, por ser a Antropologia Teatral. Então foi um projeto aprovado pelas instâncias superiores, justamente, por ser pela primeira vez ser apresentado para os atores brasileiros esta metodologia que até então era muito fresco em nossa cabeça, para mim, principalmente, pela primeira vez. Só que quando Eugênio apareceu, o Odin apareceu, nós do LUME, que era só eu e Burnier, tínhamos um treinamento, que é o treinamento energético trazido do Decroux, do Yves Lebreton e do Grotowski. Luis Otávio tinha trabalhado com a Rena Mireka, atriz do Grotowski, e ela ensinou, transmitiu, justamente o treinamento energético.

MT - Você poderia nos contar sobre aquele momento histórico, no final dos anos 80? Como eram as expressões teatrais por onde você transitava em São Paulo e no Brasil?

³⁵ Esta entrevista foi publicada em 2017 no n. 21 na revista Cena, da UFRGS, e encontra-se nas Referências Bibliográficas.

CS - Na realidade eu não posso (risos), porque eu sou um ator de Curitiba e fiquei até 1984 em Curitiba, mas eu era jovem, 23 ou 24 anos, e Curitiba era muito fechada, era o teatro curitibano, eu não viajava para isso, para nada, e só fazia escola de Teatro. Então, eu via só as coisas de lá. Quando eu cheguei a Campinas para criar o LUME junto com Burnier em Barão Geraldo, que era isolado, a gente trabalhava oito, dez horas por dia! Não existia muito teatro em Campinas e o Burnier tinha uma ideia, que eu aceitei, de a gente mergulhar numa pesquisa que nós não sabíamos no que ia dar! Mas era dedicação exclusiva, ele pedia até que a gente não visse nada para não se influenciar, que não assistisse nada. Também porque tinha que ir para São Paulo, era difícil na época, eu não tinha dinheiro e tudo mais, mas a ideia era de se isolar.

MT - E no resto do Brasil?

CS - Então, eu não posso dizer como que era o final dos anos 80 em São Paulo, no resto do Brasil. A gente viajava, começamos a viajar. Para dizer bem a verdade, quando começou o LUME, eu acho que apenas cinco anos depois, pois ficamos realmente mergulhados. Não éramos conhecidos, nada! A primeira chamada que nos fizeram para dar um curso foi em Canela, no Rio Grande do Sul, e foi lá que toda galera de Porto Alegre teve acesso ao trabalho que nós estávamos desenvolvendo no LUME. O primeiro grupo que eu vi foi o “Ói nós aqui traveiz”, com o espetáculo Antígona. Eram três horas de espetáculo, lindo, maravilhoso, impressionante, eu e o Burnier ficamos embasbacados. O Burnier tinha uma coisa que ele não era fechado. Por exemplo, ele veio para o Brasil para criar o LUME, veio com o treinamento do Grotowski, o treinamento energético. Aí, depois, o Barba veio com a Antropologia Teatral, e o Burnier estava muito interessado em pesquisar a cultura popular brasileira. Então ele pegou a Antropologia Teatral como referência. Até o próprio Barba, quando veio para cá em 1987, eles foram no terreiro do candomblé justamente para ver as danças dos orixás para entendê-las. Fomos até Olímpia, que é a cidade que tem o Festival de Folclore, para ver a Congada, para conhecer, para ver se tinha alguma semelhança, para ver se a gente poderia também aplicar a Antropologia Teatral com a cultura brasileira neste sentido. Então a Antropologia e o Barba nos ajudaram muito! Porém, o Burnier não era fechado, você entende? Ele se encantou com o trabalho do “Ói nós aqui traveiz”, e fizemos um intercâmbio, neste sentido. Então, ele não era algo fechado, tipo: “vai ser este treinamento” ou “vai ser só a Antropologia Teatral”.

MT - Você estava na graduação naquela época?

CS - Não, nem fiz graduação. Eu não entendia nada, eu era tipo assim, “Maria vai com as outras”. (risos) O Burnier dizia “vamos tentar isso”, eu tentava. Eu gostava, mas não sabia da ligação... Burnier não me deixou ler nenhum livro. Do Grotowski, ele só me deu depois de quatro anos, e me deu o do Eugênio Barba, então me inteirei disso. Eu era um discípulo completamente entregue nas mãos dele. Então, eu não posso dizer como era o teatro dos anos 80. Mas o que mais me impressiona é que justamente nestes anos 80, que veio o Odin, o Teatro Tascabile di Bergamo e o Potlach da Itália. Os dois últimos da Itália, que também têm uma ligação muito forte com o treinamento com o treinamento do Odin, grupos já consolidados, já com quase 40 ou 47 anos. Mas na época que eles vieram para o Brasil, no Rio de Janeiro, principalmente, foram muito bem aceitos pelos jovens atores, o “treinamento

de ator”. De você treinar teu corpo, treinar tua voz, porque até então, naquela época, salvo algumas exceções – porque eu não posso dizer que conhecia tudo né?– , não existia um treinamento para o ator! Existia dança, existia esgrima, existia a capoeira, mas especificamente para o ator, não existia. Então, foi realmente uma grande novidade que atraiu muitos jovens, muitos! Eu lembro que muitos jovens do Rio de Janeiro foram para Itália com o Potlach e com o Tascabile, muitos jovens. Até hoje tem alguns que estão lá! Encontrei, esses dias, na Itália, um brasileiro que estava lá desde 1987! Então, teve essa efervescência do treinamento, isso era novo, não existia.

MT - Como foi a transição entre o treinamento e a criação do LUME?

CS - Na realidade, a diferença básica, que achei fantástica do Burnier, é que ele não estava interessado em criar técnica, ou só técnica, ou treinamento. Ele queria, principalmente, tentar encontrar dentro no trabalho do ator algo que fosse vivo, que permanecesse vivo, apesar do treinamento. Lembro que o primeiro treinamento do LUME era a Mímica Corporal Dramática do Decroux, porque o Burnier trabalhou com ele por 8 anos. Ele tentou me passar a Mímica, mas não deu certo para mim porque não me afinei com essa técnica precisa... precisa, sabe...“TAC”! E foi muito bom, porque daí a gente tentou encontrar uma maneira de fazer com que eu encontrasse um treinamento que me deixasse vivo, alegre, satisfeito e que eu produzisse uma qualidade de presença e de energia. E ali, quando eu conseguia isso, Burnier canalizava para a forma, às vezes, entende? Canalizava para a forma. Isso fez com que a técnica do LUME nascesse assim, entre a técnica e o estado de ser do ator. As duas coisas nunca eram separadas... nunca eram separadas...

MT - Então a intervenção dele aparecia com mais frequência só quando o “estado” já estava implantado...

CS - Na realidade ele era tão perspicaz! Ele sabia que tinha que dar uma forma a essa explosão de energia que existia no trabalho que a gente estava inventando. Mas ele não me falava: “Simioni, tem que dar forma”! Lembre-se que eu falei para você que eu era um garoto, né? Não entendia de nada. Ele conduzia o trabalho de uma forma que toda expressão minha, do treinamento, se transformasse em uma forma que a gente começou a chamar de “Matriz”. São “Matrizes” que vêm de uma qualidade de emoção ou de energia que se desemboca numa expressão com uma forma, mas não que eu quisesse fazer forma. Ele sabia, ele me puxava para isso. Então começou a ser um treinamento muito vivo. Tanto é que desembocou no primeiro espetáculo do LUME “Kelbilin - O cão da Divindade”, que é oriundo de todas as matrizes que a gente encontrou por três anos, que iam saindo e ele ia corporificando e arrumando em formas e tudo mais. Então, quando você pergunta sobre a transição do treinamento e a criação do LUME... Aí, no caso, a criação começou no treinamento. Era no treinamento puro. Ai, logo vou responder uma pergunta do clown aqui! Como que entrou o clown? Porque entrou o clown? Porque justamente o Burnier era muito inquieto em relação ao trabalho do ator. Ele não queria seguir os outros, você entende? Ele queria beber dos outros. O clown vem de Rique³⁶. Ele era apaixonado por palhaço! Apaixonado, apaixonado, apaixonado. E conheceu o Burnier, que o convidou para fazer parte do LUME. E ele tinha

³⁶ Ricardo Pucetti, ator do LUME.

uma coisa de dizer assim “cada ator que vai vir trabalhar no LUME vem com um desejo e nós vamos realizar esse desejo”. E o do Rique era de ser clown. Só que não posso abandonar tudo e começar outra coisa. O Simioni, coitado, que já está aqui há três anos né?... etc. Então, ele disse assim: “vamos estudar o palhaço. O que nós estamos estudando? Estamos estudando a organicidade do ator, a vida do ator, os elementos do ator através do corpo. Como que é um clown nisso? Como que é um clown?” Daí é que começamos a desenvolver. Ele já tinha feito oficina de clown com Philippe Gaulier, ficou apaixonado, e resolveu já iniciar a mim e ao Rique. Eu não tinha nem ideia do que era clown. Não tinha menor ideia! Ele resolveu fazer um retiro de 11 dias. “Quero pegar 10 ou 12 atores e vou ficar numa fazenda 10 ou 12 dias explorando o trabalho do ator e o clown para ver como encontrar dentro da nossa maneira de trabalhar uma iniciação do clown”. Então o básico era: tínhamos todo o trabalho corporal, já desenvolvido durante três anos com o próprio treinamento energético, e a própria “Dança Pessoal”. Sim, isso foi uma coisa nova que o Burnier fez: tudo aquilo que eu fazia, e que se transformava em Matriz, a gente chamava de “Dança Pessoal”, que cada ator teria que encontrar a dele.

MT - Mas também não está muito distante do universo do clown, né? Assim, vejo que há uma relação entre esta busca através dos treinamentos, com a Dança Pessoal e o palhaço...

CS - Foi onde bateu na lata! Quando nós começamos a fazer o clown e que Burnier começava a ver que o clown, o palhaço, tem essa sensibilidade, e que tem muitas coisas dele que é escondida, que ele não mostra a sociedade... Tanto a beleza, a pureza, quanto a maldade, né? A maldade, tipo assim: “eu não vou fazer maldade com você, porque, eu estou te odiando, mas eu não posso socialmente...”

MT - ...a sociedade não permite...

CS - Exatamente. E isso foi sendo revelado no trabalho do clown, e é justamente através dessa abertura que o treinamento dá para o ator, o treinamento expande, faz você vencer barreiras, e quando o ator chega e ultrapassa essas barreiras, ele está muito vulnerável e muito aberto a coisas novas... ali plantar a semente da ternura! Nem plantar, trazer à tona a fragilidade que já está no próprio ator, ali era um campo maleável, um campo fértil. Daí o clown surgiu! Tanto é que os clowns do LUME, os primeiros, não tinham palavras. Tanto que temos espetáculos até hoje que eu e o Rique não temos uma palavra. Por quê? Justamente, essa junção de pesquisa que o Burnier queria fazer... o clown, a sua expressão máxima da beleza de ser tudo isso, um clown no corpo.

MT - O interessante, pelo o que vejo, é que o clown não surge como uma ruptura do que já vinha sendo realizado, só para satisfazer uma suposta idealização estética, mas sim, por uma necessidade de aprofundar o treinamento que já vinha sendo feito, estou certo?

CS - Exato! E nós não tínhamos nenhuma regra para o clown. A única que eu lembro, foi quando o Burnier passou um filme do “Gordo e do Magro” só para a gente ter uma noção do que era Branco e Augusto e o tempo do clown. O tempo, sabe? O clown não rebate. Ele recebe a situação, recebe a merda ou o que for, ele engole para depois não sair só com inteligência. É como o ser.

MT - Percebo, então, que vocês sempre procuraram um determinado entendimento através da experiência prática ao invés de partir dos livros ou de conceitos teóricos. Certo?

CS - Sim, exatamente. Por exemplo, o Burnier me proibiu de ler o livro do Grotowski. E eu fiquei três anos trabalhando o treinamento energético sem saber o que era. Mas três anos! Aí ele falou: “Toma, agora lê”. Cara, quando eu comecei a ler o “teatro pobre”, eu juro para você, a cada frase do Grotowski parecia que ele estava falando do meu trabalho! Então o LUME tem essa característica. O LUME vai lá para criar! Por exemplo: como nasceu a “Mímesis Corpórea”? Do trabalho do Burnier, quando ele não morava no Brasil, ele teve que morar no Equador e lá ele via aqueles meninos de rua. Ele ficou encantado de ver a beleza dos meninos de rua, a gestualidade deles. Ele começou a seguir esses meninos para ver o que eles tinham, o que era o gesto deles e tudo mais. Foi aí que ele fez até o espetáculo chamado “Macário”, que é um solo, só na Mímesis desses garotos de Quito. Aí quando ele voltou para o Brasil, passou um tempão, teve o treinamento energético, teve a Dança Pessoal, depois teve o clown. Porque ele pensava o seguinte: o treinamento energético, o extrapolar limites, dá para o ator essa enorme presença, porém tudo dilatado, é quase que um monstro. O ator fica um monstro! Aí ele percebeu que a ternura e a fragilidade do clown veio colocar um caldinho ali...

MT - ...acalmar o leão...

CS - ... acalmar o leão, exatamente, acalmar o leão. Só que o trabalho do Burnier era de você para fora, você entende? Não ia lhe dar nada, nada, nada, de você para fora. Então tudo que saiu de mim era o Simione. “Kelbilin”, por exemplo, é o Simioni. As minhas entranhas que vieram para fora. O clown também é o Simioni, e no caso o Rique também. Minha fragilidade, minha vergonha, minha timidez, mas minha! A Mímesis chega porque o Burnier disse assim, “esses meninos” (porque nós éramos uns meninos) “esses meninos precisam agora ter contato com o fora”. Porque até então era tudo de dentro para fora. Agora é o fora para dentro. Aí que ele relacionou a Mímesis com aqueles meninos que ele imitou, então ele começou a pesquisar. Então, vamos tentar ver se a gente encontra um método de como você imita as pessoas de fora! Ele começou com os animais, para depois pegar as pessoas. Aí que era lindo, você entende? Porque a gente pegava a gestualidade das outras pessoas, punha no nosso corpo mas ficava altamente mecânico, feio e caricaturado. Aí, o que ele fazia? Você, que está completamente aceso, com teu treinamento, com a tua ternura do clown, com a violência de tua Dança Pessoal, vamos assim dizer, coloca esse outro ser junto. Assim, porque esse outro ser tem que se diluir neste meu ser.

MT - Achar equivalências?

CS - Exatamente. Eu não posso ser o outro. O outro tem a história dele, estou pegando a gestualidade dele e tudo mais. Eu tenho que fazer com que ela se infiltre em mim e que daí eu...

MT - Então é por isso que não é uma imitação. É uma recriação do vivo. Que parte de sua vida...

CS - Isso! Não é imitação só por imitar. Também o Burnier dizia: “você só vai imitar uma pessoa se, quando você for conversar com ela e bater algo em você daquela pessoa, dos sentimentos”. Tipo assim: “Nossa, essa pessoa tem algo que eu tenho também dentro de mim”, entende?

MT - E esse “bater” é subjetivo mesmo?

CS - Subjetivo. Não tem explicação. É um sentimento ali, né? Estou conversando com uma pessoa, um velhinho, por exemplo, ...hummm “não gostei”. Se você não gostou da pessoa, nem tente! Tem que ter algo a ver contigo, que te toca. Para você pegar justamente isto, esta coisa que te toca, para desenvolver a Mímesis.

MT - Com a entrada e a permanência de outros atores-pesquisadores no LUME, houve alguma alteração na pesquisa que já vinha sendo desenvolvida pelo Burnier?

CS - Sim. Isso que eu vinha dizendo. O Burnier veio com esta lógica. Ele começou comigo, era um treinamento. Aí veio o Rique, entrou clown. Aí veio a Mímesis e entrou a Mímesis. E foi crescendo, ia transformando o treinamento. Ia transformando, transformando... Mas esses atores que estão até hoje, no momento que eles entraram, não. Porque, justamente, eles entraram aprendendo tudo que já tinha no LUME. Eram nove anos de LUME, já. Tanto eu, Rique e Burnier, nove anos nós três. Então, é tudo que o LUME tinha quando eles aprenderam. Porém, tiveram dois fatores: um que o Burnier morreu logo em seguida, não deu muito tempo, e então ele morreu. Trabalhou só um ano e meio com eles. E o outro é que daí sim, outras pessoas chegaram.

MT - Mas a questão que eu coloco é a seguinte: da mesma forma que o Rique trouxe a necessidade do clown, os outros também trouxeram com eles algum outro desejo de pesquisas?

CS - Esses novos atores entram no LUME dessa maneira: eles eram alunos do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, alunos do Burnier. Só que o Burnier dava mímica, na universidade, mímica do Decroux, e introdução ao treinamento energético para o ator. No 4º ano tinha que ter uma montagem, eles convidaram Burnier para fazê-la. Ele só aceitou se eles aceitassem que o Rique e eu também participássemos. Então iríamos ficar um ano, de janeiro a dezembro. Era a primeira vez que o LUME (eu, Rique e Burnier) ia tentar aplicar tudo o que nós pesquisamos em nove anos, certo? Nós tínhamos um ano para aplicar para essas pessoas. Mas tinha que ter uma montagem no final. O treinamento foi maravilhoso. Todas as coisas! Esqueci de falar numa outra coisa da Iben³⁷ também, que entra junto com o treinamento. Na realidade era tudo confluência, entende? Esses atores queriam montar algo sobre a lenda. As lendas brasileiras. Eles que davam as rédeas, os temas e tudo mais. Aí o Burnier falou o seguinte: “Bom, então no lugar (eram 11 atores) de vocês pegarem pelos livros as histórias e as lendas, vão lá onde estão as lendas vivas.” Aí ele deu uma pequena introdução para esses atores da Mímesis, que ele estava elaborando ainda, estava em fase de aplicação, para ver se funcionava. Eles foram todos preparados e foram para a Amazônia. Foram lá para o Rio

³⁷ Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret.

Grande do Norte, depois para o norte do Mato Grosso, foi uma viagem que eles foram buscar, e eles vieram com muito material, de imitações de canções, de lendas e de histórias, e então o espetáculo foi montado em cima disso. Esses alunos adoraram a Mímesis, que justamente estava naquele ponto que eu falei: como que você coloca a outra pessoa, o imitado, para dentro do teu caldeirão e transforma numa terceira coisa, mas que é você mesmo, né? E eles continuaram. Então a Raquel e o Jesser³⁸ adoraram isso daqui. E tudo ótimo! Porém, o Burnier morreu. Logo em seguida ele morreu, né? E que foi ótimo (risos), não porque ele morreu. Foi ótimo de ter esses atores novos que vinham com essa carga, essa vontade também de desenvolver uma linha de pesquisa que era a Mímesis. E é lógico que o treinamento vai mudando, tudo vai mudando. Porque daí você tem encontrar maneiras para que essa Mímesis funcione, que ela seja viável, era tudo muito intrincado. Não fazia Mímesis só pela Mímesis, querendo imitar. Não, mas o quê o treinamento energético, esse corpo que eu tenho hoje, que já treinei há dez anos, o que esse corpo me deu? Não que eu precise repetir esse treinamento... o treinamento em si ele só serve para uma coisa, para trampolim, para algo mais. Se você ficar encerrado, preso no treinamento, realmente é terrível, não leva a nada, leva ao mecanicismo, leva a dores. Quando ele não avança, quando não sai dele mesmo, ele se torna um exercício físico e pronto. Eu vou lá fazer todo dia mas ele não me acorda mais, ele amortece! Se você ficar só no treinamento ele amortece! Esqueci de falar desse período aí: quando Eugenio veio para o Brasil eu vi, o bobinho, os atores do Odin Teatret, a presença dos atores, a dilatação da presença dos atores. A beleza de ver aquelas pessoas em cena. A dilatação, a presença, tudo o que me tocava. Eu fiquei encantado em ver aquilo ali! Por sorte uma das atrizes, a Iben, estava naquele momento criando um grupo de atores com quem ela queria trabalhar por mais tempo. Ela falava o seguinte: “eu já tenho 25 anos de Odin (ou tinha naquela época), a gente viaja o mundo todo, eu vou lá e dou workshop de 5 dias e nunca mais vejo a pessoa.” Então ela tinha resolvido naquela época não dar mais workshop e escolher dez atores, um de cada parte do mundo, para ela fazer um encontro anual para que ela seguisse os atores. E eu fui um dos escolhidos. Que sorte! O LUME começou em 1985, isso foi em 89, quando eu fui para a Dinamarca com a “Ponte dos Ventos”.

MT - Nesta época o Burnier já tinha falecido?

CS - Não, não.

MT - A montagem com os meninos do UNICAMP já tinha acontecido?

CS - Não, não tinha.

MT - Então quando a montagem começou você já estava na “Ponte dos Ventos”...

CS - Já estava na “Ponte dos Ventos”. E quando chego lá, onde eu chego? No “Odin Teatret”, a grande referência do treinamento que eu já vinha fazendo há um bom tempo, mas que eu nunca tinha visto, porque era a gente que descobria, eu e o Burnier. A Iben, naquele momento, também não queria reproduzir o treinamento do Odin. Ela não queria reproduzir e passar para nós, mas sim “vamos inventar um treinamento”. Claro que ela tinha bagagem do Odin, não ia

³⁸ Raquel Scotti Hirsson e Jesser de Souza, atores do LUME.

começar do nada. Foi aí onde ela criou a Dança dos Ventos, você entende? A Dança dos Ventos não se enquadra só na exaustão. Claro que ela cansa, mas ela dá para o ator uma coisa fantástica que é um fluxo interno de você estar no ar e desenhar o seu corpo com as energias aéreas. De você ser pontual, de você dar para o ator o controle, no sentido de dizer “eu tenho que ter um passo, eu tenho que fazer uma respiração, eu tenho que me relacionar com os colegas, eu tenho a sala inteira para voar, eu tenho que atacar, eu tenho que defender, eu tenho que vencer meu cansaço”, meu pensamento fica louco ali! A Iben dizia o seguinte: “não é você que pensa, é o corpo que pensa na Dança dos Ventos!” E você dá suas piruetas, entende? Então, nesse sentido, é fantástico para o ator, ele desenvolve uma perspicácia, a percepção do todo e de como ele controla o seu corpo, e como isso serve para qualquer outro tipo de trabalho depois, até para o clown, você entende? É por isso que muita gente confunde o treinamento: “treinamento é isso e ponto, e acabou.” Nada, pelo contrário, ele só é um trampolim! Ele tem que ser aprendido, tem que ser construído certo, correto.

MT - Tem uma disciplina...

CS - Tem uma disciplina... Eu fico pensando assim, você não pode querer fazer teatro e ignorar tudo o que já fizeram: “eu vou começar do meu jeito e não quero saber!” Não pode! Nós bebemos dos nossos grandes mestres do teatro passado, que vai evoluindo... Daí entrou também esse treinamento da Iben no LUME, que eu trazia para cá. Claro, que eu ensinava o Rique. Até passava para o Burnier e aqui a gente desenvolvia da nossa maneira, “vamos colocar isso, vamos colocar isso”, a criatividade tinha que ser incluída. Não podia ser uma coisa morta nesse sentido. Então foi se desenvolvendo o treinamento do LUME. E foi crescendo... Depois que o Burnier morreu chegaram esses novos, ainda teve uma fase de se embrenhar no treinamento, mas era uma parte de 3 horas só, e as outras três horas era “o que é que a gente faz com isso? O que é que a gente cria? O que é que dá isso? Dá alguma cena? Dá alguma coisa? E se fizesse uma relação dos dois?” E a gente ia descobrindo tudo o que o treinamento nos dava para ir para o teatro. “Olhe que o treinamento será esse aqui. Vamos fazer juntos? Vamos ver no que é que dá?” Aí surgiam temas! Tanto é que o LUME nunca montou um espetáculo assim: “vamos montar Tchekhov!” Não, tudo era a partir do treinamento. Vinha uma inspiração e a gente ia por ali... “Ah, vou pegar por aqui”. Como nós tínhamos o domínio da técnica, ela era sistematizada no LUME. Além de tudo por ser um grupo de pesquisa, não podia só pesquisar por pesquisar. Você tinha que sistematizar aquilo que você encontrava, “metodologizar”, edificar, porque era uma universidade, né? Você tinha que ter algo concreto. E nós éramos muito fortes nisso. Surgiam coisas, a gente “metodologizava”, sistematizava e ficava com a gente. Ia crescendo, sabe? Ia agregando. E os espetáculos eram sempre resultados desses treinamentos. Por quê? Porque se o treinamento significasse só o treinamento, seria um saco! Como é que ele ia mudando? Por exemplo: foi comigo a primeira vez: eu odiava treinar, chegou um momento que eu não queria treinar, não queria mais fazer nada!

MT - ... uma estafa?

CS - Nem é estafa. Não tinha vontade de ir lá, de fazer o que eu já vinha fazendo a 12, 13 anos, a mesma coisa, você entende? Eu não vou, não vou! Aí comecei a inventar: “ai, tô gripado hoje”; “distendi a perna”... Aí eu pensei: não, Simioni, para! Se você não está

gostando é porque alguma coisa está dizendo “não é mais por aqui”. E aí foi um dos grandes saltos, tipo assim: como é que a gente transforma? Não quero mais fazer esse treinamento, não quero mais fazer esse treinamento energético. Que é a tal da exaustão que todo mundo fala, mas que não é exaustão, é treinamento energético que te leva a algo... É aí que comecei a pensar: será que eu preciso passar pela exaustão para chegar ao estado que chego depois das três horas? Não, eu percebi que o treinamento já me deu isso. Era só eu acionar!

MT - Porém, eu entendo que você só chega a ter esta postura, devido a uma longa trajetória anterior de treinamento, certo? Uma vez que a técnica já está no seu corpo, não precisa você ficar mais tantas horas treinando.

CS - Sim! Mas esse é o LUME! Esse é a maneira do LUME. A maneira do LUME de você sempre transformar. Eu vejo a Iben, são 27 anos de “Ponte dos Ventos”! Desde quando a gente foi a primeira vez, há 27 anos, o treinamento é o mesmo! Então, olha só, existem várias vertentes, a minha sorte é que eu estou nessas duas. Afinal, o que é mesmo treinamento? É uma sequência. Claro que demorou, mas virou uma sequência que começa com a Dança dos Ventos, depois vai para o Verde, depois para o Samurai, depois para o Slow Motion, que é o boneco, e depois vai para fora do equilíbrio, e acaba. Há 27 anos, com a Iben, eu faço Samurai. O mesmo Samurai, certo? Mas olha só o que é que acontece: por ser repetitivo, por você ter que fazer a mesma coisa por 27 anos, você resolve com você mesmo mudar a maneira como você faz esse treinamento. Eu não vou mais descobrir mais coisas como já descobri há 20 anos atrás. O que é fazer um Samurai? O que é que ele me dá? etc... O que vai transformando é a maneira como eu me coloco para fazer Samurai hoje, entende? O que é que o Samurai me deu como força para eu ir além mesmo dentro do Samurai?

MT - ...eu vejo que o treinamento é o mesmo mas você mudou. O seu corpo muda todos os dias...

CS - ...eu mudo. Isso que é fantástico para o ator. Acho que o treinamento é fantástico para o ator, porque o treinamento é um cárcere. É uma prisão. Tanto é que tenho o espetáculo “a prisão para a liberdade”. Eu acho que se você se enterrar no treinamento é uma grande prisão. Se o ator ficar ali, só ali, ele está condenado.

MT - Acredito que é importante ressaltar o perigo dessa prisão. É necessário o ator saber deste risco e perceber a necessidade de sair deste lugar para fazer o seu corpo expandir de fato, estou certo?

CS - Exato! É necessário! E você só vai descobrir que você está prisioneiro, quando você já está prisioneiro, para você sair daquilo. Quando você sai você descobre um paraíso. Eu estou nessa fase. Já faz 10 anos que eu estou nessa fase. Só para dar uma luzinha a respeito, por exemplo, o próprio Odin, eles pararam de treinar! Eles não treinam há muitos anos. Quando eu conheci a Iben, já há 28 anos atrás, eles já não treinavam, então eles treinaram só até os 20 anos de grupo. Uma coisa assim. Aí cada ator tem o seu próprio treino que eles transformaram em cursos, fixado, é aquilo ali e tudo mais. Justamente é aquilo que eu falei na Iben, até hoje o treinamento é o mesmo! O Odin tem isso. Vai fazer um curso com a Roberta e está tudo codificado. Não posso dizer porque não fiz. Mas pelo que me falam é codificado, é aquilo ali,

e é a maneira como eles encontraram de transmitir algo para o ator. Como forma de treinamento que esse ator pudesse usar como um trampolim, para ir embora, para brincar, para explodir e para ser, você entende? Olha, vou para o Odin sempre. Conheço muita gente que pega o treinamento e, passa boi e passa boiada, passa ano e passa ano, e está consolidado numa forma, está prisioneiro, sem vida e tudo o mais. Tem gente que segue e vai, mas o que sinto da parte deles, quando eles mostram uma coisa fixa, é para que isso seja uma âncora para que você possa voar e voltar.

MT - Mas será que a potência deste treinamento dependente daquele contexto em ele foi desenvolvido pelo Odin, ou seja, será que nos dias de hoje estes procedimentos ainda funcionariam?

CS - Independe. Eu acho que o ator tem que entrar neste estado para que saia dele mesmo, para que ele possa criar. Mas também depende de que tipo de ator você quer ser! Tem milhões de possibilidades e tem várias vertentes, várias vertentes! É lógico que se um ator escolhe esse tipo de teatro é porque ele está interessado justamente em ir além... Numa entrevista que fiz com a Iben, eu perguntei: “Iben, quando você vai montar um espetáculo, como que você cria? Você pega as coisas do treinamento?” Ela falou: “Não, eu nem penso no treinamento! Para mim, é quando vem o figurino. Depois do figurino vem o personagem, aí eu faço”. Só que, não sei se você já viu a Iben em cena, tudo que o treinamento deu para ela está no corpo dela! Ela não precisa nem pensar, vem o figurino e quando ela vai se movimentar nesse figurino vem tudo que ela desenvolveu no treinamento, no corpo dela. Tudo que ela é. O que que é o treinamento? É unicamente uma maneira de você poder ultrapassar fronteiras, sair da sua mesmice. Por mais que o treinamento faz você ser o mesmo, faz você ser a mesma coisa em matéria de treinamento. Mas é justamente isso para você se ver: “nossa, meu corpo está fechado nisso daqui, como que eu rompo com isso?”. Tipo assim: Como que eu posso dançar sem pensar no treinamento mas o treinamento está por trás do que me deu tudo isso. Então frisando: o treinar por treinar é educação física. Só. É isso.

MT - O que você pode me falar sobre esses três termos: pré-expressividade, organicidade e treinamento do ator?

CS - É tudo igual (risos). Eu acabei de falar tudo isso. Eu acho que a pré-expressividade é isso que eu acabei de falar da Iben. Ela tem o treinamento dela de acionar expressão, acionar momentos, acionar emoção, acionar corporeidade, que o treinamento é a pré-expressividade que está ali latente. Ela trabalhou para isso o tempo todo. Organicidade para mim é o teu corpo. Só que ali você está se forçando a dar mais do que você dá no momento, do que no teu cotidiano. Quando você está num treinamento energético onde a tua pulsação acelera, onde tuas emoções explodem, onde você faz gestos que nunca fez, mas você está ligado em você, dentro de você mesmo, porque você está acionando toda essa pré-expressividade, todas essas coisas, não tem como não ser orgânico! Dentro de mim tem um pulsar de vida tão forte, tão forte que através da prisão, através da técnica, eu criei esse pulsar que me leva a fazer as coisas. Eu não saberia encontrar esse pulsar no meu cotidiano, esse pulsar orgânico. E o treinamento do ator do ator é tudo isso. E a técnica vem para emoldurar. Sabe uma moldura de um quadro? A técnica é uma moldura, você só tem que encontrar formas para colocar essa organicidade, este leão você acorda, numa técnica, numa maneira de fazer com o corpo.

MT - Quais são os principais pilares do seu treinamento? Como essas práticas vêm se modificando ao longo dos anos desde que você começou?

CS - Como já disse, ele vai se modificando. Por exemplo: para pegar esse estágio que você está presenciando aqui no APA, o Portal e tudo o mais. O Portal surgiu, para mim, de maneira bruta, há 12 anos. O que significa: meu treinamento até então, todo energético, a Dança do Ventos, o de Mímesis, o de clown, os treinamentos em si, me levaram a um lugar que eu sempre chegava naquele estado. Era um estado quase que de iluminação. Eu digo isso porque tanto eu sentia quanto as pessoas que viam: “Nossa Simioni!” É um estado que ...sei lá... é muito forte! Eu sentia isso. Até eu pensei assim: “O que é isso? E o que eu posso fazer com isso?” Foi daí onde eu comecei a pensar: Como eu tenho a minha bagagem de 15 ou 20 anos de sistematização de técnicas, de descobertas e invenção de tipos de treinamentos, eu comecei a descer... eu estava naquele estado iluminado, por assim dizer. Iluminado não é a palavra certa, mas um estado que você vê quando as pessoas chegam no Portal. Sabe aquele estado de presença, de beleza... Então eu comecei a descer assim, sabe? Como consigo encontrar uma maneira para que os atores cheguem nesse estado sem passar pelos 15, 18 anos que eu fiz? Demorou anos para eu inventar. Daí surgiram as 4 Camadas. Assim, eu preciso dar para os atores o que eu tive, que foi pauleira de treinamento energético, de cansaço, de trabalhar com o corpo doendo e tudo mais. Ali não, quando você vai para a 4a Camada. Você vê que tem aquele esforço, tem que carregar teu corpo. Diferente do Portal. Quando o ator vivenciou este aprisionamento muscular, passo para a 2a fase, que é a de entrar no Portal. Aí, mergulhando no corpo dele, tão devagar, mas sempre em cima de regras, de disciplinas, é a 1ª Camada, é a 2ª Camada, assim eu coloco ele numa prisão, você entende? Agora, para entrar no portal, vai devagar na 1ª camada. Chega na 1ª camada. Você solta nesse estado sublime que estava lá em cima quando começou. Então vou fazendo uma ponte. O que é isso? Então, se o meu treinamento mudou? Mudou muito, mudou muito muito muito muito muito! Mas para melhor! Porque agora eu consigo alcançar estados mais altos de ser, e com uma metodologia, uma técnica que funciona para outros atores que eles não precisam passar dez anos, que funciona. Eu sempre tive essa preocupação de que técnica pela técnica não serve para nada. O Portal é justamente esse entrar no coração, no seu ser. E de você ampliar suas percepções, suas imagens, tudo isso. O Portal é isso, é tudo, todos os presentes que vêm. Então, meu treinamento muda e espero que mude bastante. Agora ainda mais, agora estou com Stephane, então ele está mudando mais ainda meu treinamento. A maneira como ensino. Então foi justamente a ideia que tive assim: “Ah, por que não agora elaborar, vir um treinamento que não seja uma pessoa do LUME?” Porque sempre as pesquisas que eu fiz, pesquisas de verdade de encontros de treinamentos e tudo o mais eram com os atores do LUME. Era nós.

MT - ... com a galera já treinada , já preparada...

CS: Agora de repente eu estou junto com outro camarada que também tem um trabalho tão forte, mas que segue uma linha diferente. Isso para mim é maravilhoso! Como você falou, sei lá, estou espalhando sementes, e o Stephane construindo. Eu joga alguma coisa etérea e ele vai construindo. Isso para mim é fantástico, ele vai desenhando e pensando no ator.

MT - Você acha que esse exercício que você criou do Portal é realmente equivalente a todos esses 15 anos de trabalho?

CS - Sim, sim.

MT - Neste sentido, a impressão que tenho é que da mesma forma que a Iben coloca um vestido e em seu corpo já vem todo o seu treinamento implícito, você se veste do Portal. Estou certo?

CS - Bravo! Bravo! Sim! Mas estou descobrindo uma coisa que também é fantástica, mas eu posso falar pouco sobre isso, que é aqui no A.P.A. que estou descobrindo. O que meu trabalho desses anos todos me deu, todo esse treinamento, lembre-se que eu saí desse treinamento, sempre fui trampolim, fui além, sempre além, de descobrir que através disso, a maravilha que é o trabalho do ator e do “ser ator” no sentido da dilatação e do estado de presença como você está vendo! No Portal, por exemplo, ele amplia de uma tal forma a sua consciência, não só a consciência daqui mas a consciência do todo, que você, quando recebe um presente, por exemplo, nada mais do que você ampliado! Você com a percepção mais aguçada. E isso é fantástico com o ator porque abre um lugar para o ator, porque é o trabalho dele. Então ele colhe, ele tem capacidade de ler a ele mesmo com mais vivacidade, com mais percepção. O treinamento é todas essas coisas que só faz aflorar... É, então é isso.

MT - Como você relaciona a escolha estética com o treinamento que vem sendo desenvolvido? E como funciona a relação treinamento/ dramaturgia em seu trabalho?

CS - É... por exemplo, agora já não ligo mais para treinamento e dramaturgia. Eu não pego nada do treinamento para criar meu trabalho. Mas no começo o “Kelbilin” há quase 30 anos, era do treinamento que descobri a Dança Pessoal. O treinamento que deu todas as ações do “Kelbilin” e o Burnier só ajudou e criou o espetáculo. O do palhaço, também, era toda a mecanicidade do palhaço, a estrutura do palhaço, que não era a nossa, já existia a maneira de ser do palhaço, do circo e tudo mais, mas com minha técnica, com minha expressão. Só que daí, o que fazia falta para um clown? Era se relacionar com o público! Então o Burnier fazia eu e o Rique ir para a rua de clown, sem “sketch”, sem nada preparado, só para ver como que a gente reagia com o público. Público não, as pessoas me davam alguma coisa para eu reagir, para eu descobrir mais maneiras para meu clown. Depois dessa relação, a gente levava para sala e fazia a relação entre ele, eu e o Burnier e com esse trabalho construíamos um espetáculo. A Mímesis, “Café com Queijo”, também era a mesma coisa. Era o treinamento de Mímesis. Eles foram para lá, copiaram, voltaram para a sala de trabalho. Só que agora vai mudando, por exemplo: “Sopro”, o meu espetáculo, o último solo, “Sopro”, é justamente desse momento onde eu descobri uma iluminação. “Iluminação” talvez não seja a palavra mais adequada. Escolhi. Cheguei num lugar que eu nunca tinha chegado, aí eu disse: “eu quero criar um espetáculo sobre isso”. Deste estado, criei o “Sopro”. Chamei um diretor de fora, para me ajudar e tudo mais, o Tadashi³⁹. Então meu treinamento vai modificando, e a relação com a dramaturgia nunca existiu, no máximo um tema. Mas que também deve ser

³⁹ Tadashi Endo, além de diretor e bailarino é um dos mestres da técnica do Butoh.

maravilhoso trabalhar com texto, né? É preciso. Eu não tive vontade ainda, mas um dia eu vou fazer, um dia eu vou fazer...

MT - E no seu trabalho pessoal, você ainda executa alguns exercícios específicos relacionados à exaustão, como a Dança dos Ventos, elementos plásticos e Pantera?

CS - Não. Não faço mais isso. Claro, que eu faço para ensinar, não é? Você está vendo, estou lá e estou dançando a Dança dos Ventos. Mas não, porque já não precisa mais. A Dança dos Ventos já me deu o lugar. A Pantera já me deu o lugar. Os elementos plásticos já me deram o lugar, já cheguei num lugar que saí deles, mas por causa deles.

MT - Durante sua pesquisa, você encontrou alternativas equivalentes que possam substituir as qualidades alcançadas pela a exaustão?

CS - Não sei, eu não posso dizer, sabe por quê? Porque aqui a palavra como vocês falam “exaustão”, dá uma coisa assim, “exaustão, então tudo se pode fazer para se exaurir”. É muito fechado “exaustão”, né?

MT - ... como, por exemplo, você encontrou um caminho para o Portal sem ter a necessidade de passar 15 anos treinando, sem passar pela exaustão.

CS - Sim, sem passar pela exaustão. Mas o que a exaustão me deu, eu sei do meu corpo, o que é preciso fazer para ensinar aos alunos sem a exaustão. Um dos exemplos é a 4ª Camada. A 4ª Camada, se você ficar mais que uns dez minutos você começa a suar, mais que dez minutos...

MT - E é necessário?

CS - É necessário. Dez minutos são necessários... Mas isso é o que eu digo, não lembro em nenhuma vez na minha existência de LUME que eu ia treinar e pensava: “preciso chegar à exaustão”. Nunca existiu isso, aqui que é o problema. Chegar a exaustão não era a meta, não era o ponto final chegar na exaustão. Qual é a graça? Nenhuma. Por isso que existe um grande equívoco quando ouço isso de “chegar a exaustão”, mas por quê? Eu acho que é o exaurir-se que te dá trampolim para você ir além. É só isso, mas não é objetivo chegar a exaustão. Por exemplo, quando eu te dou a 4ª Camada, ela espreme de tal jeito que você, no lugar de chegar a exaustão, de ficar acabado, etc., justamente essa efervescência do exaurir-se, do ir além, acontece na 4ª Camada, porque é um esforço muito grande, mas eu já deixo para explodir! Quando falo “depois da 4ª camada” e quando falo “quero ir”, só mandar “quero ir”, mas não vou com o corpo, “quero ir para a 4ª camada”, o que é? É o resultado do treinamento energético. Quando você vai além, você tem a capacidade de acionar o seu corpo com uma coisa, uma qualidade de energia que vai além do que você é. Mas que você controla que você está dominando. Você sabe porque você chegou ali. Você alavancou. Você foi. Eu entendo que não preciso passar pela exaustão. É mas um esforço do que a “exaustão”. É lógico que é um esforço imenso ficar fazendo elementos plásticos por duas horas. É um esforço imenso mas eu nunca pensei em exaustão. Nunca.

MT - Como lidar com a sua espontaneidade diante das “rígidas” técnicas que já vinham sendo trabalhadas ?

CS - Como lidar com a sua espontaneidade? Quando se fala “rígidas”, vocês estão tentando me enganar, dizendo que o treinamento é uma coisa rígida, fechada, é uma exaustão e não é! Eu não vejo assim, você entende? Não seria a palavra rigidez.

MT - Eu entendo, quando falo a palavra “rígida” me refiro às especificidades e às precisões que são necessárias para executar diversas técnicas.

CS - Na realidade, a pergunta aqui eu responderia assim: é ... como todas as nossas técnicas de LUME, elas tinham essa tal de rigidez que vocês falam, essa precisão, esse cuidado com a técnica. Porque se você faz o Samurai, por exemplo, é para te dar algo e não é só para fazer Samurai. Todas aquelas regras rígidas do samurai é para que você encontre no seu corpo um mecanismo orgânico que você obtenha uma energia que seja uma energia dura, de rocha, uma energia que não se espalha, uma energia condensada. Isso para o ator é fantástico. O Samurai, essa prisão, é para isso, para que quando você se livrar do Samurai e da técnica rígida, você vai ver o que ela te deu. Ponto. O clown, por exemplo, quando você joga o clown dentro do teu corpo, aí é que está: a gente nunca joga o clown dentro das técnicas rígidas, você entende? Por que as técnicas já estavam implícitas. As técnicas servem para transferir o ator para uma outra coisa e não para ficar na técnica. Para transformar num trampolim, a explosão. Aí quando o clown entra, ele não entra debaixo da rigidez se não ele não seria espontâneo. Ele entra nesse lugar que o ator descobriu. Que é essa plenitude... esse estado.

MT - Ao codificar e repetir uma plasticidade alcançada em laboratório, seja para um espetáculo ou para uma demonstração rápida, a potência corporal alcançada outrora é comprometida?

CS - Ela tem um momento que se esvai. Quando você está tentando codificar a repetição, ela vai perdendo o frescor. Bem, ela vai perdendo o frescor porque você precisa mecanizar. Você precisa pensar “não, aqui tem que fazer isso, aqui eu tenho que fazer isso”, eu tenho que repetir. Está marcada essa cena, essa ação, essa cena que eu quero fazer tem que repetir. Ela vai ficando sem graça para o ator e para quem assiste, para quem está vendo. Agora, ele precisa passar por isso, porque até que o corpo dele diga “ok, já está codificado, já repeti bastante, já estou seguro nisso, não preciso mais pensar nisso, vou colocar o meu ser nessa repetição, nessa codificação” e aí de novo aquilo que tava enfraquecendo etc., ela sobe e você domina o que você trabalhou. Você não muda nada.

MT - Você vê alguma relação entre essas técnicas de exaustão, com as posteriores lesões (dores no joelho, na cervical etc.) identificadas em alguns atores ?

CS - Não é técnica de exaustão. Que fique bem claro isso, né? (risos)... aqui já fala “em alguns atores”. Se fosse em todos, aí eu ia dizer “realmente essa técnica está danificando todo mundo”. Então, não tem. Eu, por exemplo, faço isso há 32 anos, estou com 57 anos e não tenho nada quebrado. Nada danificado. Nada! Ainda por cima ainda dei um rim para minha irmã, estou sem um rim. Não vejo nada disso nos colegas todos que fazem isso. Não vejo

nada disso. A própria Iben, que ela não trabalha com treinamento, mas o espetáculo dela, se você for ver, é um treinamento! Chega a dar medo, porque ela voa para cima e para baixo, e ela tem 72 anos, você entende? O máximo que pode ser é a velhice. É natural. No caso dela, 72, e eu mesmo 57, eu já penso: “tem coisas que já está difícil para eu fazer”. Mas isso é porque eu fazia, faço coisas que fazia com 20 anos. Olha a diferença de corpo. Agora de dançar, cantar, isso acontece com gente que faz errado, talvez, ou às vezes gente que têm problemas. As vezes são pessoas que já têm problemas físicos e vão fazer isso e se machucam. Mas eu não vejo! Então a resposta é “não”, neste sentido. Porque é diferente se você pega, por exemplo: um bailarino clássico. Esse sim, coitado, ele se deforma, ele usa o corpo dele de uma forma tão exagerada, que ele só pode dançar até seus 20 ou 35 anos, no máximo... não sei, salvo alguma exceção. O corpo se desgasta. Conheço bastante bailarinos que têm problemas na coluna...

MT - ...e não há esse desgaste nesse treinamento do ator?

CS - Não. Não há desgaste, não tem. No caso do bailarino clássico, ele vai fazer a mesma coisa por 20 anos, a mesma... é ali, naquela postura. E no caso do ator, não. O ator é justamente isso, ele é muito livre. Apesar da prisão ele encontra liberdades! E por exemplo: quando você vai fazer um treinamento que é um Samurai, por exemplo, a Dança dos Ventos, quando eu faço ali, para mim é uma liberdade tão grande fazer a Dança dos Ventos, tão grande, que eu não sinto nada no corpo. Dói depois, assim, dores musculares, como qualquer um.

MT - Você acha que esse tipo de treinamento ainda tem a mesma importância para o jovem ator de hoje? Se não, o que mudou? O que se mantém? Rigor, disciplina, princípios, espírito de grupo?

CS - Claro. Mas eu ainda insisto: não é o único meio de se trabalhar o ator. Não é, existem milhões de outras formas. Isso é para quem quer fazer esse tipo de teatro. Por exemplo: as performances que eu sinto hoje. O que é performance? Aí as pessoas perguntam “para que treinar? Porque eu não preciso, tenho que ser natural etc.”. Eu concordo, porque a performance tem uma outra coisa. No teatro, é só o ator que está ali, entende? Tem o figurino, o texto, mas é a presença do ator e tudo o mais. A performance se escora, no bom sentido, de muitos subterfúgios, sabe? Por exemplo, tem performance que é: “ela” costura fitinhas no corpo. Então ela nem precisa ter presença, porque aquela situação já é impactante. Então estou dizendo isso para quem escolhe esse tipo mas há outro tipo de atores que não... O rigor ficou porque ele faz parte de você. Você não vai fazer nada meia boca, né? Eu vou ser rigoroso comigo! Eu sei que se eu me empenhar 100% no meu bem fazer quem ganha sou eu! Então eu não vou me enganar, tipo “ah...eu não vou ser tão rigoroso aqui”... Isso o treinamento te dá. Mas não que “rigoroso”, a palavra também é horrível, né? “Tudo que eu faço é rigoroso!” Não. O rigor é no sentido de eu ser honesto comigo mesmo. No meu treinamento, não vou pular etapas.

MT - Como você vê o teatro hoje, contaminado pela performance, pela não-representação, uso de não-atores e uso do real em cena?

CS - Eu acho normal... eu não gosto. Eu não gosto de ir ao teatro para ver isso. Mas já vi... Às vezes tenho que ver por causa de amigos. Eu acho assim: “ah, que legal, ele tá feliz fazendo isso”, entende? Eu olho para o público do lado, está todo mundo gostando, adorando, só eu que não gosto, mas se está funcionando com o público.

MT - Você acha que essas novas tendências podem de alguma forma anular o teatro que já vinha sendo desenvolvido?

CS - Eu acho até bom. Eu acho até bom porque sai para descobrir outras coisas. No teatro sempre foi isso. Essas performances extrapolam vai, vai, não tem regras, não tem nada. É uma felicidade a possibilidade de você expressar de sua maneira. Não através de um autor, através de uma estrutura teatral etc., eu acho isso muito bom para o ator, ele cresce.

MT - São elementos que poderiam entrar no próprio treinamento, certo?

CS - Com certeza. Mas não significa que eu tenha que odiar o teatro porque agora eu faço performance. Não, não significa isso. Você está com uma outra linguagem. MT - O que lhe inspira no teatro hoje ?

CS - O que me inspira no teatro hoje...? Para mim, no teatro hoje, o que me inspira é justamente essa possibilidade de o ser humano mostrar a sua beleza total. A gente subjuga o ser humano, porque a gente é só isso. O ser humano é isso. Tem que se encaixar na casinha. O teatro tira esse ser humano da casinha. Coloca-o num lugar ampliado de percepções, de emoções e amplitude e sempre você vê a beleza do ser humano, mesmo que ele seja ruim, ou mesmo que ele seja mau, mas dentro da expressividade do ser humano ele pode ser belo. Ser humano é belo. O que eu vejo que me inspira para fazer teatro hoje é de colocar o ser humano no seu real valor, que é uma beleza, a potência. Muito mais do que a gente está acostumado, do que a gente aceita.

MT - Valeu, Simi!

ENTREVISTA POR ESCRITO COM STÉPHANE

BRODT (Fundador do APA, ator e diretor do Amok Teatro)

Realizada por: Marcelo Marques Teixeira⁴⁰

1. De onde partiu a iniciativa para a criação do projeto Ateliê de Pesquisa do Ator, do SESC ou dos seus anseios artísticos?

Na época eu dirigia um outro grupo de pesquisa na sede do Amok, o GETA (Grupo de Estudo do Trabalho do Ator) onde fazíamos um trabalho interessante. Por isso, quando o Marcos Rego e a Maira Jeannyse me pediram para pensar num projeto de artes cênicas para o SESC Paraty, pensei imediatamente em propor algo ligado a “pesquisa continuada”, apresentando-a como APA (Ateliê de Pesquisa do Ator).

2. Quais foram as necessidades artísticas que justificaram a concretude deste projeto?

Foi um dos primeiros projetos do SESC Paraty que tinha acabado de abrir as suas portas. Paraty é uma cidade que vive do turismo, onde muitos eventos interessantes acontecem, mas sempre de curta duração. O SESC queria implantar projetos diferentes, que favorecem formação e promovem a longo prazo, verdadeiros diálogos e intercâmbios com as comunidades da região. O APA tinha esse perfil e se tornou também o primeiro projeto do SESC de Pesquisa Continuada em Artes Cênicas. Desde então outros projetos ligados a artes cênicas nasceram em Paraty a partir dessa matriz inicial do APA. Isso é gratificante para todos.

3. Em relação ao ofício do ator, quais eram os objetivos iniciais do APA, o que ele pretendia alcançar, quais eram seus desejos?

Desde o início colocamos duas frentes de trabalho:

- 1) Uma pesquisa continuada sobre o trabalho do ator, o APA, que procura investigar caminhos novos e desenvolver com um grupo fixo um método de trabalho inédito.*
- 2) Uma pesquisa de campo com as comunidades da região, indo ao encontro das diversas tradições e manifestações culturais da “Costa Verde”. Com a Maira Jeannyse do SESC, Entramos em contato com as comunidades de caiçaras, com as aldeias de índios e com os quilombos, participando de diversos eventos com eles e promovendo muitas trocas. A ideia era de ter um grupo de pesquisa fixo (o APA) desenvolvendo um trabalho que poderia dialogar e trocar experiências e conhecimentos com as manifestações culturais tradicionais que já existiam nas comunidades da região.*

⁴⁰ Mensagem recebida por marcelomarquesteixeira@gmail.com, em 07 nov. 2017.

4. O fato de ele ocorrer em Paraty-RJ afeta de alguma forma a pesquisa que vem sendo desenvolvida? Se o projeto fosse sediado em outra cidade, por exemplo, iria interferir na investigação?

Não iria interferir nas investigações, o trabalho seria o mesmo. Mas a configuração de Paraty e o espírito tão particular dessa cidade que parece estar “suspensa no tempo”, são preciosos para esse tipo de proposta. É um contexto muito acolhedor. O trabalho seria o mesmo sem dúvida em outro lugar, mas podemos dizer que pelo fato de acontecer em Paraty, se torna especial. Paraty é uma cidade perfeita para sediar um centro de pesquisa.

5. O SESC, ao aprovar a execução do projeto, solicitou alguma contrapartida artística para o APA?

*Qualquer projeto do SESC é acompanhado de perto pelos seus técnicos de cultura. Há sempre exigência de contrapartidas. Não há nada improvisado. Isso é normal e necessário para garantir qualidade e continuidade. Mas recebemos carta branca para orientar a pesquisa. Fazemos regularmente demonstrações públicas do trabalho, mas sem pedido de contrapartida como “apresentação” ou “montagem teatral” já que somos um Ateliê de Pesquisa. As contrapartidas são outras. Uma delas, que nos orgulha, é ter conseguido desenvolver esse método de trabalho, essa técnica para a formação e o treinamento do ator, que chamamos de “**Estudo Sobre o Corpo Sensível**” e no qual já formamos 50 artistas. Você que participa do APA, como ator/pesquisador sabe da potência e da originalidade das ferramentas que desenvolvem aqui. Há também o desejo de implantar novos núcleos do APA em outros estados e cidades do Brasil, criar uma rede que compartilha o método “Estudo Sobre o Corpo Sensível” formando atores, professores, diretores e incentivando a continuidade da pesquisa a partir desse método desenvolvido na matriz de Paraty.*

6. O APA ocorre no SILO Cultural, este espaço com uma beleza e uma atmosfera peculiar. Esse ambiente interfere no treinamento? Se interfere, até que ponto é positivo ou negativo estes cruzamentos virtuais?

Interfere positivamente. O Silo é um dos espaços mais bonito onde já trabalhei. Talvez o mais bonito... É inspirador e acolhedor. Um espaço quase “uterino”. Um presente para todos.

7. Como foi a entrada de Simioni para o projeto? Quais foram as necessidades que levaram a convidar ele para o APA?

A gente já tinha o desejo de trabalhar juntos, mas quando chegamos a conversar sobre isso, alguns anos atrás, estávamos pensando na montagem de um espetáculo. Chamei ele para o APA, porque percebi que a possibilidade de realizar esse encontro, desenvolvendo juntos essa pesquisa. E o SESC entendeu o valor dessa parceria. Simioni é o ator fundador do respeitado grupo LUME, tem décadas de experiência em pedagogia e pesquisa. Ele é competente e generoso.

8. Pedagogicamente falando, como é relacionar duas pesquisas que, juntas, dão mais de 50 anos de investigação artística?

É de uma riqueza infinita.

9. Quais as dificuldades, as alegrias, as surpresas... enfim, como é unir duas trajetórias que por si só são autônomas e independentes?

Alegrias e surpresas foram frequentes, quase constantes, e felizmente até agora nunca encontramos dificuldades para dialogar e trabalhar. Nos completamos de modo equilibrado. Temos admiração e respeito mútuo. Confiamos um no outro e mesmo se os caminhos que trilhamos até agora são diferentes, eles dialogam e se prologam. Isso tudo multiplica a qualidade do trabalho....

10. Uma vez que há diversas forças invisíveis presentes na pesquisa que vem sendo desenvolvida no APA (como as camadas, os diversos tipos de fluxos, as ações vocais, etc.), podemos crer que o conceito de corpo acaba tomando uma outra dimensão? O que seria “Corpo” para o Ateliê?

Existe muitas possibilidades de pensar o corpo cenicamente. Claro que fazemos um trabalho que passa pelo corpo, pois tudo passa pelo corpo, mas o estudo vai bem além da ideia de “trabalho corporal”. Porque não fazemos uma pesquisa sobre o corpo do ator, ou sobre o jogo do ator, mas sobre o próprio ator. Sobre a “humanidade” do ator e sobre a capacidade que ele tem de revelá-la. E o corpo é o lugar onde tudo acontece, o suporte, a fonte e o motor do trabalho. O Corpo é o lugar onde caminha a nossa “essência”. No APA, o conceito de “corpo cênico” toma uma dimensão inédita. São muitas camadas complexas e profundas que trabalhamos a partir do corpo do nosso ator.

11. Vejo que o conceito de treinamento, além de ser uma questão atual e recorrente nas pesquisas teatrais, possui diversas definições e formas de ser encarado. Para o APA, o que seria treinamento do ator?

As perguntas sobre treinamentos do ator começaram desde a primeira parte do século passado. Meheyrhold, Artaud, Decroux, Copeau, Grotowski, Barba, Mnouchkine, Stanislavski, e muitos outros... todos se colocaram essas perguntas e desenvolveram maravilhas, muitas vezes dialogando com criação, abrindo novas formas e novas tendências para as artes cênicas e formando multiplicadores dos seus trabalhos. Com Simioni acreditamos em “tradição”. Acreditamos nesse fio invisível que une todos aqueles que procuram/treinam/pesquisam. A continuidade é importante. Ninguém pensa sozinho. É nas formas e nos treinamentos teatrais do passado (remoto e recente), ou nas perguntas do passado, que se encontra um parte do material que serve para fazer as perguntas do presente e construir os treinamentos que correspondem a nossa época. Tanto faz se a ideia de Treinamento possui diversas definições e formas. O importante é que seja sério.

12. Quais são os limites entre o começo e fim deste processo?

Cabe a nós, diretores pedagógicos, “estabelecer os limites” e ter coerência no desenvolvimento do trabalho. Precisa ter um início, um meio e um fim. Isso é o grande desafio para a pesquisa. Não podemos nos perder. Tanto eu como o Simioni, temos anos de experiência prática em pedagogia e pesquisa, ferramentas que nos permitem desenvolver uma busca precisa e coesa.

13. O treinamento se expande para a vida cotidiana?

Pelo fato de propor para todos os participantes uma introspecção profunda, sim, acaba se expandindo para a vida cotidiana. É o tipo de encontro que modifica cada um. Saímos diferentes, fortalecidos e engrandecidos, mais autônomos. Nos modifica como profissionais e como pessoas.

14. Poderia falar um pouco sobre o que seria o Corpo de Trabalho, o Corpo Sensível e Corpo Cênico? Há fronteiras entre essas etapas? O que caracteriza o fim de uma e o início de outra? Quais são as principais potências corporais que podemos esperar de cada momento desse?

Não há fronteiras, tudo dialoga, mas para poder dialogar cada “instrumento da nossa orquestra” precisa entender qual é a sua força e a sua função. Não dá para todos tocarem a mesma coisa no mesmo momento. Cada corpo nos (corpo de trabalho, corpo sensível, corpo cênico) oferece possibilidades que dialogam entre elas. Somos acostumados a nos ver como um só: “EU”, mas somos muitas coisas, muitas possibilidades, muitos recursos. Agora quando você me pede para falar mais sobre esses corpos “Corpo de trabalho”, “Corpo sensível” ou o “Corpo Cênico”, confesso que não gosto de explicar isso no papel. O teatro é presencial. O que eu poderia falar aqui precisaria ser demonstrado na prática, para que o entendimento seja claro. Sendo uma pesquisa muito específica e nova, tentar explicar do que se trata sem exemplo prático é ainda arriscado.

15. De fato o Corpo Sensível tem uma potente liberdade de criação, de modo que as formas corporais que surgem durante este estado corporal são subjetivas, imprevisíveis e abertas aos estímulos e “presentes” que possam surgir. Diante disto, como seria a relação deste “corpo aberto” com objetos, músicas, imagens e outros estímulos externos que trazem consigo signos, convenções e padrões estabelecidos?

Cada ator/pesquisador do APA pode desenvolver essa relação com objetos, músicas, etc se quiser... Mas a nossa proposta é de trabalhar somente a partir do ator, eliminando todos os outros apoios da dramaturgia. O ator diante dele mesmo e dos seus meios de expressão e de criação. Por enquanto não queremos a presença dos objetos ou da música para pesquisar, porque tudo que pesquisamos é ligado a desenvolver e fortalecer o ator a partir dele mesmo e não da relação que ele estabelece com estímulos exteriores. Acreditamos que nessa aspereza de recursos exteriores, levamos o ator a multiplicar os seus recursos interiores. A desenvolver recursos criativos e expressivos que ele não suspeita e que apareçam somente quando você o coloca sozinho diante dele mesmo, numa cena vazia.

16. Isto é, trabalhar com elementos que trazem em si significados, pode chegar a restringir a pluralidade do Corpo Sensível?

Sim sem dúvida... para nós, nada além da presença do Ator e do que se cria a partir dele.

17. Reconheço que todas as descobertas do APA estão em pleno processo de amadurecimento e testes, de modo que se torna muito difícil categorizar ou nomear os procedimentos que ainda estão sendo desenvolvidos ao longo do Projeto.

Não é tão difícil, pois é parte da proposta e do processo. É instigante. Mas é verdade que dá muito trabalho. Quero dizer construir, sistematizar, codificar, procurar terminologias, etc. É laborioso, mas é formador e fortalecedor. O que desenvolvemos vai além de um método, estamos elaborando uma técnica: “Um Estudo Sobre o Corpo Sensível”. Precisamos ser curiosos, pacientes, perseverantes e metódicos para construir passo a passo, com precisão e espírito crítico.

18. A partir disto, pergunto-lhe quais são os princípios técnicos, referentes ao ofício do ator, que estão sendo cultivados durante esses 4 anos de projeto?

São muitos, não dá para resumir eles aqui. Se você procura explicar o que é a dança clássica para alguém que nunca viu dança clássica, não vai funcionar. Se você procura explicar o que são os Ragas, (da música clássica indiana), para quem nunca ouvi, vai se perder em explicação sem ter a certeza de ser entendido. Nessa altura o que fazemos precisa ainda ser demonstrado, ou vivenciado para ser entendido...

19. Como são tratadas as memórias, estímulos e lembranças pessoais que involuntariamente podem cruzar o trabalho do ator?

Não trabalhamos com memórias e estímulos pessoais... O nosso ator procura se afastar dele mesmo. O nosso histórico pessoal é interessante para nossas vidas, mas não para o teatro. Nossas dores, nossas batalhas, nosso erros, nossas vitórias, pertencem ao nosso percurso de vida, mas não alimentam bem a vida dos personagens. Nosso percurso pessoal não está na altura do Teatro. Eu nunca matei ninguém na minha vida, nunca foi ladrão ou Rei para me tornar personagem do Shakespeare. Nunca foi um “criado” na Itália do Goldoni, nunca foi louco num manicômio para me tornar o Artaud... Não Tem nada na minha experiência que pode me ajudar a entender e compor um desses personagens... Isso quer dizer que não posso fazer um Rei ou um assassino, ou um louco? Claro que sim! Posso me tornar “cenicamente” cada um deles, fazer da história de cada um a minha história, com muita credibilidade. Mas pouco da minha vida pessoal me serve para os encontrar. Pelo contrário, preciso conseguir “me deixar fora do palco”. O que se coloca em jogo no teatro não se constrói a partir da nossa experiência pessoal. Trabalhamos algo que é maior que o individual, procuramos o universal, o que é comum a todos os seres humanos e que se encontra em todas as épocas e em todas as culturas e que o teatro revela a partir das suas histórias. O ator deve conseguir se afastar dele mesmo quando entre em cena, para se tornar “porta voz do mundo”, pois o teatro é uma terra sem fronteiras.

20. Como lidar com a interferência afetiva destas imagens virtuais e até que ponto elas influenciam podendo potencializar ou desvirtuar a materialização corporal que está sendo pesquisada? Estas forças externas podem ser controladas?

Respondi acima... Não resgatamos imagens pessoais. Por isso elas não interferem ou influenciam o nosso trabalho. Quando entramos em cena, no ofício, no ensaio, ou na apresentação, não deixamos a nossa “personalidade interferir” ... Fazemos um trabalho que procura deixar o “Ego, o mental e o individual” na coxia.

21. Quais são os treinamentos mais recorrentes que o APA vem trabalhando? Poderia falar um pouco sobre essas práticas?

Por enquanto como coloquei acima, não quero “explicar” “detalhar” o que fazemos. A explicação deve ser acompanhada da observação e da experimentação.

22. Como a “exaustão” é encarada no APA?

Não procuramos “exaustão”, mas desenvolvemos “resistência”. Poderia se falar de “atletismo afetivo”. E como tudo passa pelo corpo, pelos sentidos, pela imaginação, pela concentração, pela mobilização e pelo esforço... cansa! Mas a exaustão não é bem-vinda. Há um esforço, não é um trabalho fácil, o engajamento é grande, mas não a desejo de exaustão.

23. Como ela vem sendo trabalhada? Buscam-se ou já se alcançou outros caminhos que atinja os seus mesmos fins desse estado corporal?

Respondi acima... Mas não se trata de “estado corporal” Se trata de um estado de presença “Físico/afetivo”. Manter esse estado ligado cansa porque trabalhamos muito os campos de energia. Talvez quem fica exausto não tem ainda o controle/entendimento da energia que desperta e manipula.

24. Como o APA se relaciona com a ideia de Produto Cênico?

É uma pergunta que não colocamos, porque o que é trabalhado não vai nessa direção. Nunca pensamos ou pensaremos a Cena como “produto”.

25. Percebe-se que os integrantes do APA vêm de diferentes regiões do país e da América Latina. Cada um deles trazem consigo seus costumes, hábitos, cultura e tradição. Como o APA lida com isso? Há uma absorção destas diferentes expressões culturais? Caso haja, como ocorre?

Sim há uma absorção. Uma riqueza na troca. O coletivo é muito trabalhado no APA, a questão do grupo e da harmonia na troca entre todos é muito importante. E cada um com suas particularidades culturais e pessoal é bem-vindo, isso enriquece o encontro. Somos um grupo que vai na mesma direção e que se constrói e se completa com a presença de todos. Mas, mais uma vez, o que aparece de cada um no APA, o que resgatamos, não é exatamente a

“experiência pessoal”, que nos fecha em nos mesmo, é algo maior, mais profundo, mais nobre, mais frágil, algo que é comum a todos, que nos une sem nos “tirar a personalidade”.

26. É do interesse do projeto estabelecer algum método ou procedimentos técnicos para o ofício do ator? Uma vez amadurecido, como o APA pensa em disseminar esse conhecimento?

*Sim é a proposta de base... construir um método de trabalho, uma técnica, um conjunto de exercícios inéditos que queremos divulgar, compartilhando até o infinito o que desenvolvemos: O “**Estudo Sobre o Corpo Sensível**”. Não formamos só atores, formamos também pesquisadores e pedagogos multiplicadores. É o nosso desejo maior e o desejo do SESC: Disseminar esse conhecimento. Se não fosse isso não faria sentido.*

ENTREVISTA POR ESCRITO COM MAIRA

JEANNYSE (Analista de Cultura do SESC Paraty-RJ)

Realizada por: Marcelo Marques Teixeira⁴¹

1. Ao longo do projeto o objetivo do APA foi alterado? Quais eram os anseios iniciais e quais são os de hoje? Porque houve a mudança, o que levou a isto?

Esta é uma questão muito pertinente. Quando se trata de uma pesquisa as primeiras certezas vêm da ordem da potência do procurar e do construir, ou seja, do contínuo lançamento de propósitos, intenções e visões. Somente o que é vivo e em constante pulsão pode avançar nos processos criativos. Isto está coadunado à incerteza dos supostos resultados. Pois a transmutação que advém do encontro colaborativo e da imersão da investigação impede a estagnação ou a resultante definitiva e irrevogável. Pesquisar é buscar, indagar e não afirmar. A verdade está presentificada no efêmero instante do buscar. As perspectivas iniciais eram de certo modo no sentido de abrir caminhos e afirmar a relevância da pesquisa em Artes Cênicas, dentro do recorte de um projeto criado e realizado pelo Sesc, instituição sensível ao fazer artístico na atualidade, que está atenta aos fenômenos culturais e que viabiliza ações que reflitam neste processo. As mudanças dialogam com a perspectiva inerente nos processos laborais - a investigação como ponto motriz do próprio investigar

2. Qual a importância desse projeto ser executado na cidade de Paraty-RJ? Se fosse em outra cidade teria a mesma relevância?

Considerando o período de realização do APA (2014-2018), sua longevidade e disponibilidade de todos os atores-pesquisadores, sendo uma configuração de participantes oriundos de diferentes regiões brasileiras, a percepção atual é de que Paraty enquanto cidade interiorana, imune de solicitações dos chamados “eixos culturais” e do ritmo mercadológico que muitas vezes sobrecarregam profissionalmente atores e dançarinos da cena, contribui de forma relevante para o campo da pesquisa. Paraty além de ser uma cidade vocacionada para as artes, inspiradora para a criação, é o local aparentemente possível para que um grupo de atores do Rio de Janeiro, Londrina, Curitiba, Vitória, Barra Mansa, Campinas, Matão que em suas localidades desenvolvem seus trabalhos, viabilizem um espaço restrito para o laboratório, sem as urgências da repercussão mercadológica. Talvez possamos presumir que a produção de pesquisa nos “interiores”, nas “redondezas”, no que “arrodeia”, distante dos grandes centros e metrópoles, tenha maiores chances de se concretizar, pois solicita tempo para decantar e maturar. Vale ressaltar que Paraty apesar de ser uma cidade situada no interior do Rio de Janeiro, torna-se cosmopolita devido seu trânsito turístico constante – o mundo de certa forma passa por Paraty e deixa suas marcas.

⁴¹ Mensagem recebida por marcelomarquesteixeira@gmail.com, em 05 fev. 2018.

3. De quem partiu a idealização do projeto APA?

O projeto APA teve seu nascedouro na implementação da unidade Centro Cultural Sesc Paraty, em 2014. Na ocasião percebeu-se que o movimento de produção em Artes Cênicas era insípido, ou seja, era urgente a realização de projetos de fomentação e formação na região. A orientação do Sesc Paraty para proposições de projetos a serem criados e desenvolvidos era de considerar-se a vocação desta unidade – proposições com perfil laboral e de cunho investigativo. Ao ser convidada para a função técnica de gerir a linguagem de Artes Cênicas no Sesc Paraty, apoiei-me na visão colaborativa para construir um projeto que em seu escopo o processo de pesquisa fosse o principal requisito. A partir desta definição o projeto foi idealizado com ênfase à continuidade da investigação, por meio de módulos complementares e concatenados. Portanto, pode-se afirmar que a idealização do projeto APA surgiu de vontades e esforços compatíveis - institucionais e técnicos sobre o fazer e o pensar nas Artes Cênicas.

4. Como se procedeu a entrada de Simioni para o projeto? O que fez ele ser convidado? O que muda com a sua participação?

Ao final do primeiro ano do APA, surgiu o desejo de desenvolver o processo de pesquisa na perspectiva da alteridade para deste modo contrapor métodos e recortes a partir da complementariedade nas diferenças. Carlos Simioni e Stéphane Brodt são extremamente diferentes em seus percursos como atores-pesquisadores e ao mesmo tempo olham na mesma direção. Mediante isso o encontro de ambos no campo da investigação oportuniza outros paradigmas e outras práticas. Simioni, co-fundador do LUME Teatro, coletivo de referência em pesquisa nas Artes Cênicas, além de compartilhar sua experiência ao longo de 32 anos de grupo, propôs em seu primeiro dia no APA iniciarmos uma pesquisa que não saberíamos afirmar onde resultaria. Era algo ainda embrionário que ele próprio pouco havia trilhado. Porém exatamente por ser algo totalmente em aberto foi possível que o APA construísse dia-a-dia uma nova técnica voltada para o ator. Stéphane, além de ator é diretor do Amok Teatro, uma companhia com autonomia de criação. Simioni, ator e pesquisador do LUME Teatro, que por sua vez está vinculado a uma instituição de ensino, a Unicamp. Ambos se tornam pares complementares, enquanto pedagogos, se considerarmos que a sensibilidade individual se dá em trajetórias diferenciadas.

5. Quais são os dias, horários e local de execução do projeto? Qual o público alvo? Existe alguma restrição? Qual a duração do projeto?

O APA é um núcleo de pesquisa cuja existência está vinculada e apoiada na continuidade. Para o êxito da investigação, optou-se por módulos complementares e encadeados, um final de semana por mês, no período de dez meses de realização, totalizando 360h/ano. Inicialmente, em sua implementação, abriu-se inscrição para interessados em geral, atores e não atores, estudantes de teatro e de dança, a partir de 16 anos. O que perfilou um grupo heterogêneo e flutuante. Nesta perspectiva, pode-se dizer que 2014 foi um ano de “formação”. Refiro-me a uma formação enquanto pesquisadores e não como iniciação teatral. A partir do segundo ano, após a chegada de Simioni, surgiu um novo perfil de participantes – atores e dançarinos com experiência ou intenção voltadas para a pesquisa.

Ou seja, houve uma drástica e definitiva mudança no projeto – o núcleo tornou-se colaborativo e a criação de uma metodologia inédita de formação de atores-pesquisadores viabilizou-se. Atualmente o APA tem duração de dois anos por coletivo em pesquisa.

6. Sei que o APA se trata de uma pesquisa processual e que o seu resultado é justamente a sua trajetória. No entanto, como você vê isso? Espera-se, já houve ou está havendo alguma contrapartida ou “produto final” de todo este processo?

O Sesc enquanto instituição realizadora, em particular o Sesc Paraty que criou o projeto APA, é um polo de referência que tem enquanto missão central a criação de projetos-piloto, laborais e estruturantes. Portanto, a expectativa quanto ao projeto APA enfatiza a pesquisa enquanto imersão processual para a criação de uma tecnologia pedagógica e investigativa. O “produto final” é o próprio fazer, o próprio pesquisar. Demonstrações da pesquisa, abertas ao público têm sido a contrapartida para a instituição e, ao mesmo tempo, o retorno para a própria pesquisa, retroalimentando o núcleo. Ao final das Demonstrações propõe-se uma troca com o público no formato de roda de conversa, pois a intenção não é apresentar um resultado da pesquisa, mas abrir – literalmente - as portas do espaço de pesquisa, colocando atores-pesquisadores e plateia no mesmo patamar, o da vivência. O público brasileiro em geral não tem a prática de visualizar uma pesquisa, mas de estar como audiência passiva que frui um espetáculo. Pensando nisso, observa-se que ainda há uma relação que segrega público e artista/ obra. Oportunizar ao público a vivência da Demonstração de pesquisa e dar-lhe voz é criar uma polifonia sobre a investigação. O que reverbera e atravessa o público enquanto processo? Qual impacto é gerado no que é considerado “inacabado”? Há teatralidade no “vazio”, no que antecede a cena?

7. Há alguma relação entre o projeto e as manifestações culturais que rodeiam a região de Paraty. Caso haja, com quais expressões há este contato e como se dar esse processo?

O APA entende que tudo que se manifesta enquanto cultura tradicional é teatralidade. Seja nos cantos, nas danças, nos ritos, nos coletivos que legitimamente expressam a identidade de uma localidade. Experimentou-se intercâmbios com a cultura caiçara, estabelecendo trocas com mestres e incorporou-se na rotina da pesquisa cantos e danças de matriz africana. Sendo assim, debruça-se sobre o patrimônio imaterial e o multiculturalismo como possibilidade de processo dialógico e acolhe-se o hibridismo nas fontes de pesquisa.

8. Você reconhece algum outro projeto no Brasil, promovido pelo SESC, que se assemelhe com o APA? Qual? Quais são as similaridades e as diferenças?

O Sesc enquanto Programa Cultura desenvolve ações exponenciais na Rede de Artes Cênicas, objetivando a difusão das linguagens de teatro, de dança e de circo, envolvendo a realização de projetos de extrema capilaridade como o Palco Giratório, maior circuito em Artes Cênicas da América Latina, cuja longevidade é de 21 anos de existência, que mapeia a produção atual em Artes Cênicas no país; o projeto Sesc Dramaturgias que em 2018 completa 20 anos de realização, tornando possível a circulação de profissionais em uma ação formativa que além das práticas propõe uma reflexão conceitual sobre o fazer artístico. Neste panorama o APA é de fato um projeto diferenciado, devido seu tempo de execução e seu

conceito de pesquisa colaborativa, com destaque a formação de atores-pesquisadores. Outras unidades do Sesc desenvolvem projetos de ampla envergadura, porém com aspectos voltados para a formação e iniciação de atores.

9. O que você deseja do APA após o seu término? Quais são as reverberações esperadas?

Não há da parte do Sesc o desejo de término do APA, mas a orientação para que o projeto se mantenha potente em seu campo de atuação - a investigação - o que pressupõe mobilização constante sobre o buscar. As expectativas direcionam para a apropriação dos atores-pesquisadores acerca da experiência do pesquisar. A intenção de forma alguma é de gerar réplicas do APA pelo Brasil, mas de impulsionar o campo da investigação em outras localidades, por meio dos integrantes do APA. Será extremamente gratificante sabermos que o APA contribuiu na criação de novos processos de pesquisa ou na organização de outros núcleos de investigação. Ou mesmo na criação de espetáculos ou de processos colaborativos, espalhando na diversidade de expressões culturais, não se restringindo a cena, ao teatro ou a dança.

10. Você gostaria que este Projeto se expandisse para outros estados? Há esta possibilidade?

De certa forma o APA já se expande em outros Estados, pois há representatividade de várias regiões em seus participantes – Espírito Santo, Curitiba, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Paraíba, Rondônia, Argentina, entre outros. Porém, creio que havendo oportunidade do APA circular, enquanto ação formativa e como Demonstração de Pesquisa, por meio de residência ou intercâmbio ampliaremos as trocas com outros núcleos de pesquisa ou grupos de produção em Artes Cênicas, gerando um movimento em prol da investigação cênica. Vale ressaltar que no Brasil o reconhecimento público para ações de pesquisa é insípido.

11. Um dos aspectos deste Projeto é promover intercâmbios com outros grupos de pesquisa nacionais e internacionais. Ao longo do processo, já ocorreu algum intercâmbio? Quando, com quem e como se procedeu? Caso não tenha havido, o que impediu?

Sim. O APA em seus quatro anos de realização oportunizou e integrou intercâmbios com diferentes grupos e artistas internacionais e nacionais, entre eles: Enrico Bonavera (Itália/2014), Grupo Moitará (2014), Patuanú – núcleo de pesquisa em dança do ator (2016), Ponte dos Ventos (Europa e América Latina/2016) e Tadashi Endo (Japão/2017). A vinda de Enrico Bonavera proporcionou acesso as técnicas relacionadas ao uso das máscaras tipológicas da Commedia dell'Arte. A troca com o diretor Venício Fonseca do Grupo Moitará (RJ) deu prosseguimento as máscaras, com ênfase à improvisação e construção de personagens-tipo. Em 2016 pela primeira vez o APA intercambiou com outro núcleo de pesquisa, o Patuanú, quando de fato se consolidou um compartilhamento de processos de pesquisa, confrontando experiências e metodologias. Neste mesmo ano, o APA por meio de processo de inscrição aberta para atores do Brasil e outros países, participou durante 20 dias do intercâmbio com o núcleo de pesquisa multicultural, Ponte dos Ventos, fundado em 1990 pela atriz Iben Rasmussen (Odin Teatret). Ponte dos Ventos reúne 20 atores de diferentes nacionalidades, abarcando a Europa e países da América do Sul que neste período de intercâmbio

ministraram oficinas e criaram com os participantes uma performance inédita que foi apresentada ao ar livre para aproximadamente 700 pessoas em Paraty. O último intercâmbio recebeu o mestre do Butoh, Tadashi Endo, em celebração aos seus 70 anos de contribuição as Artes Cênicas mundial. Novamente durante 20 dias foram realizadas trocas em ação formativa na técnica do Butoh e encenou-se uma intervenção inédita com os atores. A percepção é que existem infinitas camadas de intercâmbio nesses encontros – entre atores, entre mestres, entre metodologias, entre técnicas, entre pedagogias, gerando novas perspectivas do fazer da cena.

12. O que você pensa sobre a apropriação do conhecimento que vem sendo desenvolvido no APA pelos atores-pesquisadores envolvidos?

Apropriar-se é reterritorializar territórios, é criar vínculos e ao mesmo tempo provocar reinvenções, é tornar plural o que era singular no início, é potencializar pertencimentos, dar às potências outros espaços de reverberação, é encaminhar o que antes eram caminhos. O APA somente fará sentido como espaço de criação de métodos de pesquisa se transbordar além de suas fronteiras de investigação. Deste modo sobreviverá as suas expectativas e subverterá seus próprios paradigmas.

13. O SESC já registrou ou pensa em registrar esse processo em obras literárias, publicações acadêmicas, exposições artísticas, entre outros meios afins?

Durante os quatro anos de realização, produziu-se vasto material em registro fotográfico e em audiovisual, com intuito de reforçar a importância da memória de um projeto em permanente construção, para garantir sua codificação e difusão a posteriori. O registro fotográfico viabilizou a Exposição “Revelação” da fotógrafa Marta Viana que desde 2014 registra o APA, com o objetivo de divulgar sua historicidade. Em 2016 o APA foi acompanhado pelo pesquisador Fernando Mencarelli (UFMG) que contribuiu profundamente nas questões conceitual e configuração de metodologia da pesquisa, porém não gerou uma publicação. Pretende-se em 2018 registrar a tecnificação do projeto, tendo o audiovisual como dispositivo e plataforma para o compartilhamento da pesquisa na Rede em Artes Cênicas do Sesc. Além disso, há pretensões de que o APA seja o objeto de publicações de artigos e dissertações acadêmicas e deste modo, criar aproximações entre as práticas e as teorias sobre a cena.

14. Para você, o que há de especial nesse Projeto, que não se vê em outros?

O APA é um espaço que privilegia o encontro entre técnica e subjetividade, gerando reconhecimento e pertencimento entre pares, onde a troca materializa o que antes existia no campo imaginário, os não lugares existentes entre territórios, o fazer diário sem criar rotinas estagnantes, lugar onde é possível viver-se diferenças como complementariedades, entender-se confronto de métodos como pluralidade de visões, quando intenções são propósitos que guiam a novas perspectivas. E acima de tudo, entende o artista-criador, o ator-pesquisador, em sua plenitude, ou seja, considera o humano como pulsão principal para a criação. Cada passo que se dá individualmente na pesquisa é um passo coletivo, um vértice para as Artes Cênicas e para a existência.

ANEXO IV

IMAGENS UTILIZADAS DURANTE O PROCESSO CRIATIVO



