



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

RENAN COELHO SANTOS

**REVOLUÇÃO DO INVISÍVEL:
A SISTEMATIZAÇÃO DE UM TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO A PARTIR DO
MALABARISMO**

BELÉM - PA
2019

RENAN COELHO SANTOS

**REVOLUÇÃO DO INVISÍVEL:
A SISTEMATIZAÇÃO DE UM TREINAMENTO PRÉ-EXPRESSIVO A PARTIR DO
MALABARISMO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

**BELÉM-PA
2019**

Dados Internacionais de Catalogação- na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPa

S237r

Santos, Renan Coelho

Revolução do invisível : a sistematização de um treinamento pré-expressivo a partir do malabarismo / Renan Coelho Santos. – 2019.

81 f. : il. color.

Orientador: Professor Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019.

1. Malabarismo. 2. Teatro. 3. Circo. I. Título.

CDD 23. ed. - 793.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos quatro (04) dias do mês de Julho do ano de dois mil e dezenove (2019), às dez horas (10) horas, a Banca Examinadora, instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública na Escola de Teatro e Dança, para examinar a Dissertação de Mestrado de **Renan Coelho Santos**, intitulada: **Noções sobre o malabarismo sistematizado ao treinamento psicofísico do atuante cênico**. Sob a presidência do orientador Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores doutores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: **Cesário Augusto Pimentel de Alencar** (Presidente), **Ana Flávia Mendes Sapucahy** (Examinador interno), **Ana Karine Jansen de Amorim** (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, o Professor Doutor Cesário Augusto Alencar, passou a palavra ao mestrando Renan Coelho Santos, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos. Após a apresentação, o mestrando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa **Aprovado, com o conceito** EXCELENTE **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____ **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo mestrando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 04 de Julho de 2019.

Prof. Dr. CESÁRIO AUGUSTO PIMENTEL DE ALENCAR

Prof.ª Dr.ª ANA FLÁVIA MENDES SAPUCAHY

Prof.ª Dr.ª ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

RENAN COELHO SANTOS

Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Ana Flávia Mendes Sapucahy
Ana Karine Jansen de Amorim
Renan Coelho Santos

P.S.: sugestão de publicação
e anexos videográficos
à dissertação

AGRADECIMENTOS

Essa é a parte em que passa um filme na cabeça de todo pesquisador, pois temos que analisar todas as pessoas que foram importantes para o nascimento deste trabalho, este que é realizado com o esmero de um artesão, afinal esta pesquisa foi realizada com a ajuda de várias mãos. E ao analisar isso muitas memórias boas vem à tona e o filme começa...

Primeiramente à Nilsa Coelho, a dona da primeira imagem que vem à minha cabeça como referência de suporte, minha mãe. Que mulher incrível. Ela é a responsável por minha educação, sempre me incentiva, ama tudo o que eu faço, sempre está na primeira fila de todos os meus espetáculos, ela é o clichê de mãe coruja. Minha vontade é de dedicar um capítulo inteiro para descrever a sua paciência em algumas crises existenciais, assim como nos momentos críticos do processo de entrada nessa pós-graduação. Levarei comigo para onde eu for suas palavras de incentivo, seu olhar firme e sua habilidade de conseguir me colocar no chão e entender que tudo é um processo.

Agradeço também à minha irmã Renata Coelho, que (in) diretamente me serve como incentivo para eu conseguir melhorar enquanto pessoa, enquanto homem que tem privilégios garantidos por essa sociedade patriarcal, muito obrigado minha irmã por abrir meus olhos e não desistir de mim nunca, por ser minha base, minha sustentação.

Também agradeço muito, mas muito à minha companheira de vida Juliana (Demi) Araújo. Pois ela me deu suporte desde o processo seletivo para entrar nesta pós-graduação, até os momentos finais. Nós, enquanto pesquisadores, temos que ter plena noção do quanto somos chatos, principalmente na reta final, pois temos que nos controlar para não ficar o dia inteiro falando de nossa pesquisa. Deste modo, tenho muito para agradecer à Juliana por toda a sua paciência e por ser uma ótima ouvinte. Desculpa se, por vezes, acabei por ser irritante.

Também gostaria de fazer um agradecimento póstumo ao meu amigo/irmão Clediciano Cardoso, ele que foi uma pessoa diretamente responsável por eu estar aqui agora. Ele me ensinou quase tudo o que eu sei sobre arte circense, me ajudou a passar na prova do Técnico em Arte Dramática da UFPa. Clediciano era meu parceiro de palhaçaria, de acrobacia, meu professor de circo, meu parceiro de sonhos, de

projetos, de vida. Ele era um cara que acreditava em tudo que eu dizia, ele abraçava minhas ideias. Eu lembro do dia em que passei no Técnico em Arte Dramática, ele me ligou, muito feliz, dizendo que eu tinha conseguido. Eu confesso que fiquei mais feliz em ver a felicidade dele do que pelo resultado em si, nesse momento eu sabia que tinha uma pessoa que acreditava nos meus sonhos e essa motivação é muito complicada de descrever.

Infelizmente meu amigo se foi muito cedo, mas ele me deixou um legado muito importante. Ele plantou a semente da esperança em mim, essa semente é muito difícil de crescer, principalmente quando estamos falando sobre pesquisa em artes. Mas ele me fez acreditar que tudo isso vale a pena e que a nossa missão é plantar sementes boas nas outras pessoas, para que possa florescer coisas boas. Acredito que essa dissertação é a semente que eu estou plantando e que sirva para outras pessoas. Eu tenho certeza que o Clediciano iria ficar muito feliz em ler este agradecimento. Ele iria dizer: tu deverias ter escrito mais coisa sobre mim. Meu amigo, tu fazes muita falta.

Ao meu amigo Lucas Moraga, que tanto me ajudou com as fotos desta dissertação, assim como a imagem que foi convite para a defesa. Nossa, quanto trabalho eu dei para este rapaz. Muito obrigado meu amigo, por me ajudar, por sempre estar disponível, por ser essa pessoa tão doce e compreensiva. Vamos nos fortalecer sempre!

Ao meu orientador que também foi um grande parceiro, sempre muito paciente comigo, me ensinou tanta coisa, me ensinou que podemos sempre olhar para as coisas de forma positiva. Cesário, tu és um cara admirável, muito obrigado por comprar minhas ideias e ter aceitado toda essa loucura de coração aberto.

Acredito que não irei lembrar de todas as pessoas que passaram por este processo, foram tantas pessoas que me abraçaram, deste modo gostaria de falar sobre a minha turma de um modo geral. Foi uma turma muito especial, nos ajudamos, nos abraçamos bastante, trocamos sofrimentos acadêmicos e pessoais, demos suporte nas viagens para levar nossas pesquisas para outros lugares. Bebemos, rimos, choramos e depois bebemos mais um pouco. Muito obrigado turma de Mestrado de 2017. Eu não teria chegado aqui sem vocês.

Gostaria de agradecer também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por fomentar a pesquisa científica, nos impulsionando

a produzir cada vez mais conhecimento, assim como nos ajudar financeiramente, através das bolsas, que estão cada vez mais raras, fazendo com que todo esse processo seja mais palpável e real. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Muito obrigado pelo suporte.

E por último eu gostaria de agradecer aos meus ancestrais que lutaram muito para que eu me encontre nesse momento escrevendo esse texto. Diariamente meus semelhantes morrem nas periferias, nas ruas, nas escolas. Nós somos confundidos, temos que ter cuidado ao utilizar guarda-chuvas, vassouras, furadeiras, temos que ter cuidado ao andar com nossa família dentro de um carro. À todos que se foram, suas mortes não foram em vão, continuaremos lutando para que melhore. Para quem nasceu negro, em uma sociedade racista, estar finalizando uma pós-graduação é um ato de muita resistência.

Muito Obrigado!

RESUMO

Este trabalho abordará a sistematização de um treinamento psicofísico por meio do malabarismo, assim como sua aplicabilidade. A intenção da pesquisa tem sido fundir as duas áreas que mais me fascinam dentro das artes cênicas: a investigação do corpo e o circo. Pelo fato de a investigação incluir a apresentação de um conteúdo prático, serão exibidas as etapas do treinamento. Nesta expressão poética, apresentar-se-ão três monólogos que dela farão parte na etapa da subjetivação. Posteriormente, haverá comentários, discussões e considerações sobre cada etapa do treinamento até o momento da construção das cenas. Quanto à parte escrita, abordarei a teoria do treinamento, inicialmente versando os conceitos de *presença* e *técnicas corporais*, a serem conjecturadas. Posteriormente, abordarei os teóricos que me chamaram muita atenção ao construir suas próprias formas de trabalhar o corpo em suas empreitadas psicofísicas. A seguir, discorrerei a respeito do trajeto da sistematização do treinamento, abordando algumas metáforas que permeiam o trabalho, a metodologia, os problemas e dificuldades encontradas.

PALAVRA-CHAVE: Treinamento; Teatro; Circo; Malabarismo; Metodologia

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	Foto do acervo pessoal	7
Imagem 2	Disponível em: https://www.britannica.com/	22
Imagem 3	Disponível em: //cdn.shopify.com	28
Imagem 4	Disponível em: https://www.tes.com	29
Imagem 5	Disponível em: https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-stanislavski	31
Imagem 6	Todas as fotos dos malabares foram tiradas do banco de dados da Google.	41 42 43
Imagem 7	Disponível em: https://3.bp.blogspot.com/-W_vEiGzuots/T8VXUd0N6FI/AAAAAAAAALj4/3I-DQaBBExg/s1600/Batalha+-+Moinho+de+Vento.jpg	47
Imagem 8	Foto de Lucas Moraga	48
Imagem 9	Foto de Lucas Moraga	52
Imagem 10	Foto de Lucas Moraga	60
Imagem 11	Foto de Lucas Moraga	60
Imagem 12	Foto de Lucas Moraga	62
Imagem 13	Foto de Lucas Moraga	63
Imagem 14	Foto de Arquivo pessoa do processo	67
Imagem 15	Fotos de Lucas Moraga e montadas por Renan Coelho	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. TREINAR PRA QUÊ?.....	12
1.1. Presença.....	16
1.2. Técnicas Corporais.....	18
1.3. Henry Irving.....	22
1.4. Constantin Stanislavski.....	29
2.0. A REVOLUÇÃO DO INVISÍVEL.....	37
2.1. Manipulação de objetos flutuantes.....	39
2.2. O ar manifesto.....	47
3. O CORPO MANIFESTO.....	54
3.1. A metodologia de treinamento com bolas.....	57
3.2. Bastidores.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS.....	74

INTRODUÇÃO

De forma sucinta, procuro explicar, nesta escritura, meu trajeto artístico até chegar aqui, no âmbito artístico absolutamente vinculado à minha trajetória como indivíduo. Essa explicação talvez seja uma forma de me conhecer segundo autor desta dissertação, pois quero evidenciar os caminhos que me trouxeram para este momento. Sendo assim, farei um breve apanhado sobre a referida trajetória.

Tive o primeiro contato com as artes no ano de 2012, quando decidi participar de um grupo de cultura popular aqui no conjunto onde moro, chamado de *Projeto Boi Orube de Cultura e Educação*. E nesse grupo eu era pernalta, ou seja, andava de perna de pau. Era um grupo onde nós fazíamos cortejos em épocas específicas, por exemplo, durante a quadra junina. Cantávamos músicas de culturas regionais, como o Carimbó, Lundu, Boi, e especificamente na época junina, incluíamos, também, o Xote, a Quadrilha, entre outros. Saíamos nas ruas do conjunto cantando, tocando e dançando numa grande festa. Era nossa forma de fazer um resgate da cultura regional, e como disse, eu fazia parte do grupo dos pernaltas. Nossa formação era: metade do grupo de perna de pau na frente, chamando atenção das pessoas na rua e a outra metade ia atrás para fechar o batalhão. Era lindo.



(Imagem 1 - Cortejo do Boi Orube em junho de 2014)

No ano de 2013 fui convidado para uma companhia de circo chamada de Nós Tantos onde comecei a engatinhar nas artes circenses, comecei a aprender algumas coisas sobre malabarismo, acrobacias de solo e aéreas e a palhaçaria. Comecei a trabalhar com esta companhia em algumas apresentações para eventos, empresas e o que aparecesse. Ganhamos alguns editais de incentivo à arte. Tudo aquilo era incrível.

Em 2014, acabei por ingressar no Curso Técnico em Arte Dramática da UFPA, que na época ainda se chamava Curso Técnico em Ator. Foi aí que tudo mudou e minha cabeça quase não aguenta de tanta informação diferente, nova e surpreendente. Conheci os primeiros teóricos. Comecei a estudar construção de personagem e percebi o quanto o corpo era importante para a construção e que deveríamos estar em constante prática e conhecendo habilidades corporais novas, ultrapassando limites cotidianos e por aí vai.

Nessa época também comecei a perceber que eu tinha certas facilidades em desenvolver algumas coisas, visto que já tinha, mesmo que breve, uma vivência dentro do circo. Então comecei a fazer espetáculos teatrais que exigiam bastante de uma resistência corporal. E fui sendo cada vez mais desafiado nesse sentido.

Contudo, havia um problema: temos poucas pesquisas sobre circo por aqui na região e nenhuma que falasse do circo como uma parte importante dentro da formação do ator. Não obstante, nesse sentido, temos bastante coisa sobre o Palhaço. Têm-se muitos estudos que falam sobre a utilização da acrobacia também. Mas pouca coisa que relaciona o fazer circense como indutor do trabalho teatral; normalmente são linguagens – o circo e o teatro – que se utilizam de seus espaços e não se misturam entre si, a não ser através da palhaçaria, como disse acima. Foi quando tive a ideia de unir as duas linguagens que eu mais amo: o circo e o teatro. Numa simbiose tão forte que uma precisa da outra, ou seja, são diretamente dependentes. E assim cheguei ao início da pesquisa.

Quando entrei no Programa de Pós-Graduação em Artes, fui inserido em diversos desafios. E sempre é muito doloroso abandonar algumas ideias para que consigamos dar espaço para outras e polir com muito mais esmero cada ponto que está sendo abordado nessa pesquisa. É como ter que deixar para trás a cena que gostamos muito, pelo melhor andamento do espetáculo. Desta forma, durante essa

trajetória muita coisa ficou para trás para que novas ideias e novos pensamentos pudessem vir. Assim sendo, este trabalho versará sobre a sistematização de um treinamento psicofísico por meio do malabarismo.

O primeiro capítulo chamado de “Treinar pra quê?” remete uma pergunta autoexplicativa, apesar de não nos levar a uma conclusa resposta. Durante uma comunicação no Simpósio de Reflexões Contemporâneas em fevereiro de 2018, organizado pelo grupo LUME, fui questionado sobre “qual motivo de eu treinar”, e se eu considerava “imprescindível o treinamento para ser um bom ator”. Naquele momento não tinha certeza se sabia o que responder e acabei criando este primeiro capítulo para responder esta pergunta. Acabei descobrindo também que, antes de mim, muitos outros tiveram este mesmo questionamento.

Comecei a pesquisar sobre o ponto de partida do treinamento, principalmente sobre qual motivação começaram essa prática. E tinha como grandes referências de pioneirismo nomes como o do teatrólogo russo Constantin Stanislavski (1868-1936) e do também teatrólogo francês Jacques Copeau (1879 - 1949), contudo acabei descobrindo outro ator – o inglês Henry Irving (1838 - 1905) –, que também começou essa prática teatral, a qual se presta mais atenção ao corpo, pois ainda não podia chamar de treinamento, visto que o conceito ainda não havia sido criado e sequer havia qualquer sistematização nesse sentido. Sendo assim, dediquei esse tópico inicial do primeiro capítulo justamente ao Irving que foi um visionário à sua época e uma grande inspiração para mim neste processo.

Deste modo, abordo, também, sobre a vida de Constantin Stanislavski, questionando sobre como foi o processo de criação do sistema de ações físicas? E sobre qual impulso esse sistema foi criado? Sistema esse que modificou a forma de se fazer teatro e, por isso, ainda é muito utilizado em muitas escolas de artes cênicas ao redor do mundo. E é muito bom comparar os dois, visto que Stanislavski veio uma geração depois de Irving, contudo ainda teve muitas dificuldades para estabelecer seus estudos sobre o corpo e sobre uma forma diferente de interpretação. Na época Vitoriana em que viviam, o teatro declamatório era muito estabelecido, então qualquer tipo de atuação que fosse de encontro ao que já estava definido causava uma estranheza brutal e a crítica não perdoava. Mesmo assim eles persistiam com seu modo de fazer arte.

Nessa primeira etapa, já que vamos falar sobre o princípio das discussões sobre treinamento e estudos do corpo, é fundamental que se fale dos conceitos que são basilares para se entenda a sua importância e utilidade. Portanto, acabei falando, neste momento, sobre os conceitos de pré-expressividade, presença e técnicas corporais. Visto, também, que são palavras que se encontram em vários momentos do trabalho, então acredito que esse momento inicial seria ideal para que ficasse tudo muito bem explicado.

Deste modo, fundamentado por esses estudos e nas discussões com o Professor Cesário, acabei por me convencer que ninguém precisa de treinamento para ser um bom ator. Treinamos com um objetivo de sempre melhorar nossa desenvoltura enquanto artistas. Contudo, há vários caminhos diferentes que podem ser seguidos para que haja um aperfeiçoamento desta função e cada um escolhe o seu.

Já no segundo capítulo, que demos o nome de “A revolução do invisível”. Este título foi inspirado no termo criado pelo diretor italiano Eugenio Barba (1936), que explica: é tudo o que não é visto pelo público no ator, ou seja, toda sua sub-partitura. É algo que não pode ser verbalizado. Deste modo, no segundo capítulo será falado sobre os percursos criativos relacionados a parte prática do trabalho, percursos esses que não poderão ser vistos durante a apresentação do trabalho poético, pois explica de onde vieram as inspirações para a criação dos movimentos e das sequências.

Ao escrever sobre o malabarismo no segundo capítulo optei por chamar o tópico de “Manipulação de objetos flutuantes” pois acredito que o termo malabarismo é muito rígido além de compreender apenas a área circense e aqui este gênero do circo é utilizado como suporte de criação de um treinamento psicofísico, perdendo algumas de suas essências, por exemplo o virtuosismo. Então, a partir do momento que o termo é modificado eu me sinto muito mais livre para brincar com esse objeto, que no caso da pesquisa é a bola, inclusive livre para que não haja bola nenhuma. Neste tópico falarei também sobre os diversos tipos de malabares, e também sobre algumas formas diferentes de manipular os objetos.

Já no segundo tópico do segundo capítulo, tratarei da metáfora e do processo imaginativo do treinamento e intituarei de “O ar manifesto”. Esse nome veio a partir da poética dos elementos de Gaston Bachelard, onde segundo ele, o ar é responsável pela imaginação. Assim como tive inspiração do livro “O ator no olho do furacão” de

Eduardo de Paula, onde ele faz um paralelo entre a escala de vento de Beaufort e o processo criativo. Trouxe esses dois elementos para a minha pesquisa e criei o ar manifesto.

Por fim, o último capítulo chamei de “Corpo manifesto”, pois, nele, explico como que foi criada toda a metodologia para este treinamento, foi um longo processo até encontrar esta metodologia, assim como conseguir aplicar todo o trabalho criado até então, nessa nova sistematização.

A partir de toda metáfora do ar e da necessidade do meu corpo se adaptar a diversos tipos de escalas de vento, ele acabou por se tornar um corpo manifesto. E nesse capítulo vou detalhando todas as etapas criadoras, e isso vai sistematizando todo o percurso, de uma forma que qualquer pessoa que leia esse trabalho consiga repetir o trabalho e conseguir encontrar seus próprios resultados.

CAPÍTULO 1: TREINAR PARA QUÊ?

O treinamento não garante resultados artísticos. Antes, é um modo de tornar coerente as intenções de uma pessoa. Se ela escolhe fazer teatro, ela deve fazer teatro. Mas ela também deve despedaçar a armação do teatro com toda a força de suas energias e inteligências. (Eugenio Barba)

Almejarei explicar, nesta primeira etapa do trabalho, alguns fatos sobre o treinamento psicofísico e sua utilidade, pois a incerteza a respeito da sua aplicabilidade é sempre pertinente e presente. Normalmente haverá, também, o questionamento se os movimentos que são criados, ou executados compõem algum tipo de trabalho cênico. Sendo assim, esse capítulo servirá, presumivelmente, para que essas dúvidas sejam sanadas.

Ao treinarmos buscamos alcançar o nível “pré-expressivo”. Termo categorizado por Eugenio Barba¹ quando explica sobre os campos de estudo da Antropologia Teatral. Barba e Savarese² (1995, p. 188) ensina que é preciso trabalhar os caminhos que fazem com que o corpo do ator se torne um corpo cenicamente vivo, ou seja, como atrair de imediato a atenção do público. E acrescenta, ao falar sobre a pré-expressividade, que o ator tem que trabalhar com direcionamento à energia das ações, à presença e não em busca dos seus significados.

Para um ator, trabalhar em nível pré-expressivo significa modelar a qualidade da própria existência cênica. Sem eficácia em nível pré-expressivo um ator não é ator. Pode até funcionar dentro de um espetáculo, mas, justamente por isso, é material puramente funcional nas mãos de um diretor ou de um coreógrafo. Pode vestir as roupas, os gestos, as palavras e os movimentos de um personagem, que porém, sem uma acurada presença cênica, são apenas roupas, gestos, palavras e movimentos. Tudo o que faz significa apenas o que *deve* significar e nada mais. Os linguistas diriam: denota, não conota. A eficácia do nível pré-expressivo de um ator é a medida da sua autonomia como indivíduo e como artista. (BARBA, 1994, p.151. Ênfases originais)

Ou seja, o treinamento serve para que aprendamos a conduzir as energias de nossas ações para que possamos utilizar no momento correto, com a intenção correta. É diferente do processo de criação cênica, por exemplo.

¹ Eugenio Barba (1936-) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Barba . Acesso em: 15 de fevereiro de 2019

² Nicolas Savarese (1945-) é um historiador italiano, um renomado estudioso da história do teatro. Foi professor de História do Teatro e Artes Cênicas na Universidade La Sapienza de Roma, na Universidade de Lecce e na Universidade de Bolonha. Nos anos 80, ocupou a mesma cadeira nas universidades de Kyoto e Montréal, e mais recentemente na Sorbonne em Paris, em 2005. É membro fundador, com Franco Ruffini e outros, da "Escola Internacional de Antropologia Teatral" (ISTA), dirigida de Eugenio Barba. Disponível em: <https://ecclesiae.com.br>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2019

Dentro do trabalho de criação cênica, fala-se sobre o processo de *aculturação*, que nada mais é do que atribuir outra cultura para o nosso corpo, que é diferente daquela que absorvemos no dia-a-dia. Segundo Barba e Savarese (1995, p. 190), os atores, bailarinos, mímicos, são fascinantes quando alcançam a naturalidade no processo de aculturação. Ainda segundo ele, a aculturação é a transformação de uma aparência usual, a fim de recriá-la de uma maneira fresca e surpreendente.

Quando falamos sobre aculturação, indiretamente estamos falando sobre técnica, afinal é pertinente pensar que para cada gênero da cena (dança, teatro e circo) existe uma técnica (ou uma aculturação) diferente, determinados atores utilizam uma técnica, os bailarinos clássicos utilizam outra, os modernos outra, para os circenses é outra completamente diferente e por aí vai. Mas todos possuem um objetivo em comum: procurar alcançar a melhor forma de expressar sua subjetividade através do corpo.

Segundo o polonês James Slowiak e o colombiano Jairo Cuesta (2013, p. 186), Grotowski diz que o ator precisa eliminar as resistências do corpo, mas antes precisa saber antes quais são essas resistências. Para isso, utiliza-se dos exercícios de treinamentos elaborados, podendo ser chamados também de “exercícios obstáculos”, contudo, ele acredita que, de acordo com a mudança das épocas, a cultura muda, logo os tipos de exercícios também têm que mudar. Em referência a mais uma faceta do treinamento psicofísico, Eugenio Barba cita o psicólogo comportamental alemão Rudolf Arnheim (1904-2007), enfatizando a interdependência entre a ação e o modo como ela é realizada:

Enquanto pessoa, ator-bailarino, possui um corpo de carne e sangue, cujo peso físico é controlado por forças físicas. Ele possui experiências sensoriais do que acontece dentro e fora do seu corpo, e também sentimentos, desejos e metas. Como um instrumento artístico, porém, o ator-bailarino consiste – pelo menos para o seu público – unicamente do que dele pode ser visto. Suas propriedades e ações são implicitamente definidas pela maneira como ele aparece e como ele faz. Cem quilos de peso na balança não serão percebidos se para o público ele possui a leveza das asas de uma libélula. Suas aspirações são limitadas ao que aparece em sua postura e gesto. Ele não possui mais nem menos alma do que sua figura pintada num quadro. (ARNHEIM apud BARBA, 1995, p. 186)

O treinamento psicofísico, conforme vem-se acenando, implica em um comportamento envolvente de todo o organismo, sendo, necessariamente, um estado onde as percepções do sujeito atuante se ativam em modo de intenso alerta, absolutamente sensível a todo o ambiente, seja interno, seja externo a ele.

Consequentemente, o referido treinamento busca romper justamente com todas as técnicas que estão enraizadas no nosso corpo, como vícios. Como exemplo de processo de treinamento poderíamos começar mostrando o “Treinamento Energético” do grupo Lume³. Segundo Ferracini (2012, p.95), o trabalho do treinamento energético busca quebrar todos os vícios do ator, e aqui, Ferracini define o vício como ato de justamente retirar do nosso corpo os gestos cotidianos. Para conseguir isso, ele diz que Luis Otávio Burnier⁴, criador do Lume, embasado nas pesquisas de Grotowski, acreditava que seria através da exaustão física que eles conseguiriam esse objetivo. Burnier define o treinamento energético:

Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (Burnier, 1985:31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. “Uma vez ultrapassada esta fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’. Se eles existem em seu interior, devem agora, ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer uma novo tipo de comunicação (...).” (FERRACINI, 2019, s/p. Ênfases originais)

Neste momento, é considerável refletirmos sobre a diferença de um treinamento psicofísico e um treinamento de alto rendimento, pois ambos podem nos levar a exaustão. O treinamento de alto rendimento visa à superação de limites pessoais, seja de força, velocidade, capacidades aeróbicas e anaeróbicas, depende do esporte e depende da meta do atleta. Já se analisarmos o treinamento psicofísico percebemos que a exaustão auxilia no expurgo das energias primeiras, fazendo que

³ Lume - O LUME é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo> . Acesso em: 18 de junho de 2019

⁴ Luís Otávio Burnier (1956-1995), mais conhecido como Burnier, foi um ator, mímico, tradutor, pesquisador e diretor de teatro brasileiro. Foi um dos fundadores e esteve à frente do grupo LUME até seu falecimento. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Ot%C3%A1vio_Burnier . Acesso em 18 de Junho de 2019

diminua o lapso temporal entre o impulso e a ação, como foi explicado na citação acima.

Ao final dessas primeiras investidas, chega-se à conclusão de que o treinamento psicofísico para a atuação cênica serve para que consigamos uma nova cultura corporal, para que nosso corpo entenda novas formas de realizar uma mesma tarefa. Sendo assim, é importante dizer que o treinamento nada mais é do que aprender e reaprender a atuar. É uma forma de entender como funciona nosso corpo enquanto artista que tem a necessidade de expressar através do movimento.

Atuação é um processo aprendido e, portanto, pode ser ensinado. Uma maneira sistemática de ensinar alguém a atuar, ou seja, como desenvolver as ferramentas e habilidades necessárias para atuar, constitui um método de treinamento. Tal método deve conter uma sequência de exercícios psicofisiológicos que tenderão a aumentar a capacidade do ator de “representar”, isto é, transmitir a informação gnóstica e emocional contida em uma peça, evocando assim no público a intenção correspondente do autor. O ator deve aprender a usar seu corpo para expressar emoções, assim como um cantor deve aprender a usar sua voz ou um pianista em suas mãos. Isso requer dominar uma série de habilidades técnicas⁵. (BLOCH; ORTHOUS; SANTIBÁÑEZ-H. 2002, p. 219. Ênfases originais)

E a partir do momento que estamos estudando o treinamento, assim como praticando-o inspirados em alguns autores, ou quiçá criando o nosso próprio, como é o caso deste trabalho - que na verdade é uma mistura das duas ocorrências – parecemos inevitável depreender que estamos laborando no sentido de criar um tipo de treinamento inédito, mas inspirados em muita gente, ligadas às artes cênicas, composta por artistas debruçados nesses mistérios compartilhados.

Notadamente, quando estou nesse processo de criação de um treinamento deparo-me, diversas vezes, seja na prática, seja na teoria, com a palavra *presença*. Uma eterna busca, tanto pelo seu significado, quanto pela descrição dessa perseverante palavra, pela via da experiência, estará presente em diversos momentos deste trabalho. Nesse ensejo, então, talvez seja o momento oportuno de empreender

⁵Do original: Acting behavior is a learned process and can therefore be taught. A systematic way of teaching someone how to act, that is to say, how to develop the tools and skills necessary for acting behavior, constitutes a training method. Such a method should contain a sequence of psychophysiological exercises which will tend to increase the ability of the actor to “represent,” that is, to transmit the gnostic and emotional information contained in a play, thus evoking in the public the corresponding intention of the author. The actor must learn how to use his body in order to express emotions, just as a singer must learn to use his voice or a pianist his hands. This requires mastering a series of technical abilities. Livre tradução do autor.

explicá-la. Portanto, dedicarei algumas laudas, doravante, para discorrer um pouco sobre um termo assim tão assíduo nos treinamentos psicofísicos.

1.1. Presença

Nós, artistas da cena, ouvimos muitos bordões relacionados ao fazer artístico e, mais das vezes, ignoramos sua conceituação ou mesmo proposta de significado, embora saibamos o seu propósito. Uma dessas palavras é *presença*. Comumente ouve-se esse vocábulo quando do comentário sobre o trabalho de tal ator ou atriz, se ele ou ela tinha muita ou tinha pouca presença em determinado espetáculo, assim como ouvimos de alguns diretores que nos cobram mais presença. Mas o que poderia ser isso, de fato?

O artigo “A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas” de autoria de Ferracini e Feitosa (2017) nos traz uma discussão muito interessante sobre esse conceito, principalmente no que tange à divergência de sua aplicação dentro da filosofia e da arte. Sendo assim trarei aqui alguns dos argumentos elencados dentro do artigo, assim como suscitarei outros autores para complementar a discussão nesse momento.

Segundo Feitosa (2017, p. 110), na área da performance essa palavra é imprescindível, pois a presença é determinante para que haja uma comunhão com o público. Isso quer dizer que na performance poderíamos falar sobre a “presença pura” (2017, p. 110). Sendo assim tudo que está acontecendo é real, não há ficção, e para isso acontecer pode-se dizer que se precisa das características do rito. O público então deixa de ser espectador e começa a fazer parte desse rito, como uma comunhão. Contudo, pelo fato da discussão se manifestar circunscrita em torno da necessidade real da presença pura, e Feitosa (2017, p. 108) diz que ela é inacessível ao ser humano, ou seja, é uma utopia. Ninguém está puramente presente.

Ferracini (2017, p. 111) concorda, mas até certo ponto. A *presença* da forma como a filosofia aborda, é realmente inalcançável, contudo nas artes cênicas ela é vista de diferentes formas. A presença realmente se encontra no momento em que há relação de ator – performer – e espectador, mas não há o teor místico adquirido por meio da verdade cênica ou humana, sendo assim, diferente da filosofia, o teor da *presença* é poético e não místico. Segundo Ferracini: “A presença, no campo das artes presenciais é uma força gerada na ontogênese da ação em ato poético. Ela tem

uma não-forma, é incorpórea, virtual e só se gera no acontecimento poético cênico.” (2017, p. 114). Sendo assim, a presença é uma potência que não se relaciona com a transcendência.

Portanto vê-se que a discussão é bem ampla, esse termo é vastamente debatido no campo filosófico. Heidegger⁶, por exemplo, desenvolve o conceito de presença como “o ser que possui possibilidade de questionar (HEIDEGGER, 1988, p. 33). A partir do momento que questionamos, temos a oportunidade de nos relacionar com universo social e, portanto, estar presente. Contudo, a partir deste momento, atinarei a discussão no âmbito das artes cênicas. Barba (1995, p. 246) diz que é através do treinamento que conseguimos a “presença total”, complementando depois que “no nível pré-expressivo, permite gerar a presença teatral, o corpo-em-vida do ator capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível: a intenção.” (BARBA, 1994, p. 21). Sendo assim, percebe-se que para se conseguir esse estado de presença, o organismo do ator necessita de um longo trabalho, principalmente no nível pré-expressivo.

A descrição sobre a palavra *presença* com a qual mais minha pesquisa se identifica se encontra nessa citação:

Se ficassem mais atentos à sua própria mecânica, sentiriam uma energia subindo dos mananciais mais profundos do seu ser. (...) Uma energia carregada de emoções, desejos, objetivos, (...) cujo propósito é ativar esta ou aquela ação. (...) A energia, inflamada pela emoção, saturada de vontade e dirigida pelo intelecto, (...) manifesta-se na (...) ação plena de sentimento, conteúdo e intenção, (...) que não pode ser executada de forma inteligente e mecânica, mas deve consumir-se de acordo com os seus impulsos espirituais. O movimento e ação que (...) obedecem a um padrão interior, são essenciais para os verdadeiros artistas do drama, do balé e de outras artes cênicas e plásticas. (STANISLAVSKI, 1997, p. 152)

Percebemos, em Stanislavski, algo como uma intuição profunda, percebida pelo atuante dentro de si, numa espécie de autopercepção sensorial advinda de fontes abundantes de todo o material necessário a uma atuação crível e justa. Em nosso treinamento com malabarismo, a sensação de ser impulsionado por aquele manancial se constitui no moto contínuo de intenções.

Já para Barba (1994, p. 23), seguidor confesso do visionário russo, o treinamento é responsável pela conquista da presença, pois a partir da criação de tensões que o corpo se torna decidido, vivo, crível, logo, presente. E tudo isso só é

⁶ Martin Heidegger (1889 – 1976) foi um filósofo, escritor, professor universitário e reitor alemão. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Martin_Heidegger. Acesso em: 15 de maio de 2019.

conseguido através, principalmente, a partir dos movimentos extracotidianos. Quando os níveis de tensão estão altos e o ator “consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem”. (BARBA, 1994, p. 23).

Se Stanislavski enfatiza o interior do organismo, Barba pondera sobre a atitude exterior do corpo. Ambas as abordagens se complementam, sobretudo quando se leva em conta que, Stanislavski, em sua última fase, desenvolve o “método das ações físicas” (BENEDETTI, 1990, pp. 335-347), pelo qual realça o exterior, aquilo mostrado e sentido pelo corpo em ação, o meio de se obter domínio de intenções claras. A essa clareza dominante, Eugenio Barba denomina presença.

Então, concluindo este tópico permito-me dizer que a presença cênica é uma *experiência* subjetiva, em contraste com um experimento objetivamente mensurável. Essa presença trabalhada possui, intensifica e se retroalimenta por meio de estreitos relacionamentos de afetos entre ator e espectador. Enquanto o primeiro se presentifica, mais do que *para, com* o espectador, ou seja, torna-se a presença vital sabendo-se partícipe de uma comunhão de encontros de percepções mútuas, o segundo, testemunha ativamente um ato de doação, generosa concessão permitida no dia-a-dia dos serviços cotidianos. Deste modo, percebemos que um ator quando está bem preparado quando ele, além de ter dominar todas as técnicas de que precisa, consubstancia sua presença, ativando suas energias internas – e aqui não falo somente sobre treinamento – a ponto de, mesmo se se mostrar imóvel ao espectador, ativa sua presença cênica ao extremo de uma “chama”, como sagazmente assim o identifica o ator polonês Ryszard Cieslak (apud TAVIANI, 2015, p.66), trabalhando o comprometimento e domínio de todo seu organismo, à exaustão, tarefa com a qual conseguirá afetar sua plateia.

1.2. Técnicas corporais

Neste tópico do trabalho será tratado de um tema que é um dos conceitos-chave para entender todo este trabalho, pois atravessa diversas coisas que atinamos sobre corpo. Por exemplo, o treinamento é o estudo de técnicas corporais. A presença cênica depende de técnicas corporais. A vida, como explicarei em seguida, é um conjunto de várias informações cotidianas que acabam por formar técnicas corporais.

Os seres humanos fazem parte de um bloco evolutivo e desde sempre nosso corpo vem mudando, pois tudo depende do lugar, da cultura a que pertencemos, logo

podemos pensar que somos o resultado de uma grande mistura de discursos (que, segundo Braga (2009), são “adjetivos, elogios, valorização/recusa de certas ‘partes’”) e diversos saberes (que, segundo BRAGA (2009), são tradição, medicina, bioquímica, etologia, antropologia, feminismo etc.). E sendo assim, segundo o sociólogo francês Marcel Mauss (2003, p. 213), toda a sociedade tem hábitos que lhe são próprios e esses hábitos normalmente são adquiridos na infância através da imitação. Ainda de acordo com ele: “a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem-sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela” (2003, p. 215). Portanto, nosso corpo-vida está sempre em processo, sempre se modificando e criando troca de informações.

Dada essa introdução é notável observar nosso corpo enquanto corpo-técnica e enquanto corpo-instrumento. Seguindo a linha de pensamento de Mauss (2003, p. 217): “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo.” Deste modo nas idades mais tenras, iniciam-se nossos desafios técnicos rumo as realizações do falar, andar, comunicar-se e se expressar.

Percebe-se então que somos seres naturalmente técnicos. O filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883-1955) nos ensina que o homem produz, cria e inventa a partir das necessidades surgidas (1963, p. 6). Sendo assim, se temos frio necessitamos de algo que nos esquente; se temos fome vamos atrás de algo que possa saciar essa vontade e por aí vamos topando com as necessidades e procurando suprir-las. Tudo isso decorre da necessidade maior de continuarmos vivos. Nos primórdios da evolução humana, os homens utilizavam apenas o que se tinha na natureza. Deste modo, utilizando os exemplos de Ortega y Gasset (1963, p. 8), para se aquecer o homem esperava um raio cair em cima de uma árvore para gerar fogo, fazendo do perigo o fogo aquecedor de seu corpo, ou adentrava em uma caverna aquecida. E quando não caía nenhum raio? Ou então quando não havia caverna nenhuma, como os primeiros homens faziam para se aquecer? Sabemos que o frio é uma ameaça humana, pois pode levar à morte. E o instinto do homem de se manter vivo faz com que ele se mova e crie uma forma de sobreviver, ou seja, um novo procedimento para produzirmos coisas que a natureza não nos oferece a todo momento, mas

precisamos. Graças a isso, hoje, se por algum motivo a natureza não me oferece fogo onde estou, eu posso acender um fósforo ou um isqueiro.

Ademais, o nosso filósofo espanhol advoga a técnica como sendo: “a reforma que o homem impõe à natureza em vista da satisfação de suas necessidades” (ibidem, 1963, p. 14). Nos cabe atinar, ainda segundo esse autor, que não basta a criação de artefatos supridores de necessidades vitais, porquanto se faz imperioso fomentar o ato que modifica circunstâncias da natureza, criando assim, um novo tipo de natureza, fazendo com que não necessitemos mais da antiga – a utilização da caverna para nos aquecer, por exemplo. Podemos então inferir, em linhas gerais, que um ser humano em técnica não é um ser humano, ou foi um ser humano sucumbido pelas adversidades naturais da existência.

A partir disso, podemos começar a fazer nossas relações iniciais com o corpo-arte. Pois há a máxima de que o corpo é a matéria-prima do artista da cena. Qual a diferença entre o corpo que é movido pela técnica que estávamos discutindo no parágrafo anterior (corpo-instrumento / corpo-técnica), que é determinada pela necessidade inata de sobrevivência, e o corpo que precisa estar dotado de novas técnicas que lhes são completamente estranhas (corpo-arte)? E digo estranhas, pois dentro da arte o corpo é submetido a novas experiências, a novas culturas, e assim, novas necessidades aparecem. Sobre esse aspecto:

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de “cultura” e passar por uma nova “colonização”. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física.

Os exercícios de treinamento são esta “segunda colonização”. (...) (BARBA, 1995, p. 245)

O artista tem necessidade subjetiva, variadas de indivíduo a indivíduo, compelidas pela arte. Nosso corpo precisa acompanhar e alcançar essas necessidades. Durante nossa trajetória experimentamos – ou deveríamos experimentar – diversos tipos de vivências artísticas, pois

Experimentar é conhecer de novo, buscar novas relações, sentir de uma nova forma a experiência em si mesma. Uma trajetória realizada por uma parte do corpo no espaço, ou a construção de uma forma, pode ser elemento de descoberta e expressão de inúmeras sensações: furar o espaço, cortar o ar, empurrar, ceder ao peso, flutuar, equilibrar, apontar, tatear e muitas outras que se dão no tempo presente e no lugar imaginado. (TOURINHO; SOUZA, 2016, p. 180)

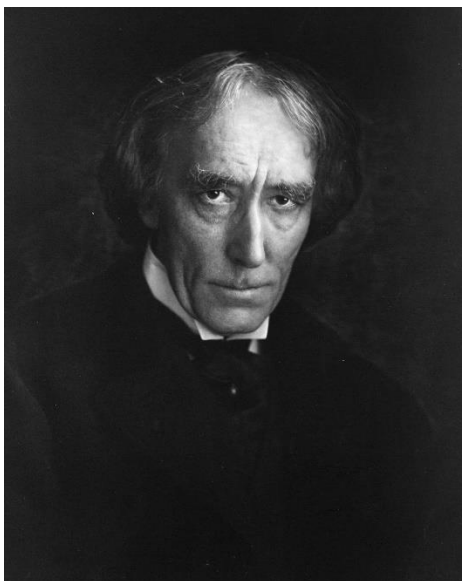
A partir de agora começamos a perceber nosso corpo quanto uma ferramenta de expressão, sendo assim qual a melhor forma de transmitir uma informação, mesmo que abstrata? Cada artista pode responder essa pergunta de uma forma diferente, por isso que há tantas formas de treinamento e de conhecimento corporal. Barba (1995, p. 218) diz que “O treinamento, como montagem de uma máquina, é a procura, a aquisição de um rendimento. Trata-se aqui de um rendimento humano. Essas técnicas são pois as normas humanas do treinamento humano.”. Enquanto pessoas que treinam, somos submetidos a desafios que vão rompendo com muitos padrões comportamentais, começamos a analisar com calma como nosso corpo funciona para fazer ações cotidianas, como o ato de escovar os dentes, por exemplo. E fazemos isso para que consigamos entender como realizar movimentos que são comuns de uma forma não comum. Afinal um personagem escovando um dente, pode ser completamente diferente de nós escovando os dentes. Mas há tantas formas diferentes de fazer essa ação? Garantimos que há.

A preparação do corpo deve permear a consciência de que o ser humano pode se dizer inteiro, pela realização de formas, gestos, ações, movimentos. Sem as palavras, ou independentemente delas, o dançarino tem de se conscientizar de que é preciso conhecer, exercitar e dominar possibilidades de movimentos de seu corpo, experimentando-as, relacionando-as com elementos espaciais, dinâmicos e temporais, transformando os movimentos em códigos de uma linguagem abstrata, porém expressiva. (TOURINHO; SOUZA. 2016, p. 181)

Desta forma, o treinamento tem essa função qual seja a de nos dar possibilidades de movimentos para que nosso corpo seja plural, para que consigamos romper com nossas barreiras, essas que adquirimos durante a vida dentro de uma cultura. É a partir desse treinamento que encontramos novas formas de andar, de falar, de respirar, de se movimentar e além do mais, de observar os próprios movimentos.

A partir de agora, falaremos um pouco sobre duas pessoas que foram fundamentais para que o treinamento fosse entendido desta forma como é hoje. São pessoas que romperam com padrões estabelecidos dentro do teatro de suas respectivas épocas, e fizeram um teatro de acordo com suas concepções. Foram coléricamente criticados por isso, e estranho seria se não tivessem sofrido desaprovações tão comuns, ocorrentes quando padrões são rompidos. O preço parece justo na revolta denodada: hoje, lembramo-nos deles, ignorando quem os criticou.

1.3. Henry Irving



(Imagem 2 – Henry Irving. Fonte: Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Irving>. Acesso em 15out2018)

Ao nos depararmos com o pioneirismo do treinamento corporal como ciência do teatro, comumente são mencionados os nomes Constantin Stanislavski⁷, Vsevolod Meyerhold⁸ e Jacques Copeau⁹ como seus idealizadores. Contudo, é importante ressaltar que antes disso, antes mesmo de o treinamento ter tal denominação alguns autores, já pensavam em algo que fosse uma quebra do teatro tradicional que era realizado na época, principalmente na época Vitoriana (aproximadamente de 1837 a 1901, durante o reinado inglês da Rainha Vitória). Esse rompimento acabou por influenciar os sucessores. Sobre esses idealizadores, realizadores e visionários, preciso se faz incluir, sob pena de corroborar a sua desmerecida omissão do grupo daqueles influentes artistas cênicos, o nome de Sir Henry Irving (1838-1915), o primeiro ator a obter o título de Cavaleiro, por seus serviços no palco.¹⁰

⁷ Constantin Stanislavski, em russo Константин Станиславский (Moscou, 1863 — 1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski. Acesso em: 10out2018

⁸ Vsevolod Emilevich Meyerhold, em russo Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874 — 1940), foi um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold . Acesso em: 10out2018

⁹ Jacques Copeau (1879 — 1949) foi um importante diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau . Acesso em: 10out2018

¹⁰ Todas as informações relacionadas à essa parte biográfica foram retirada da enciclopédia britânica no site: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Irving> .

Nascido em Somerset, pequeno condado ao sudoeste da Inglaterra, Henry Irving cresceu em Cornwell¹¹ (dos 4 aos 10 anos de idade), região próxima à do seu nascimento, morando na casa de seus tios. Posteriormente, em 1948 retornou a morar com seus pais, em Londres. Começou a trabalhar em um escritório, como escriturário. Mas todo o seu tempo livre e pensamentos era direcionado ao teatro e aos atores do teatro de Londres. Em 1856, seu primo lhe deixou um presente: £100. Esse dinheiro foi investido em necessidades teatrais como perucas, espadas e figurinos. Com esse dinheiro ele também conseguiu comprar o papel principal em uma produção amadora de *Romeu e Julieta* no Teatro Real de Soho (Royal Soho Theatre). Uma acalorada recepção da sua performance lhe deu uma segurança que precisava. A partir daí ele participou de uma empresa de ações teatrais em Sunderland, ao Norte da Inglaterra, na qual ele participava como um coadjuvante¹².

Essa empresa de ações teatrais viajava de cidade em cidade da Inglaterra. Na Londres da época, era a única escola de jovens atores. Em três anos, Irving fez mais de 400 participações em diferentes personagens, ao longo de cerca de 330 sessões. Em algumas sessões ele fazia mais de um personagem, sendo que a maioria das peças eram de autoria do dramaturgo, ator e diretor inglês William Shakespeare (1564 – 1616). Suas apresentações se seguiram pelos próximos 10 anos, viajando pelas províncias da Inglaterra, Escócia e Irlanda. Seu primeiro sucesso em Londres aconteceu em 1866 numa peça intitulada *Hunted Down*¹³.

Em 1871, se consagrou como melhor ator de sua época graças à sua performance em *The Bells*¹⁴, dirigido por H.L. Bateman¹⁵ no Teatro Lyceum¹⁶. Ele atuou como Mathias, um assassino convicto, porém assombrado pela sua

¹¹ Cornualha, é um condado que fica a sudoeste de uma península da Inglaterra, Reino Unido. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cornualha> . Acesso em: 10out2018

¹² Do original: Non comedic supporting roles. Livre tradução do autor.

¹³ Conhecida primeiramente como *The two lives of Mary Leigh* (tradução livre: As duas vidas de Mary Leigh), Depois chamada de *Hunted Down* (tradução livre: A caçada) uma peça de três atos escrita por Dion Boucicault em 1866. (BINGHAM, 2016)

¹⁴ *The Bells* é uma peça em três atos traduzida do francês por Leopold Davis Lewis em 1867, originalmente era chamada *Le Juif Polonais* (O Judeu Polonês), escrita por Erckmann-Chatrian. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bells_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bells_(play)). Acesso em: 14 de outubro de 2018

¹⁵ Hezekiah Linthicum Bateman (1812 — 1875) foi ator e diretor americano. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/H._L._Bateman Acesso em: 14out2018

¹⁶ Lyceum Theatre é um teatro de 2.000 lugares localizado na Cidade de Westminster, no West End de Londres. O teatro existe nesse local de 1765, e a construção atual, projetada por Samuel Beazley, foi inaugurada em 14 de julho de 1834. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lyceum_Theatre_\(Londres\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lyceum_Theatre_(Londres)). Acesso em: 14out2018

consciência. A peça e o personagem caíram como uma luva para Irving, afinal ele era especialista em coisas macabras e melodramáticas. Essa peça ficou no seu repertório até sua morte. Quando Bateman morreu em 1875, Irving continuou atuando sob a direção da viúva de Bateman até o ano de 1877. Em 1878 ele se tornou arrendatário e produtor do Lyceum. Fazendo com esse teatro se tornasse uma das maiores referências no mundo.

Em 1878 ele contratou Ellen Terry¹⁷ para ser sua parceira no teatro e se tornaram uma das duplas mais famosas de todo o teatro inglês. Eles se completavam: enquanto ela era espontânea e tinha um charme e beleza que conquistava todos os corações, e ele era por demais introvertido. Em 1905, depois de uma apresentação do espetáculo *Becket*, de Alfred Tennyson, em Bradford, Irving morreu, ainda em turnê, com 68 anos.

A partir dessa breve biografia sobre este homem que viveu no final do século XIX e início do XX, na era Vitoriana (Junho de 1837 – Janeiro de 1901), cuja contribuição para a história do teatro foi enorme, apesar de não ser tão conhecido mundialmente. Seu modo de atuação criou uma ruptura na crítica da época. Alguns críticos gostavam bastante, outros falavam coisas bem negativas ao ponto de serem grosseiros ao criticar o trabalho de Irving. Segundo Craig¹⁸ Irving era um ator da segunda escala do melodrama, ou seja, a sua própria criatividade não se comparava com a criatividade do autor da peça, logo, ele estava mais preocupado com o jogo de cena do que apenas ficar falando textos e pensamentos do dramaturgo. De acordo com Craig, Irving era seu mestre. Perguntaram para ele se seu mestre era natural (aqui relacionamos como naturalismo cênico) e ele respondeu: “ele é natural como um relâmpago, mas não natural como o macaco (...)”(TAVIANI, 1995, p.145). Ou seja, Henry era natural dentro do seu jeito artificial. Taviani denomina esse capítulo “Henry Irving sob o microscópio” (1995), pois tinha que analisar sua interpretação muito de perto, a ponto de atingir suas camadas ocultas.

¹⁷ Dame (estilização de honra das ordens de cavalaria do Reino Unido) Alice Ellen Terry (Coventry, 27 de fevereiro, 1847 – Small Hythe, 21 de julho, 1928), foi uma atriz de teatro da Inglaterra, que se tornou a atriz shakespeariana mais famosa do Reino Unido. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ellen_Terry . Acesso em: 15 de Outubro de 2018

¹⁸ Edward Henry Gordon Craig (1872 – 1966), conhecido também como Gordon Craig, foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, com importante obra teórica. Foi nomeado Cavaleiro da Legião de Honra. Era filho da atriz Ellen Terry e do arquiteto Edward William Godwin. Seu trabalho foi largamente conhecido em toda Europa e Estados Unidos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Gordon_Craig . Acesso em 15 de outubro de 2018

Após a morte de Henry, Max Beerbohm o avaliou dizendo:

A queixa mais plausível sobre Irving, como um produtor (diretor/ator), é que sobre os romances movimentados ou melodramas ele procurava geralmente se debruçar no trabalho. Eu acho que não poderia haver dúvidas que ele estava falhando com o sentido literário, e estava feliz com qualquer peça que pudesse lhe dar o foco central para mostrar sua atuação genial. Ele não inventou, claro, o estrelismo. Mas ele carregou consigo esse estrelismo o mais longe que ele conseguiu.¹⁹ (COLE; CHINOY, 1959 p. 354)

Quando Irving explica sobre a importância do jogo de cena, ele começa falando um pouco sobre o que é atuar. E sobre esse tema será discorrido um pouco, visto que suas ideias sobre atuação e sobre o objetivo de um artista eram demasiadas contemporâneas para a época. Sempre estaremos frisando que ele é um ator de que viveu seu auge há mais de 100 anos atrás. Sendo assim ele fala em seu livro – *The Drama*, originalmente publicado em 1885 (apud COLE; CHINOY, 1988) – que atuar: “é a arte de dar corpo às criações dos poetas, dar para eles carne e sangue, dar formas para figuras que aparecem nos seus olhos da mente e mostrar em um drama ao vivo em cima de um palco”.²⁰ (IRVING, 1985, p.346) E para isso precisa-se de muita sensibilidade e inteligência. Ele relata também sobre os atores, e sobre o fato de que um ator nunca pode se dedicar somente a uma coisa, um personagem um trabalho, ele deve sempre procurar por coisas novas, sempre procurar por alguma coisa que ele nunca tenha feito antes, com objetivo de fazer tudo o que há, mesmo que esse seja um objetivo impossível de conseguir.

Sobre a atuação, Irving (1985) nos ensina várias coisas. Ele diz que a arte da atuação é uma arte de agir, e a verdadeira atuação é uma das mais complicadas de conseguir. Diz que representar uma pessoa pensando alto é uma das tarefas mais desafiadoras da nossa arte, pois, nesse caso, o ator que não tem a firmeza na sua construção de personagem, mas apenas recita o que está escrito, estará em grandes apuros visto que não vai saber o que fazer quando não houver texto. “Quanto mais ele se debruçar sobre as palavras e não sobre as ideias que a geraram, mais ele estará fadado a uma representação mecânica” (IRVING, 1985, p. 347). Irving foi um

¹⁹ Do original: A more plausible grievance against Irving, as manager, is that in quest of bustling romances or melodramas he seemed generally to alight on hackwork. I think there can be no doubt that he was lacking in literary sense, and was contente with any play that gave him scope for a great and central display of his genius in acting. He did not, of course, invent the ‘star’ system. But he carried it as far as it could be carried. Livre tradução do autor.

²⁰ Do original: It is the art of embodying the poet’s creation, of giving them flesh and blood, of making the figures which appeal to your mind’s eyes in the printed dramalivre before you on the stage. Livre tradução do autor.

dos percursos da ideia da quebra de uma atuação engessada e fixada apenas no texto. Ele queria ampliar sua visão e seus gestos. Todos seus movimentos eram friamente calculados. Dizia que nada era mais errado do que a afirmativa “grandes atores confiam na inspiração do momento” (IRVING, 1985, p. 348). Para ele os atores precisavam estudar bastante todas as suas intenções. Segundo ele, o ator inglês Edmund Kean²¹ treinava constantemente na frente do espelho, isso fazia com que a plateia ficasse assustada diante de tanta espontaneidade. E esse exercício proporcionava um acúmulo de expressões e, portanto, todos seus personagens eram compostos com uma expressão única e completa.

Sendo assim, fica muito claro que ele acreditava numa atuação mais independente (autônoma) da dramaturgia, no tópico que ele fala sobre a Prática da Arte²² (que eu, de forma audaciosa, poderia dizer que ficaria mais adequado se chamássemos de Prática da Atuação), ele diz que não tem como uma pessoa ensinar para outra como se faz aquele personagem. Todas as vezes que isso foi feito o personagem do ator que foi ensinado ficou sem alma.

Duas pessoas não conseguem formar a mesma concepção sobre um personagem, e além disso é sempre vantajoso ver uma independente e corajosa exposição de uma ideia original. Não há objeção que o tipo de treinamento que transmite um conhecimento de maneiras e costumes e o ensinamento de formas de se comportar no palco é necessário e mais útil; você não pode possivelmente ensinar qualquer método tradicional de personagem, pois isso não tem permanência. Nada é mais fugaz do que qualquer método tradicional de representação. Você pode aprender onde normalmente um personagem para no palco (...); mas a alma da interpretação é perdida, e é essa alma que o ator precisa recriar nele mesmo. Não é apenas uma mera atitude que deve ser estudada; você tem que se mover pelo impulso de ser. Você tem que personificar e não recitar. (Henry Irving: *The Drama* (1885). In: *Actors on Acting*. P. 356)

A partir deste parágrafo gostaria de comentar a relação que Henry tinha com Stanislavski, sobre seu modo de pensar que muitas vezes se assemelhava com de Constantin. Henry dizia que um ator que tinha de ser submetidos a emoções, e

²¹ Edmund Kean (Londres, 4 de novembro de 1787 – Richmond upon Thames, 15 de maio de 1833) foi um actor inglês, reputado em sua época como o maior de todos os tempos. Viveu por muitos anos em *Keydell House*, Horndean. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kean. Acesso: 23 de outubro de 2018.

²² Do original: *Practice of the Art*. Livre tradução do autor.

aprender com elas a tirar alguma informação para que pudesse ser usada no palco. Como no exemplo que ele nos fornece:

Quando Macready atuou Virginius, após enterrar sua amada filha, ele confessou que essa experiência deu uma nova força para sua atuação na maioria das situações patéticas da peça. Nós podemos supor que isso foi uma desilusão, ou que a sensibilidade do homem foi uma ajuda genuína para o ator? (IRVING, Henry. The Drama (1885),. In: Actors on Acting. P. 357)

Ele diz que um ator que combina uma forte personalidade com seus recursos de atuação, com certeza tem um sucesso muito maior vindo da plateia do que um ator que não tem paixão, que apenas simula sensações e emoções de experiências que ele nunca viveu. Sendo assim, claramente aqui ele está falando sobre as ações físicas que Stanislavski sistematizou algumas décadas depois.

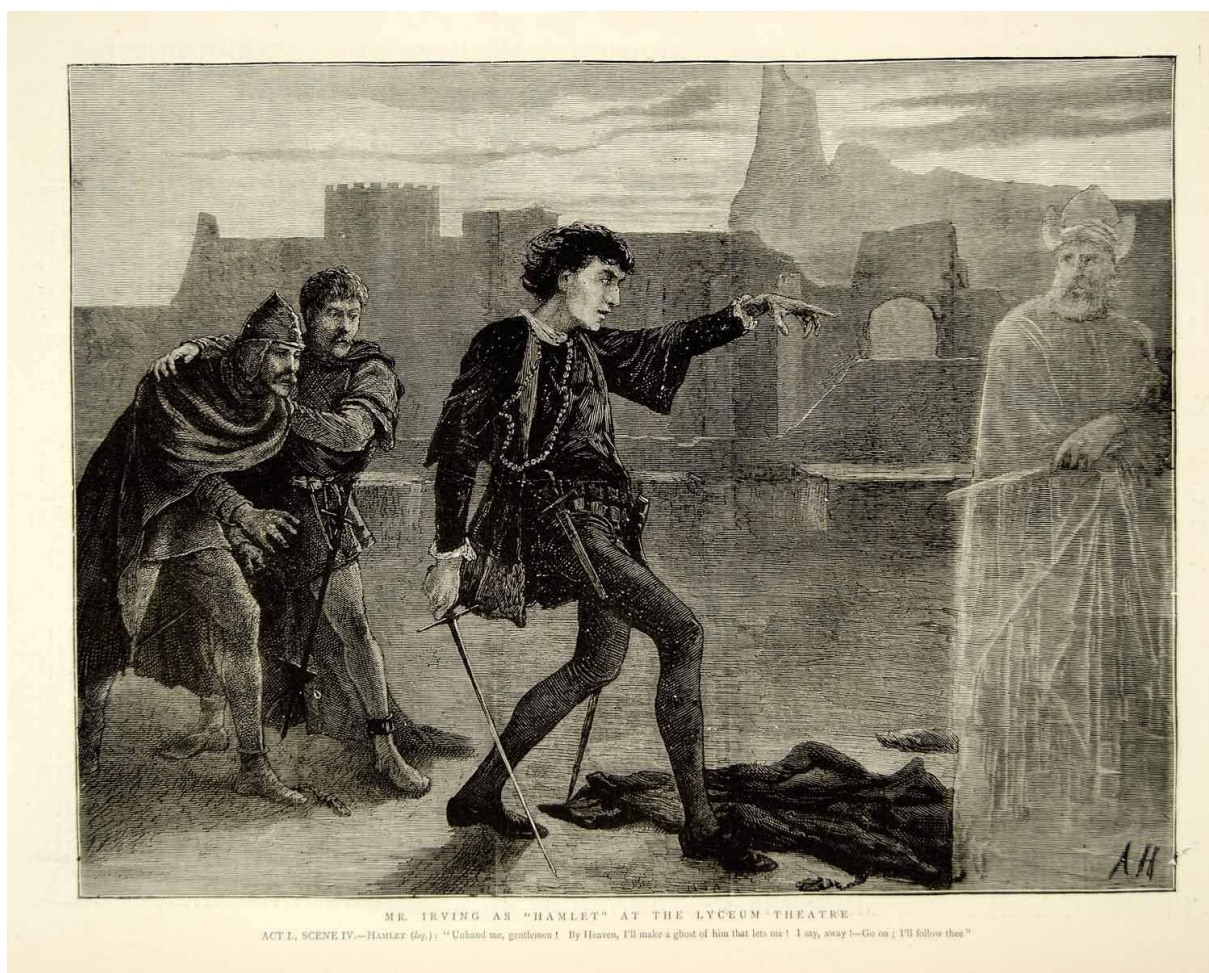
Taviani diz que, assim como Stanislavski, Henry buscava no texto informações para construção de sua *presença*, contudo ele (Henry) não faz perguntas a esse personagem. No final do século XIX, não havia locais para realizar treinamentos, naquela época essa prática não era comum no teatro, Irving procurava na dramaturgia uma fonte de inspiração para uma partitura corporal. Sendo assim, ele tomou Shakespeare como seu guia e mestre. Ele utilizou dos textos shakespearianos e utilizou de seu ritmo diferenciado de unir ação e palavra, acontecendo então uma dança de palavras. O que parece ser uma metáfora poética, na verdade era uma dança utilizando às falas dadas por ele. Essa dança é justamente tudo aquilo que está oculto dentro do texto que ele trouxe para fora e colocou em seu corpo. Exatamente por esse motivo que diziam que ele era Natural e Artificial ao mesmo tempo. Essa ação ficou conhecida, posteriormente, através de Stanislavski, como subtexto. Essa dança de Irving, se tornou uma partitura pré-expressiva que poderia ser facilmente colocada em qualquer situação, mesmo que tal situação nada tivesse a ver com Shakespeare.

A parte que mais nos interessa, é quando Irving começa a discorrer sobre o trabalho psicofísico do ator, sem mencionar, claro que é um trabalho psicofísico, afinal esse conceito ainda não havia sido criado. Ele informa que a força do ator depende da sua psique, além do que precisa-se, claro, de um bom treinamento corporal.

Tudo que precisa de maleabilidade, elasticidade, e graça – um charme mais sutil – tem que ser cuidadosamente cultivado, e a esse respeito a academia é muito importante. Muitas vezes o ator trabalha o corpo e esquece da mente, e o jovem ator com toda as vantagens físicas tem que tomar cuidado ao transformar isso na sua habilidade principal. (...) É claro que o físico dos

atores podem variar; não podem haver padrões militares no palco. Alguns grandes atores lutaram contra deficiências físicas de natureza séria. (...) A combinação de todos os dons da mente e todas as vantagens da pessoa (vantagens físicas – Grifo nosso) é muito raro no teatro; mas o talento superará muitos defeitos naturais quando a atuação é sustentada com energia e perseverança. (IRVING, Henry. *The Drama* (1885). In: *Actors on Acting*. P. 358)

De acordo com o próprio Irving, ele foi duramente criticado pela crítica local naquela época, pois sua interpretação era completamente incomum. William Archer²³, crítico daquela época, estranhou o modo extremamente particular que Irving utilizava no palco. Em contrapartida, nunca foi perguntado o porquê dele andar assim. Craig ficou muito irritado com tal constatação e afirmou que Archer nunca iria entender a complexidade que fez com Henry chegasse nesse modo de andar. Archer não entendia que Henry não estava simplesmente andando, ele estava dançando.



(Imagem 3 - Sir Irving como "Hamlet" no Teatro Lyceum)

²³ William Archer (Perth, Escócia, 23 de setembro de 1856 - 27 de dezembro de 1924) foi um dramaturgo e crítico de teatro escocês. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Archer. Acesso: 24out2018.

Para mim, fica muito evidente que Henry Irving contribui bastante seja diretamente ou indiretamente nas pesquisas de todos esses teatrólogos que estudo hoje, principalmente quando falo sobre treinamento, criação de personagens, forma de se portar no palco, etc. Apesar de não ter sistematizado seus ensinamentos, ele foi como uma brisa de um movimento que estava por nascer, sua visão revolucionária sobre sua atuação foi o início de um furacão de potências altíssimas.

1.4. Constantin Stanislavski



(Imagem 4 – Constantin Stanislavski)

A segunda pessoa a ser abordada nesse capítulo será o senhor Constantin Stanislavski, que é um dos maiores nomes do teatro contemporâneo. Ele foi ator, diretor e teórico teatral russo. E segundo GUINSBURG (2006, p. 38), juntamente com Vladímir Niemiróvitch-Dântchenco²⁴ montaram o Teatro de Arte de Moscou. Este teatro tinha como objetivo combater formas de encenação, atuação e direção usuais do teatro russo da época. Sendo assim, queria superar as técnicas declamativas, a qualidade inferior dos repertórios e o descuido com figurinos e cenários.

Mas antes de falar sobre esse teatro mundialmente conhecido, é importante dizer que Stanislavski sempre teve vontade de abrir um teatro. Segundo Benedetti (1999, p. 254) “por dez anos ele havia dirigido e financiado a Sociedade de Arte e Literatura, que apesar de semiprofissional, havia estabelecido padrões de atuação

²⁴ Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco, (1858 - 1943) diretor teatral, escritor, pedagogo e dramaturgo, co-fundador do Teatro de Arte de Moscou com Constantin Stanislavski, em 1898. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladímir_Ivânovitch_Niemiróvitch-Dântchenco. Acesso: 31out2018.

que, mesmo teatros como o [Teatro] Maly não podiam igualar.” A autenticidade era o grande diferencial de Stanislavski, para ele era deveras importante que os atores tivessem um enorme trabalho de grupo, assim como os cenários e figurinos tinham que ser impecáveis. De acordo com Benedetti (1999, p.254) ele buscava mais do que visões estereotipadas dos personagens que dirigia, mas buscava uma atuação que demonstrasse contradições e que lidasse com problemas concretos.

Stanislavski se reuniu com Nemirovitch que já era um escritor de comédia populares consagrado. Conversaram por 18 horas seguidas, segundo Benedetti (1999, p.255), e nessa conversa definiram os princípios de uma companhia que, ao contrário das outras, seria de repertório e não de estrelas.

Ela quebraria com a tradição dos "tipos" – o homem da liderança [o chefe] (*leading man*), a liderança juvenil (*juvenile lead*) [o líder juvenil], [o de] caráter (*character*), o forte (*the heavy*), e assim por diante – que haviam sido estabelecidos no início do século por decreto imperial, e criou um grupo de atores que poderiam desempenhar uma variedade de papéis de importância variável ('hoje o principal, amanhã o coadjuvante'). Somente os atores que pudessem concordar com esta política seriam admitidos na companhia. (BENEDETTI, 1999 p. 255)

Esse teatro foi criado já com um papel educativo - social, estaria aberto para todos os públicos, inclusive os da classe operária que não conseguia pagar os preços altos dos teatros clássico-burgueses. E assim foi criada as bases do Teatro de Arte de Moscou. Benedetti (1999, p. 255) nos diz que as responsabilidades artísticas desse empreendimento foram divididas em duas: Nemirovitch ficaria responsável por toda parte dramaturgica e Stanislavski seria responsável pela encenação.



(Imagem 5. Lendo o livro vemos Anton Tchekhov, ao seu lado Constantin Stanislavski e mais a esquerda Niemiróvitch-Dântchenco. Os demais são integrantes do Grupo de Teatro de Moscou)

A partir disso, ambos foram procurar investidores que pudessem acreditar na causa dos dois e financiar esse projeto, contudo não foram muito felizes com essa ideia, afinal poucas pessoas compraram as ideias deles, os que acreditavam investiam pouco dinheiro. Stanislavski conseguiu arrendar um teatro, contudo este só estava livre a partir de junho de 1898. Sendo assim foram para uma propriedade nos arredores de Moscou ensaiar, o lugar se chamava Pushkino. Foram 38 membros, entre eles Meyerhold. Viveram naquele lugar rural como em comunidade, dividiam tarefas domésticas, foi nesse momento que Meyerhold e Stanislavski se aproximaram.

E assim foi um pequeno resumo sobre a criação do Teatro de Arte de Moscou, escrevo tudo isso pois Stanislavski me inspirou em duas coisas muito importantes: a transgressão do jeito comum de se fazer arte e a criação de seu sistema para construção de personagem. A primeira parte, que aqui foi explicada, elucida Stanislavski ainda jovem com anseios de romper as barreiras declamatórias do Teatro Russo/Europeu da época.

Stanislavski, por sua vez, combateu a rotina (nada de clichês convencionais), o cabotismo (nada de vedetes, nada de efeitos fáceis), a mentira teatral (nada de emoção falsa, nada de cenários com truques). Além de mergulhar numa documentação meticulosa, fazia seus atores e aderecistas conhecerem os locais verdadeiros em que se passava a ação da peça. Graças ao cenário realista, o ator esquece que está em cena; age somente em relação direto com seus parceiros de cena, não pensa nos espectadores, nem lhes dá piscadelas acumpliciadoras. Em vez de acessórios de papelão em que mal toca, dispõe dos próprios objetos com os quais sua atuação se relaciona. Tais

objetos são parte integrante da ação cênica e lhe dão segurança. Estão prontos desde o ensaio para que o ator se habitue com eles. (ASLAN, O. 1974, p. 72-73)

Essa citação nos mostra claramente como funcionava a criatividade de Stanislavski para a encenação. Ele queria que a realidade da vida fosse levada aos palcos, mas não somente na parte visual, cenográfica, mas também no que tangia sobre a atuação. E para criação de personagens os textos de Anton Tchekhov²⁵ foram essenciais, pois seus personagens não eram descritos apenas pelo discurso verbal, sendo assim há uma complexidade naturalmente exigida pelo texto. Segundo Bonfitto (2002, p. 23) “para se chegar ao que ‘é dito’ no trabalho com os textos de Tchekhov, que em muitos momentos não corresponde à expressão do que se ‘sente’ ou do que ‘se pensa’, é necessário que o ator atinja um profundo conhecimento da própria personagem”. E a partir disso, ainda de acordo com Bonfitto, Constantin buscou novas formas de criação de personagens, afinal: como lidar com uma situação em que a natureza do ator é completamente diferente da natureza do personagem?

Sendo assim, Bonfitto (2002, p. 23) diz que a partir das próximas montagens do grupo - respectivamente: A vida do homem (Andriêv), O pássaro azul (Maeterlink) e Um mês no campo (Turguiêniev) – Stanislavski começou a preparar os atores como uma nova metodologia, eles queriam forçar o interior dos atores, portanto eles tinham que ficar praticamente imóveis. Ele buscava ver quais as possibilidades de o ator traduzir cenicamente os textos que não retratavam a realidade perceptível visualmente. Em 1906, já começava já se tinha criado o elemento mais importante daquele sistema até aquele momento: a memória emotiva e junto com ela vinha “o se” e “as circunstâncias dadas”. Isso tudo gerava a Linha das Forças Motivas, esse era o nome dado à primeira fase desse modelo criado por Constantin.

A Linha Motiva (também chamada de As Forças Motivas da Vida Psíquica), ainda segundo Bonfitto (2002, p. 24), seguia três linhas: Sentimento, Mente e Vontade, essa tríade junta desencadeava o trabalho criativo do ator, tudo partia daí. Nenhum processo poderia começar sem que os sentimentos dos atores fossem motivados.

O primeiro e mais importantes dos mestres é o sentimento, que infelizmente não é manipulável. Como vocês não podem iniciar um trabalho antes que os seus sentimentos sejam espontaneamente motivados, é preciso que recorram a um outro mestre. Que é esse segundo mestre? É a mente. Sua

²⁵ Anton Pavlovitch Tchekhov (Taganrog, 17 de janeiro de 1860 — Badenweiler, 15 de julho de 1904), foi um médico, dramaturgo e escritor russo, considerado um dos maiores contistas de todos os tempos.

Mente pode ser uma força motiva em seu processo de criação. Haverá um terceiro? Se o aparato criador de vocês pudesse ser estimulado e espiritualmente dirigido pelos anseios, teríamos encontrado um terceiro mestre – a Vontade. (STANISLAVSKI, C. 1997, p. 94-95)

E esse método inicial durou por mais de uma década como único método para criação de personagem. Inclusive nos livros de Stanislavski ele aborda bastante sobre elas, e através de Torstov²⁶ cria exemplos muito claros sobre a sua importância.

O grande ator deve estar repleto de sentimento e deve sobretudo sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar, que se trate da primeira ou da milésima vez. Infelizmente, isto escapa ao nosso controle. O subconsciente é inacessível ao nosso consciente. Não podemos penetrar nesse domínio. Se por algum motivo o fazemos, o subconsciente se transforma em consciente e morre. (STANISLAVSKI, 2015 p. 42)

Já em 1918, com o nascimento do Estúdio de Ópera - que segundo Bonfitto (2002, p. 24) foi uma união entre o Estúdio de Ópera do Teatro de Bolshoi e o Teatro de Arte de Moscou – Constantin teve uma vivência com os cantores, o que fez que ele começasse a buscar uma ação rítmica, fazendo com ele se afastasse completamente dos processos interiores guiados pela memória emotiva. A partir daí se dá início ao estudo das Ações Físicas. Um dos motivos compreendidos por Bonfitto, foi de que era muito complicado fixar elementos como memórias, sentimentos, etc., a partir de então tudo isso foi transferido para as ações físicas.

A partir de Bonfitto (2002, p.25) compreendemos que as ações físicas foram chamadas, no início do processo, várias vezes por Stanislavski de “Ações psicofísicas” visto que elas decorriam de um processo interior. Logo, a partir daí percebe-se que as ações físicas não são gratuitas, assim como um processo não anula o outro, em contrapartida, eles se complementam. Uma ação necessita imediatamente de uma justificativa, deste modo continua-se a trabalhar com o sentimento, a imaginação, todavia agora esses sentimentos são colocados dentro de uma outra proposta que envolve as ações físicas.

²⁶ Personagem criado por Stanislavski para representar um professor de teatro que ensina aos seus alunos sobre os caminhos da arte cênica.

Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. O fato de o herói de uma peça acabar se matando não é tão importante quanto as razões interiores que o levaram ao suicídio. Se suas razões não ficaram claras, ou não despertarem interesse, sua morte será um fato insípido, que não nos provocará nenhuma sensação mais forte. Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que a precipitou. Em outras palavras, há uma perfeita união entre a essência física e espiritual de um papel. É isto que utilizamos em nossa psicotécnica. STANISLAVSKI, C.1997, p. 3-4)

A partir do momento que o método das ações físicas começou a ser utilizado dentro das montagens, Stanislavski começou a utilizar textos não-realistas, para que as ações fossem mais evidenciadas e não precisasse de tanto auxílio externo. O mestre russo percebeu, segundo Bonfitto (2002, p. 26), que não havia mais a distinção funcional entre ação interna e externa, “pois o conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras”.

Durante o processo algumas coisas mudaram em virtude da nova metodologia, antes do método o texto deveria ser decorado no início do processo, posteriormente – a partir do método – o ator deveria mostrar as sequências de ações físicas que se baseava uma cena do texto, utilizando a menor quantidade de palavras possível, assim como podendo usar as suas próprias palavras. Quando todas as ações já estavam compreensíveis em toda a sua complexidade é que poderia se utilizar do texto escrito.

Muitas críticas foram tecidas em relação ao “Sistema”, segundo Ruffini (2012, p. 150), pois afirmavam que ele servia apenas para atores de teatros naturalistas e realistas. Mas ainda segundo o autor supracitado Stanislavski disse que a finalidade do método era de construir uma “sensibilidade cênica geral”, isto é, recriar no palco, “a condição humana mais simples e normal”. E o que seria isso? Como explicar tal condição? Stanislavski – de acordo com Ruffini – diz que significa que os “procedimentos ‘psicofisiológicos que se originam em nossas próprias naturezas’, pode ser definida como o ‘corpo-mente orgânico’”. Este corpo-mente orgânico seria

quando o corpo responde às exigências feitas pela mente de uma maneira que não é nem ‘redundante’, ‘negligente’ nem ‘incoerente, isto é, quando:

- o corpo responde *somente* às exigências propostas pela mente;
- o corpo responde a *todas* as exigências propostas pela mente;

- reagindo a todas as exigências propostas pela mente, e apenas para esses comandos, o corpo se *adapta a elas*, procura satisfazê-las. (RUFFINI In: BARBA; SAVARESE 2012, p.150)

Sendo assim o corpo não age em vão, assim como não se esquivava de nenhuma ação necessária. Quando se pisa no palco, o corpo tende a reagir de forma não-natural, ele perde a organicidade, fazendo com que tenhamos que nos agarrar à todas as técnicas que temos para recriar essa “voz da vida humana”. Para isso serve o sistema de Stanislavski. Segundo Ruffini (2012, p. 153): Esta é a finalidade do “sistema” em suas infinitas variações: criar um caminho para o ator, antes de representar e para dar sentido à sua representação, para estar realmente sentado ou levantado, presente organicamente no palco. A busca por esse estado de corpo-mente orgânico, assim como a construção de um personagem a partir do papel são trabalhos que, ainda segundo Ruffini (2012, p. 152), antecedem da manifestação do sentido do papel. Para a antropologia teatral, como falamos anteriormente, esse nível é conhecido como pré-expressivo. Isso quer dizer que o trabalho do ator Stanislavskiano em busca desse estado de corpo-mente orgânico deve ser constante, e não depende das escolhas poéticas e/ou estéticas do diretor.

Desde o princípio, Stanislavski declarou que o experimento tinha a intenção de suprir o ator com um meio para aprender a trabalhar em todos os papéis possíveis enquanto trabalha em um papel: “A arte não quando há um papel, e sim quando há apenas o ‘eu’ nas circunstâncias dadas ao papel” (RUFFINI in: BARBA; SAVARESE 1995, p.153)

A forma de pensar Stanislavskiana e a sua persistência foram motores muito potentes para esta pesquisa, pois seu sistema demorou mais de uma década para sair de uma fase para outra – a fase da memória emotiva para as ações físicas – e houve essa mudança, pois, havia ainda a necessidade de sê-lo. Quando Stanislavski propôs a criação de uma nova forma de fazer teatral que quebrava o tradicionalismo russo, houve muita insegurança em várias partes, inclusive por causa disso, ele demorou bastante para ser reconhecido e seu sistema legitimado. A partir de Stanislavski que as práticas usadas pelo ator para construir seu corpo (presença) cênico foi levado em consideração cientificamente. A partir dele que, o treinamento se tornou uma ciência, haja vista que foi o primeiro a sistematizar em livros seus ensinamentos.

Deste modo, toda vez que se pensa em treinamento e nos percalços que enfrenta-se por causa dele – principalmente ao que se refere a sua necessidade – é

bom lembrar que há mais de cem anos atrás, as pessoas tinham as mesmas dúvidas e as mesmas incertezas. Porém para as pessoas que elaboram esse treinamento ou que praticam, é demasiadamente relevante para seu fazer teatral por causa da metodologia, da necessidade de trabalhar o corpo e desbravar suas complexidades e por outros motivos pessoais que fazem parte da rotina de cada praticante

CAPÍTULO 2: A REVOLUÇÃO DO INVISÍVEL

O nome deste capítulo foi uma soma de referências. Visto que se colocarmos, este nome no google, por exemplo, temos diversos tipos de livros de diversos gêneros, temos o livro do Peter Drucker, que fala sobre como o Socialismo invadiu o Estados Unidos, mas também temos um livro sobre Nanociências de Christiam Joachim e Laurence Plévert; têm uma coluna de jornal com esse nome também, enfim, são infinidades de coisas. Além do que coincidentemente, Eugenio Barba fala sobre este termo em um artigo e posso confessar que esse foi o maior estimulante para adotar esse nome para este capítulo. Apesar dessa tendência para o teatrólogo, este termo atravessa a mesma coisa: Uma alteração muito brusca feita por coisas que não imaginávamos.

Bom, como estou falando de teatro e malabarismo aqui, explicarei o ponto de vista de Eugenio Barba sobre este termo e farei a ligação com este trabalho. Mas com certeza, de uma forma bem mais complexa poderia me utilizar da Nanociência, visto que, como disse, o termo perpassa por um mesmo significado. Segundo Barba (2012, p. 29) no século XX ocorreu a revolução do invisível. Nesse contexto ele está se referindo aos exercícios dentro do teatro.

Durante o século XX, foi quando Stanislavski montou o seu grupo de teatro em Moscou (como foi explicado acima). Naquela época ele lutava contra a forma que era feito a arte, e ele começou a acreditar que os exercícios faziam parte do ofício de ator, pois segundo Barba (2012, p. 33) diz que “O exercício não é um trabalho sobre o texto, mas sobre si mesmo. Põe o ator à prova através de uma série de obstáculos. Permite que o indivíduo se conheça através da autoanálise.” E dentro desses exercícios haviam vários tipos de princípios que faziam parte do ofício da atuação, mas que não fazia parte do conhecimento do público, que gostaria de elencar aqui:

- 1- Os exercícios são antes de mais nada uma ficção pedagógica. O ator aprende a não aprender a ser ator, ou seja, a não aprender a atuar. O exercício ensina a pensar com o corpo-mente.
- 2- Os exercícios ensinam a executar uma ação real (não realística e em si real).
- 3- Os exercícios ensinam que a precisão da forma é essencial para uma ação real. O exercício tem um começo e um fim. O percurso entre estes dois pontos não é linear e sim rico de peripécias de mudanças, de saltos e curvas e contrastes.
- 4- A forma dinâmica de um exercício é uma continuidade que se constitui de uma série de fases. Para ser apreendido com precisão deve ser segmentado. Este processo ensina a pensar na continuidade como uma sucessão de fases

minúsculas bem definidas (ações perceptíveis). O exercício é um ideograma e, como todo ideograma, é feito de traços que devem ser executados sempre segundo a mesma sucessão. Pode-se variar a espessura, a intensidade e o ímpeto do traço individual.

5- Cada fase do exercício empenha o corpo inteiro. A transição de uma fase a outra é um *sats*.

6- Cada fase do exercício dilata, refina ou miniaturiza alguns dinamismos do comportamento cotidiano. Estes dinamismos são assim isolados e montados, sublinhando o jogo das tensões, dos contrastes e das oposições, ou seja, os elementos da dramaticidade elementar que transformam o comportamento cotidiano naquele extracotidiano do palco cênico.

7- As diversas fases dos exercícios criam a experiência do próprio corpo como algo não unitário, mas algo que se torna sede de ações simultâneas. Num primeiro momento esta experiência coincide com um sentimento de dolorosa desapropriação da própria espontaneidade, em seguida transforma-se no dote básico do ator, na sua “presença” pronta a projetar-se em direções divergentes com a capacidade de magnetizar a atenção do espectador.

8- O exercício ensina a repetir. Aprender a repetir não é um problema. O problema é saber executar uma partitura sempre com maior precisão. Torna-se difícil no estágio seguinte, quando a dificuldade consiste em continuar a repetir sem torná-lo monótono, descobrindo e motivando novos detalhes, novos pontos de partida dentro da partitura.

9- O exercício é o caminho de refutação: ensina a renúncia através do trabalho sobre uma tarefa humilde. (BARBA, Eugenio. 2012, p. 32 – 33)

Deste modo, todos esses princípios que são relacionados aos exercícios estão presentes na memória corporal do ator, mas não são vistos pelo público de forma direta. Em contrapartida, podem ser percebidos através de performances com qualidades diferentes. Tudo que é adquirido pelos atores durante os exercícios, pode ser entendido como um processo meditativo. É um auxílio interior que serve para exteriorizar uma ação.

Depois dessa explicação fica mais claro entender o motivo desse capítulo ter esse nome, apesar de que neste capítulo estou tratando de tudo aquilo que não muito visível durante a minha apresentação poética do trabalho. Ou seja, durante a minha defesa apresentarei a aplicabilidade do treinamento, por meio da utilização de alguns monólogos. Contudo quem assistir apenas aos monólogos não entenderá de onde veio as bases. Não entenderá qual objeto foi utilizado para a criação do treinamento, assim como não entenderá a metáfora do ar, muito menos a metodologia aplicada para a sistematização do treinamento. Sendo assim, essa é a minha Revolução do Invisível.

2.1. Manipulação de bolas flutuantes

Explicar o malabarismo é uma tarefa muito complicada, afinal há vários tipos de malabares, assim como há vários tipos de malabaristas e há muitas outras formas de se manipular objetos. Jean-Michel Guy (2009, p. 89), de forma bem objetiva, diz que o malabarismo é a manipulação de objetos. É uma forma bem ampla de conceituar o termo, cujo significado é de extensa abrangência. Contudo, conseguimos encontrar um conceito que fosse sintético e apropriado à discussão desta pesquisa:

[Malabarismo significa] Executar um desafio complexo visual ou fisicamente, usando um ou mais objetos. Desafio que muita gente não saberia realizar, que ademais, não tem outro propósito que o entretenimento, e em que os métodos de manipulação não são misteriosos (como na magia). Ex: lançar e receber coisas.²⁷

Quando o malabarismo surgiu? Outra pergunta complexa para os estudantes de malabarismo,

A mais antiga representação conhecida de malabarismo foi encontrada nos túmulos Beni-Hassan do reino médio da antiga civilização egípcia. Essas mulheres malabaristas foram encontradas entre acrobatas e dançarinos em uma das pinturas nas paredes da cripta. O desenho em si foi feito cerca de 2000 anos antes do nascimento de Cristo.²⁸

Ainda segundo Zithen e Allen, houve um intervalo de 1500 anos até que ocorresse qualquer tipo de evidência sobre o malabarismo, que reapareceu na arte grega (2018). Porém, inferimos ser pouco provável a inexistência, ou mesmo desaparecimento, do malabarismo durante esse intervalo de tempo. De qualquer forma, nos séculos IV e V a. C. o malabarismo reaparece nos desenhos das cerâmicas gregas. E era considerado uma forma de recreação, cuja grande parte das praticantes eram mulheres. Segundo Duprat e Bortoleto (2008, p. 39) muito xamãs utilizavam do malabarismo para convencerem outras pessoas dos seus poderes sobrenaturais.

²⁷ Do original: Ejecutar un reto complejo visual o fisicamente, usando uno o más objetos. Reto que mucha gente no sabría realizar, que además, no tiene otro propósito que el entretenimento, y en el que los métodos de manipulación no son misteriosos (como em la magia). Ej. Lanzar y coger cosas. Livre tradução do autor. Disponível em:

https://es.wikibooks.org/wiki/Libro_Abierto_de_Circo/Malabarismos/Introducci%C3%B3n . Acesso em: 31 de setembro de 2018

²⁸ The oldest known depiction of juggling was found in the Beni-Hassan tombs from the middle-kingdom of the ancient Egyptian civilization. These women jugglers were found amongst acrobats and dancers in one of the crypt's wall paintings. The drawing itself was made about 2000 years before the birth of Christ. Disponível em: <http://www.juggling.org/books/artists/history.html> . Acesso em: 31 de setembro de 2018

Desde o início do Século XIX até meados do XX o malabarismo era uma arte própria. Guy (2009, p. 88) diz que, segundo Jérôme Thomas, o malabarismo é o malabarismo, ou seja, nunca foi um gênero da arte circense, se é independente; diz também que o malabarismo é uma arte, somente isso. Foi a partir dos espetáculos de variedade (no Século XIX) que os malabares começaram a sair das ruas europeias e norte-americanas e foram para dentro de um teatro. A partir desse momento que se foi possível pela primeira vez alguns números com rodas de bicicleta, com pratos, etc. Foi a partir daí, também, que os números de equilíbrio começaram a ficar mais famosos (Duprat e Bortoleto [2008, p. 39]).

A complexidade do malabarismo é imensa e por isso há vários estilos diferentes com malabaristas diferentes. Existem aqueles que gostam da dificuldade advinda da quantidade, logo quanto maior o número de bolas, por exemplo, melhor. Ainda, há aqueles que preferem manipular as bolas com o corpo e fazer truques difíceis com apenas uma bola. Assim como também seja contado o malabarista mímico que não utiliza nenhuma bola, são os malabaristas com zero objetos.

Nesta pesquisa, é dentro do treinamento de malabarismo com bolas que será trabalhado com um pouco de cada estilo. Dentro da metodologia de treinamento acontecerá a pantomima, por exemplo, e nesta fase se estará indo em busca do ponto zero do malabarismo (que é justamente onde não há objeto algum)

Neste momento será feito um aparato sobre os diferentes tipos de malabares, mas lembrando sempre que as possibilidades são infinitas. Poderei apresentar o malabarismo com claves, mas esse mesmo tipo de malabarismo poderia ser feito com cones de trânsito ou então com bastões, por exemplo. Para Foix (2008) designa os vários tipos de malabarismo de acordo com o material estipulado: “bolinha, rebote, contato, diabolô, claves, aros, devil stick, bastão (staff), poi, massa (swing), lenço, faca, laço, footbag, etc”. Aqui os mesmos serão agrupados em algumas categorias, de acordo com a sua popularidade entre os malabaristas:

- **Malabarismo de Lançamento:** conjunto de ações em que um ou mais braços do protagonista ou agente trocam objetos mediante lançamento-recepção. Este tipo de malabares é o mais comum, fazendo com que as pessoas achem que é a única forma. Pode ser fazer com bolas, claves, aros, facas, lenços, etc.

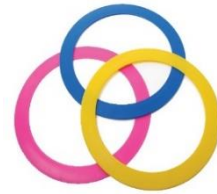
Bola



Claves



Argolas



- **Malabarismos de Equilíbrio Dinâmico:** manter um ou mais objetos com equilíbrio dinâmico. Podendo estes estarem rondando ou parados.



Equilíbrio com claves: esse trabalho consta em colocar uma clave em alguma parte do corpo, normalmente se faz no rosto, e equilibra-la. Contudo pode-se fazer com vários outros materiais, depende do malabarista.



Prato de Equilíbrio: Ele se caracteriza por um formato de cone, facilitando assim, o equilíbrio. Quanto mais largo for o prato mais velocidade de giro consegue-se, consequentemente mais tempo ele ficará girando sobre a vara.

- **Malabarismos Giroscópios:** dotar de objeto com elevada velocidade de giro sobre si mesmo, de maneira que se mantenha em rotação sobre um ponto de contato. Segundo Foix (2008), os pratos fazem parte dessa categoria também, contudo acredita-se que sem as varas de equilíbrios, pois se assim fosse a dificuldade estaria mais no ato de equilibrar do que no giro especificamente.



Diabolô: Com dois bastões pequenos e uma corda manuseia-se o diabolô. Podemos o jogar para cima e depois resgata-lo, assim como arremessar para outra pessoa. Pode-se também colocar mais um diabolô e assim manusear dois, três... vários ao mesmo tempo.

- **Malabarismo de Contato:** Manusear o objeto em contato com o corpo, fazendo com que o espectador tenha a impressão de que o material está está magnetizada ao corpo.



Bola de Contato:

Esse material é feito, normalmente, de acrílico e tem vários tamanhos (60, 70,100mm).

- **Malabarismo com Swing:** Esse tipo de manipulação envolve normalmente o giro dos objetos em torno do corpo.



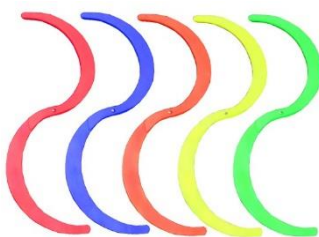
Swing Flag (também conhecido como Bandeira): Constitui-se em uma bandeira com um dedal na ponta, e nós utilizamos os braços para fazer os movimentos de giro e devagar inicia-se uma dança juntamente com esse objeto.



Swing Poi: Este objeto segue o mesmo princípio do swing flag, contudo tem-se uma corda e na ponta uma bola. E os movimentos são bem parecidos com a bandeira. No swing poi há vários tipos de variações, a mais comum é a swing poi com fogo, onde a bola da ponta é de fogo, mas também hoje encontramos swing com led.



Bastão: É um instrumento onde uma pessoa manipula um bastão e seu tamanho varia de acordo com a altura e o tipo de manipulação que o malabarista está executando.



Bastão Achatado em S: Tem o mesmo princípio do bastão reto, contudo tem um formato de S e, portanto, as possibilidades de manipulação aumentam.²⁹

²⁹ Todas as imagens referentes a este conteúdo explicativo sobre os diferentes tipos de malabares foram retiradas do site: <http://www.google.com>.

O treinamento que está sendo desenvolvido segue pela prática do malabarismo de lançamento, mais especificamente utilizando a bola como base para a criação dos movimentos. Segundo Duprat e Bortoleto (2007, p. 12) “podem ser ocas ou recheadas com alpiste, areia, arroz etc”. Seu peso varia de 110 a 130 gramas e seu diâmetro entre 50 a 100mm”. No caso deste treinamento, utilizam-se bolas de tênis, pois são de fácil acesso, além de ter um diâmetro e peso muito agradáveis de se manusear. Sendo assim, o malabarismo com bolas

Constitui uma atividade de manipulação que se baseia no controle de objetos no ar. Por definição, é a operação de recolher de forma contínua, segundo uma trajetória sempre similar, uma série de objetos em número sempre superior ao de mãos. Por exemplo: uma mão lançando duas bolas, ou duas mãos lançando três bolas. (DUPRAT; BORTOLETO, 2007, p.10)

Hoje em dia, o malabarismo com bolas é bastante apontado dentro do campo da educação física como uma forma de educação pedagógica. Afinal, segundo Duprat e Bortoleto (2007, p.10) “é uma atividade que requer um material de pequeno porte, de fácil e barata fabricação, de baixo preço e acessível a todos os alunos”. Essas são as razões pelas quais, optei por escolher tal modalidade.

Há também a ludicidade que envolve o jogo de malabares. Pitarch (2000, p.2) nos diz que os objetos (os malabares) estão em constante jogo com a gravidade, formam figuras no espaço, há uma enorme dificuldade de execução dos movimentos, o que estimula bastante a paciência, necessita-se de uma velocidade de reação para evitar que os objetos caiam, assim como por ser um novo meio de comunicação corporal há diversas formas de utilizá-lo.

A partir disso tem-se a possibilidade de criar imagens, criar movimentos, não é meramente um simples ato de jogar um objeto para cima e não deixá-lo cair. Deste modo, entende-se que os malabares envolvem vários tipos de capacidades corporais, onde todas estão diretamente ligadas as capacidades perceptivo-motoras. Além do que esta habilidade desenvolve um novo meio de comunicação através do objeto.

Os malabares são atividades que desenvolvem as capacidades perceptivomotoras (coordenação, percepção sinestésica, percepção espaço-tempo) as motoras (velocidade de reação, frequência de movimentos, etc) e portanto as resultantes (habilidade e destreza). (PITARCH. 2000, p. 2)³⁰

³⁰ Do original: Los malabares son actividades que desarrollan las capacidades perceptivomotoras (coordinación, percepción kinestésica, percepción espacio-tiempo) las motoras (velocidad de reacción, frecuencia de movimientos, etc.) y por tanto las resultantes (habilidade y destreza). Livre tradução do autor.

Sendo assim, essas citações feitas até agora falam sobre a justificativa da implementação do malabarismo dentro da atividade escolar, na disciplina de Educação Física, mas há como transmutar toda essas concepções pedagógicas para a utilização dentro do teatro, visto que aqui também estou atrás de uma reeducação corporal a qual me possibilite desenvolver várias técnicas corporais.

Durante o processo venho me desafiando constantemente através dos mais diversos jogos já aprendidos durante a vivência com o malabarismo antes do teatro e agora me desafio mais ainda a aprender outros truques, já visando o treinamento pré-expressivo.

A partir da vivência do treinamento com os malabares venho objetivando o aperfeiçoamento da destreza, agilidade, paciência, concentração e respiração. Não tenho a intenção de utilizar esse treinamento de malabares como um objeto artístico, mas sim de um exercício para atuação. Logo o foco não é a alcançar o virtuosismo do movimento dos objetos que estão sendo manuseados, mas sim a minha concepção entre a relação deste objeto e meu corpo e isso pode se dá de várias formas que extrapolam o conceito clássico de malabarismo.

Considerando os malabarismos um lançamento limitado pelo tempo e trajetória de voo de um ou mais objetos e sua recepção, não se supõe que para sua aprendizagem todas as situações propostas deverão cumprir esse requisito. Nesse sentido, consideramos interessante flexibilizar o conhecimento para melhor adaptação desse conteúdo ao ambiente escolar; dessa forma, utilizamos os jogos de malabares. (DUPRAT; BORTOLETO 2007, p.11)

E o desígnio desta experimentação é fazer com que haja um aperfeiçoamento nas técnicas de atuação através da compreensão da relação entre o objeto e meu corpo, pois

Quando começamos a aprender uma técnica, é preciso que nos concentremos de maneira intensa naquilo que estamos fazendo: como nos movemos, como mantemos o equilíbrio etc. Mas quando se progrediu para muito longe nessa técnica, não se tem mais a necessidade de pensar na maneira como se deve agir. Os movimentos fazem-se naturalmente, liberando assim a consciência. O objetivo de todos os sistemas de treinamento técnica é o de nos permitir executar o gesto conveniente sem pensar nisso. Mas, sem treinamento, é impossível de se obter uma concentração dessa qualidade, uma concentração flutuante... [...] Treinamos para adquirir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade. (OIDA, Yoshi. 1999. p.60).

A partir desse momento pode-se experimentar coisas diferentes, desafiar a própria técnica e, nesse caso, desafiar o próprio corpo. Aumentando assim, nosso repertório corporal e rompendo nossos limites.

Juntamente com o trabalho técnico de treinamento do malabarismo com bolas, muitas coisas surgiram para auxiliar a evolução. Assim como Yoshi Oida³¹ (1990, p. 60) nos ensina que temos que aprender a técnica para que o nosso corpo não precise mais pensar na atividade que está sendo feita, gostaria de abandonar temporariamente o nome malabarismo e o transformar em *Manipulação de Bolas Flutuantes*. Isso faz com que pensemos no malabarismo de forma muito mais leve e poética.

A manipulação de bolas flutuantes, nada mais é o retrato do trabalho que terei ao fazer com que o jogo com elas seja tão bem executado ao ponto de parecer que estão flutuando, mas não de forma plástica, como um número de circo, mas será através do teatro que o convencimento acontecerá. Além do que foi a forma que eu encontrei de dar um significado poético a uma técnica tão renomada dentro do circo.

³¹ Yoshi Oida, nascido em 1933. É ator, diretor e escritor japonês.

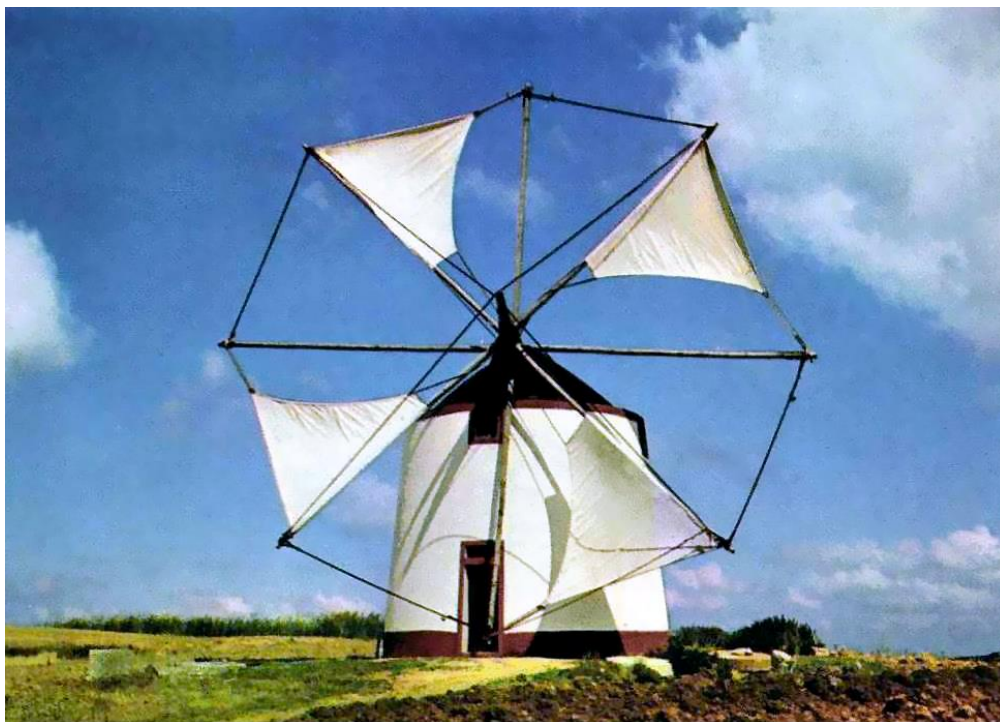
2.2. O Ar Manifesto

Compreender o ar manifesto em suas distintas “variantes” como “ideias e/ou formas” possibilita utilizar a essência da metáfora para discutir analogias possíveis entre os aspectos observados no ar manifesto e os trabalhos de preparação e criação do ator.

(Eduardo de Paula)

A partir de agora começarei abordando sobre uma parte muito importante do trabalho, relacionado a imaginação. Para a criação dos movimentos, assim como para a sistematização deles tive que obedecer algumas regras que me foram norteadoras para que o trabalho ficasse organizado. Essas regras demoraram um certo tempo para serem descobertas e sistematizadas o que fez com que o trabalho sofresse um atraso para avançar. Porém, esse atraso foi fundamental para o bom andamento da pesquisa, pois pude saborear com muita calma e uma leve angústia cada etapa até aqui. Angústia, pois quando não havia uma metodologia pré-estabelecida, eu tinha a sensação de que as coisas não evoluíam, eu não conseguia encontrar um real sentido para tudo o que eu estava fazendo. Meu orientador sempre me diz que devemos treinar com um objetivo. E no início eu ainda não tinha esse objetivo.

Deste modo, um dos meus primeiros indutores criativos para a realização deste treinamento foi o “Ar”. Sempre achei esse elemento muito interessante, e não por coincidência, no início da pesquisa me apareceu a figura do moinho de vento.



(Imagem 7. Moinho de Vento)



(Imagem 8. Movimento que faz alusão ao Moinho de Vento)

E essa figura foi norteadora de vários devaneios. Pois numa rápida pesquisa³² vemos que é uma estrutura construída para que se gere energia através do vento e com essa energia outras coisas podem ser feitas, no caso do moinho é para fragmentar os grãos de trigo ou outros cereais. No meu caso, o ar faria meu corpo inteiro se movimentar, e eu utilizaria esses movimentos impulsionados pelo ar para construir o treinamento, este que me serviria para trabalhar minha pré-expressividade. Deste modo essa configuração de pensamento me perseguiu e isso foi muito importante no início, contudo ainda não sabia o que fazer com todo esse material de forma prática. Foi quando eu comecei a pesquisar mais profundamente sobre o que simboliza o ar.

³² Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Moinho> Acesso em: 12 de dez 2018.

Me utilizei de dois autores que também utilizam o ar como metáfora, ou metapoética, deste modo começarei abordando sobre meus aprendizados com Gaston Bachelard, no livro “O Ar e os Sonhos”. Inicialmente tratei aqui dos ventos sob a ótica do devaneio e do campo da imaginação, pois foi como inicialmente fui atingido e como meu corpo começou a criar energia.

Percebi, a partir de Bachelard (1994, p. 9) que a imaginação não é simplesmente a criação de imagens, mas também a capacidade de deformar as imagens através da percepção, assim como de nos livrar das imagens primeiras. A imaginação não está ligada somente às imagens, mas – e talvez principalmente – ao imaginário.

Quando fala sobre as fases do vento, Bachelard diz que a tempestade, ou o vento furioso, nada mais é do que o símbolo da cólera sem pretexto. É como se fosse a tragédia física sem causa.

Com o ar violento podemos captar a fúria elementar, a que tudo é movimento e nada mais que movimento. Encontramos ali imagens muito importantes que unem vontade e imaginação. Por uma parte, uma vontade forte que não está relacionada a nada, e, por outra, uma imaginação sem nenhuma figura, elas se sustentam uma a outra. (BACHELARD. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, 1994. P. 278)³³

Na minha poética, esse momento de tempestade (ou vento furioso) era o início do treinamento, onde havia muita vontade e todo o imaginário do meu corpo-memória. E dentro desse corpo há muita informação, muitos vícios, muitas referências e interferências. Naquele momento do processo meu corpo estava sob efeito de um turbilhão de informações as quais eu não conseguia organizar de forma alguma dentro de um procedimento de sistematização de um treinamento. Foi o momento em que eu deixei a tempestade me atingir e comecei a pensar desordenadamente de acordo com o fluxo que se seguia. A partir daí foi-se criando a substância a qual estou escrevendo aqui.

Eu deixei a imaginação e todos as manifestações do ar tomarem conta do meu corpo, sem criar qualquer tipo de resistência, parafraseando Bachelard (1994, p.281) “pois uma imagem estável e acabada corta as asas da imaginação”. Todos os

³³ *Com el aire violento podemos captar la fúria elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento. Encontraremos allí imágenes muy importantes en las que se unen voluntad e imaginación. Por su parte, una voluntad flerte que no está adherida a nada, y, por otra, una imaginación sin ninguna figura, se sostienen una a otra.*

devaneios que o ar (entendido aqui como influências externas) me provocava se transformava em material para minha criação de movimento e isso fez com que tudo fosse se transformando a cada dia em que as manifestações do ar mudavam, os movimentos mudavam, fazendo com que minha criação fosse volátil.

Nada pode deter o movimento giratório. Na imaginação dinâmica tudo se anima, nada se contém. O movimento cria o ser, o ar em redemoinho cria as estrelas, o grito das imagens, o grito da palavra, o pensamento. (BACHELARD. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, 1994. P. 280)³⁴

Foi a partir desse momento que o Ar se transformou não só em movimento, mas na metáfora norteadora para a construção e sistematização desse treinamento.

A partir daqui o ar, também, se tornou todas influências externas que acontecem durante o dia, pois no cotidiano recebemos uma rajada de informações e muitas vezes essas informações nada tem a ver com o treinamento e tem um potencial muito grande de desconcentração. Deste modo, em cada dia de treinamento, apesar dos alongamentos iniciais e técnicas de concentração observei que por vezes chegava conectado com outras coisas, às vezes de bom humor, às vezes de mal humor, com muita vontade de treinar e por vezes sem vontade nenhuma. Depois de um tempo comecei a observar como esses estados interferiam no meu corpo na hora do treinamento. Dependendo de como eu me encontrava, eu reagia de uma forma diferente. Era como se o ar estivesse se manifestando dentro da minha cabeça, a partir de interferências externas, e isso fizesse com que todo o meu corpo reagisse de formas diversas. Algumas vezes era um turbilhão, outras vezes era apenas uma brisa leve. Comecei a perceber que isso também fazia parte do treinamento, afinal não somos máquinas. Nosso corpo é sensível às influências externas, contudo durante o percurso teatral sempre ouvi dizer que assim que entramos dentro de uma sala de trabalho/ensaio/treino temos que abstrair as coisas externas e focar no que está acontecendo, contudo sempre percebi minha dificuldade com esse comando de abstração. Por isso que este elemento está contido dentro da parte psicológica do treinamento.

Agora se formos perceber o Ar sob outra ótica também percebemos sua força destruidora, capaz de derrubar construções muito resistentes. Mas também é brando

³⁴ *Nada puede ya detener el movimiento giratorio. En la imaginación dinámica todo se anima, nada se detiene. El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito da imágenes, el grito da palabra, el pensamiento.*

e suave como a brisa do mar. Segundo De Paula (2017, p. 35) A manifestação do ar está diretamente ligada a Escala Beaufort e Saffir-Simpson, onde Beaufort analisou os diferentes tipos de estágio do estado do mar e a intensidade dos ventos, já Saffir-Simpson se utiliza da escala Beaufort e leva em consideração a velocidade dos ventos sustentados, a pressão atmosférica no interior do “olho” e os danos causados pelos furacões. Isso quer dizer que dentro dessa medida de escala temos:

Grau	Designação	m/s	km/h	nós	Aspecto do mar	Efeitos em terra
0	<i>Calmo</i>	<0,3	<1	<1	Espelhado	Fumaça sobe na vertical
1	<i>Aragem</i>	0,3 a 1,5	1 a 5	1 a 3	Pequenas rugas na superfície do mar	Fumaça indica direção do vento
2	<i>Brisa leve</i>	1,6 a 3,3	6 a 11	4 a 6	Ligeira ondulação sem rebentação	As folhas das árvores movem; os moinhos começam a trabalhar
3	<i>Brisa fraca</i>	3,4 a 5,4	12 a 19	7 a 10	Ondulação até 60 cm, com alguns <i>carneiros</i>	As folhas agitam-se e as bandeiras desfraldam ao vento
4	<i>Brisa moderada</i>	5,5 a 7,9	20 a 28	11 a 16	Ondulação até 1 m, <i>carneiros</i> frequentes	Poeira e pequenos papéis levantados; movem-se os galhos das árvores
5	<i>Brisa forte</i>	8 a 10,7	29 a 38	17 a 21	Ondulação até 2.5 m, com cristas e muitos <i>carneiros</i>	Movimentação de grandes galhos e árvores pequenas
6	<i>Vento fresco</i>	10,8 a 13,8	39 a 49	22 a 27	Ondas grandes até 3.5 m; borrifos	Movem-se os ramos das árvores; dificuldade em manter um guarda chuva aberto; assobio em fios de postes
7	<i>Vento forte</i>	13,9 a 17,1	50 a 61	28 a 33	Mar revolto até 4.5 m com espuma e borrifos	Movem-se as árvores grandes; dificuldade em andar contra o vento
8	<i>Ventania</i>	17,2 a 20,7	62 a 74	34 a 40	Mar revolto até 5 m com rebentação e faixas de espuma	Quebram-se galhos de árvores; dificuldade em andar contra o vento; barcos permanecem nos portos
9	<i>Ventania forte</i>	20,8 a 24,4	75 a 88	41 a 47	Mar revolto até 7 m; visibilidade precária	Danos em árvores e pequenas construções; impossível andar contra o vento
10	<i>Tempestade</i>	24,5 a 28,4	89 a 102	48 a 55	Mar revolto até 9 m; superfície do mar branca	Árvores arrancadas; danos estruturais em construções
11	<i>Tempestade violenta</i>	28,5 a 32,6	103 a 117	56 a 63	Mar revolto até 11 m; pequenos navios sobem nas vagas	Estragos generalizados em construções

12	Furacão	>32,7	>118	>64	Mar todo de espuma, com até 14 m; visibilidade nula	Estragos graves e generalizados em construções
----	---------	-------	------	-----	---	--

(fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_de_Beaufort Acesso em: 18 de dez 2018)

Deste modo, a partir dessa tabela vemos a movimentação do ar e os seus efeitos na terra. E desta forma que gosto de imaginar meus movimentos. Dentro da equação Velocidade x Ritmo encontramos inúmeras variações. Essas variações são demonstradas dentro do treinamento através de vetores: circulares, verticais, horizontais e caótico/desordenado. Cada vetor tem uma intensidade e velocidade. É como se houvesse várias rajadas de ar passando pelo corpo enquanto eu treino. Gosto de ter essa visão dinâmica dentro da minha vivência. Essas rajadas de ar são responsáveis pela minha movimentação com as bolas. Esse ar vem de baixo para cima, de cima para baixo, nas diagonais, são rajadas fortes e rápidas.



Foto 9. Explica a utilização dos vetores durante o treinamento

Durante as fases de experimentação de movimento através da metodologia de treinamento, pudemos utilizar todas as designações da Escala Beaufort. Sendo assim, a partir do momento que foi criado uma movimentação, pode-se experimenta-

la usando as referências da escala, alterando, assim, sua velocidade e ritmo, isso faz com que a dificuldade aumente ou diminua.

Podemos dizer, então, que o elemento que representa a dinamização da imaginação é o ar e justamente considero esse elemento ideal para metaforizar todas as etapas do treinamento com malabarismo, contudo sob diferentes formas de olhar, pois é através da dinamização da imaginação que eu posso transformar meus movimentos em várias coisas, seria uma volatilização quântica de objetos concretos. A materialização do movimento se esvai e se transforma, se transforma e se (re)transforma. O que é muito útil dentro da fase de subjetivação, por exemplo.

Antes de entender a metodologia do meu treinamento meu corpo era completamente resistente à todos esses vetores e todas essas rajadas. A partir da metodologia, meu corpo se transformou e comecei a dançar juntamente com os vetores – e a partir dos vetores – e meu corpo se transformou num corpo manifesto.

CAPÍTULO 3: O CORPO MANIFESTO

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

Meu impulso para utilização desta modalidade circense se deu a partir de algumas vivências em aulas de teatro obtidas seja no Curso de Arte Dramática da UFPa, quando em algumas oficinas, experimentei a utilização de um bastão, inspirado nos exercícios utilizados no Odin Teatret por Eugenio Barba.

O bastão exerce o papel também de aprimorar a escuta aos movimentos do outro, tirando a atenção de si e atentando para as indicações dinâmicas executadas. As respostas ao movimento anterior devem buscar variações de ritmo e intensidade, trabalhar as categorias de energia, ao receber o que foi lançado pelo par, p. ex. se o último movimento foi rápido e leve, reagir com um movimento lento e denso; achar a lógica das tensões para, na ajuda recíproca do trabalho com o outro, estabelecer uma relação que pode ser mantida e repetida; trabalhar com o “espaço sólido”, como peças da engrenagem de um relógio, que quando uma se move as outras se movem de uma forma diferente. (RODRIGUES, Letícia. 2014, p. 85)

Ao ler a parte da dissertação da Letícia Rodrigues³⁵ que fala sobre o treinamento com objetos, a qual ela chama de “parceiros objetos”, percebi a necessidade de observação do corpo através do contato com o objeto. Pois quando treino o malabarismo com a bolinha, tensões involuntárias são criadas em várias partes do corpo, e quando se tira a bolinha e começa-se a fazer a pantomima não se pode perder essas tensões (posteriormente abordarei com mais detalhes sobre essa etapa). Segundo Rodrigues (2014, p. 85) “a dificuldade desse trabalho encontra-se justamente em, sem o objeto, não perder as tensões apresentadas pelo bastão”.

Quando vi o trecho do vídeo da demonstração de Roberta Carreri³⁶, ela fala que Eugenio Barba pediu para os atores trabalharem com o bastão para ter um desafio novo dentro do treinamento. A tarefa era encontrar a vida daquele bastão, mas como encontra-se vida para um bastão? A vida do bastão nada mais é do que a energia que o ator transfere para ele. E haviam algumas regras: 1. Devia ter um movimento inicial,

³⁵ Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) a qual registra os procedimentos de preparação técnica e montagem do diretor e dos atores do *Odin Teatret*.

³⁶ Roberta Carreri é atriz italiana, participa do grupo de teatro *Odin Teatret* desde 1974. E toda essa referência foi retirada do Espetáculo/Demonstração chamado “*Huellas en la nieve*”. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Roberta_Carreri . Acesso em 15 de fevereiro 2019

o bastão tinha que ser independente do corpo; 2. E teria que ter um final muito bem preciso; 3. Não poderia pegar em qualquer lugar no bastão, teria que pegar ou nas pontas ou exatamente no meio. Todos os movimentos eram criados a partir da dinâmica do treinamento com o bastão. A partir dessa dinâmica de improviso esse bastão se transformava em objetos reais e posteriormente criava-se uma partitura não linear, ou seja, não precisaria haver uma história devidamente construída a partir daquele objeto. Sendo assim, em um momento o bastão era uma espada, depois era o guarda-chuva de uma donzela, logo após uma vara de pescar e assim por diante.

Falarei um pouco sobre *partitura*, pois este termo será utilizado bastante no decorrer deste trabalho. Inicialmente, ao mencionar a palavra *partitura* poderíamos nos remeter ao conceito da música, e remete-lo ao trabalho do ator. Segundo Bonfitto (2013, p.79) “falar em partitura significa falar de materiais que podem ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos”. Stanislavski, começou com o estudo das partituras a partir do *Método das ações físicas*, pois, segundo Stanislavski (2000, p. 84), ela (a partitura) traça todas as ações psicofísicas de um personagem, e posteriormente o personagem vai enchendo de significados e subjetivações. “A partitura pode mostrar o caminho, mas não pode despertar a verdadeira criatividade. Não produz vida, e em pouco tempo se desgasta.” Assim como na música, ao ver uma partitura corporal qualquer pessoa pode reproduzir, entretanto, com toda certeza, cada pessoa fará de um jeito diferente, colocará elementos pessoais, entre outros.

Durante meu período de estágio acadêmico, meu orientador e eu ministramos uma disciplina no Curso de Licenciatura Plena em Teatro na Universidade Federal do Pará, chamada de Laboratório do Corpo. E nessa disciplina trabalhamos todo o percurso de criação de partitura com bastões. Ele fazia o trabalho de explicação das etapas do percurso e eu fazia o trabalho de preparação corporal com alongamentos e aquecimentos voltados para iniciar aquele trabalho específico, inclusive em alguns encontros utilizei a bolinha. Durante a disciplina seguimos a seguinte metodologia:

1. Primeiro dividiu-se o grupo em duplas, após isso houve o primeiro contato com o bastão, eram cabos de vassoura, logo identifica-se o tamanho. O Professor fez alguns exercícios para eles se acostumarem com aquele objeto, assim como se acostumarem a trabalhar com ele em dupla. Sendo assim, os exercícios eram de jogar o bastão um para o outro na horizontal, depois na vertical. Depois criou-se

uma distância maior para que os bastões fossem arremessados, para que a dificuldade aumentasse. Havia um exercício em que ficava uma pessoa de frente para a outra, uma pessoa da dupla segurava o bastão na posição horizontal e soltava, a outra pessoa tinha que juntar o bastão antes de tocar no chão, com esse exercício eles trabalhavam a agilidade e a prontidão.

2. Posteriormente, já inicialmente familiarizado com aqueles objetos, eles tinham que começar a experimentar a criação de movimentos com aqueles bastões utilizando a força do corpo para pressionar o bastão contra o corpo do outro para que não caísse, ou seja colocava o bastão na palma da mão e empurrava contra a palma da mão do outro para que este se mantivesse no alto. A partir da experimentação dos movimentos, ainda nesta etapa, teria que criar cerca de 5 movimentos e a partir de então criar uma partitura. A partitura teria que explorar os planos, assim como explorar utilizar a força de várias partes do corpo, não só da mão. Então as partituras foram muito bem elaboradas com diversas formas de utilizar aquele bastão corpo-contra-corpo. Todos esses movimentos foram realizados a partir de um corpo neutro, isso quer dizer que não havia criação de significados para aquilo que se estava fazendo, era apenas um laboratório de movimentos.

3. A partir do momento em que se foi repetido várias vezes e memorizado toda a partitura, retirou-se os bastões, essa é a fase da pantomima. A dificuldade desta etapa seria criar a tensão ideal no corpo para que o bastão invisível fosse visto. Houve uma grande dificuldade de encontrar essa tensão ideal e muitas vezes ocorreu o desperdício de energia, ou excesso de tensão. Tiveram que repetir incansáveis vezes.

4. A partir daí fizeram o trabalho de abstração desse bastão. O trabalho se tornou individual. Eles começaram a criar uma nova partitura a partir dos movimentos que criaram com a pantomima, só que agora já não era mais em dupla. Isso quer dizer que se imaginássemos que houvesse um público, os espectadores não poderiam saber que toda aquela movimentação foi decorrente de um trabalho utilizando o bastão. Esse momento de abstração foi bem enriquecedor pois eles criaram movimentações com potenciais muito grande, e é bom frisar que nesse momento ainda não havia nenhum tipo de criação de significados para qualquer daqueles movimentos.

5. Por último fizemos o trabalho de subjetivação daquela movimentação. Ou seja, finalmente foi atribuído um significado a ela. Dentro daquela movimentação

abstrata foi inserido textos, poesias e músicas. O aluno escolhia se queria se movimentar com uma música, ou então dar um texto durante a movimentação ou então recitar uma poesia. E a partir dessa subjetivação criou-se cenas. Pequenos monólogos. Deste modo, nessa fase o corpo neutro se transformou em personagens, a partir de um corpo e uma movimentação pré-existente.

Esse trabalho todo durou o semestre letivo inteiro. Ao final do curso percebemos o quanto é complexo trabalhar a partir do objeto. Mas em contrapartida percebemos também o quanto é mais dinâmico o trabalho quando temos um objetivo, ou seja, um método.

No início desta pesquisa, quando eu comecei a experimentar o malabarismo tentando conecta-lo com o treinamento psicofísico, fiquei diversas vezes perdidos por não saber exatamente como começar todo esse processo. Fiquei alguns meses experimentando muitas coisas diversos tipos de exercícios utilizando o malabarismo puderam ser percebidos nesse início, mas ainda não era isso que estava sendo buscado, era como se o quebra-cabeça ainda estivesse completamente bagunçado e eu estivesse conseguindo juntar uma peça ou duas. Foi a partir da vivência na disciplina de Laboratórios do Corpo que eu consegui uma referência metodológica para montar o quebra-cabeça.

A partir daí o trabalho ganhou um outro nível de qualidade, pois foi quando conseguimos traçar um objetivo para construir esse treinamento, mesmo com essa metodologia, não pude abandonar as coisas que já tinha adquirido até aquele momento e tentei adaptar tudo e incluir todos os exercícios dentro da metodologia e tem funcionado até agora. A partir de então o treinamento começou a fazer todo o sentido e a se transformar num sistema.

3.1. A metodologia de treinamento com bolas

Dentro da sistematização do treinamento eu utilizei exatamente as mesmas etapas listadas acima, com algumas mudanças para adaptar ao fato de serem bolinhas de malabarismo e não bastões. E isso dificulta em alguns momentos e facilita em outros, facilita principalmente pelo fato das bolinhas não terem uma região própria para serem agarradas. Em contrapartida estamos falando de malabarismo, logo há várias bolinhas voando enquanto está sendo feito o trabalho.

Comecei a primeira etapa do trabalho de **experimentação e familiarização do objeto** com o foco para um treinamento psicofísico no início do processo de pesquisa, como falei anteriormente. Essa foi a primeira etapa que estava realizando inconscientemente. Comecei a perceber as dificuldades que poderiam ser criadas com o jogo com uma bolinha, duas, três e quatro. Jogava as bolinhas para cima, para baixo, de um lado para o outro. Comecei a fazer trabalhos básicos de malabarismo como arremessa uma bola de mão para outra em várias velocidades, alturas e trajetões. Sendo assim, por vezes, por exemplo, eu deitava no chão e jogava a bola para cima e esperava ela voltar. E percebi que há uma dificuldade bem maior em arremessar a bola para cima quando estamos deitados. Na verdade, a dificuldade é dela fazer uma trajetória linear e contínua e voltar na nossa mão.

Na segunda etapa comecei a realizar a **criação de partitura neutra**, como termo *partitura* já foi explicado é bom deixar claro que estou utilizando, aqui, a partitura de forma diferente. Não estou utilizando-a para criação de personagem, mas sim de movimentos que visam o controle psicofísico, ou seja, criando uma *partitura neutra*. Segundo Alencar (2013), a partitura neutra é todo o movimento que parte de exercícios que não advém de um personagem escrito em um texto dramático. Ela serve justamente para que nós nos entendamos corporalmente, mas também serve como trabalhar nossas deficiências, serve também como aquecimento antes de um espetáculo ou de um ensaio, por exemplo. Sendo assim, essa fase é muito importante pois todas as outras seguem a partir dessa base. Em todas as outras fases também serão criadas partituras neutras, mas serão desdobramentos da criação que está sendo feita agora.

Eu começo a utilizar os jogos de malabarismos para refletir sobre duas coisas: a metáfora do ar e três princípios que retornam, que segundo Barba (1994) são:

1. **Cotidiano e extracotidiano:** Cotidianamente nosso corpo é utilizado através de nossa cultura, pelo estado social e pelo ofício. A partir do momento que existe uma representação diferenciada de uma técnica cotidiana, podemos chama-la de extracotidiana. As técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes até parece que é o oposto do cotidiano, ou seja, o esbanjamento máximo de energia para um resultado mínimo;

2. **Equilíbrio em Ação:** Quando Barba (1994, p. 32) nos provoca com essa pergunta: “Será que existe um nível da arte do ator no qual ele esteja vivo, presente, mas sem representar nem significar nada?” Ele está nos questionando se é possível nós termos a presença cênica estando parados, por exemplo. Então ele começa respondendo que “Quando se modifica o andar, percebe-se que há uma alteração no equilíbrio.” Ele conseguiu comprovar que o desequilíbrio é a resposta para essa provocação. Esse equilíbrio instável, precário, de luxo é o que deixa nosso corpo ativo, mesmo que parado. Gasta uma quantidade enorme de energia. Afinal quando alteramos nosso equilíbrio gamas enormes de tensões musculares do nosso organismo são ativadas para que não possamos cair. Sendo assim, usa-se o desequilíbrio para dilatar as tensões do corpo.

3. **A dança das oposições (dilatação corporal):** Um exemplo dado por Barba dessa expressão, é a relação entre corpo cotidiano e extracotidiano, o qual há uma distância entre ambos, mas não é uma separação completa, há uma tensão. Na Ópera de Pequim, o sistema codificado dos movimentos do ator rege-se por este princípio: cada ação deve ser iniciada na direção oposta à qual se dirige. A função é dilatar as ações. Distender e retrair membros ao mesmo tempo, fazendo com que estes se tornem gigantes, fugindo do comum (cotidiano). Aqui fala-se que se quiser ir para frente temos que sentir como se tivesse uma força muito grande nos empurrando para trás; se quisermos levantar temos que sentir uma força muito grande nos empurrando para baixo. Um ótimo exercício para isso é tentar andar com alguém segurando nossos quadris. Tudo isso gera inquietude, dor, mal-estar. É quando percebemos que está começando a ficar bom. A intenção desse princípio é dilatar, por em visão, tornar significativo o agir cotidiano. “Fazer ver já é interpretar”.

Apesar de não haver criação de significados ou de personagem nessa etapa, eu preciso de interferência criativa, pois não quero apenas reproduzir os jogos de malabares clássicos, tendo em vista que não estou procurando o virtuosismo do malabarismo, mas uma experimentação corporal que me desafie. Sendo assim eu escolho um princípio como forma de indutor, escolho um estágio da Escala Beaufort, a quantidade de bolinhas que irei trabalhar nesse momento e começo a criar movimentos que exijam um esforço a mais do meu corpo.

Para ilustrar esse momento eu poderia exemplificar através da criação da sequência 1 e 2 que foi com uma bolinha.



(Foto 10. Sequência 1 com bolinha)



(Foto 11. Sequência 2 com bolinha)

Nessas duas sequências optei por criá-los a partir do conceito *Cotidiano* e *Extracotidiano* e com escala de *Brisa Forte*. Gostaria de pontuar exatamente essas duas sequências, pois sabe-se que qualquer gesto feito fora dos gestos comuns do dia-a-dia já são gestos extracotidianos, pois como já foi explicado no momento em que falamos sobre a necessidade do treinamento e segundo o ensinamento de Barba (1994, p. 30) cotidianamente nosso corpo é utilizado através de nossa cultura, pelo estado social e pelo ofício. A partir do momento que existe uma representação diferenciada de uma técnica cotidiana, podemos chama-la de extracotidiana. Contudo, para nós que praticamos os malabarismos, o movimento com uma bolinha é o primeiro contato que temos com o objeto que vamos praticar, então de certa forma o trabalho com uma bola acaba se tornando uma técnica cotidiana. Sendo assim, me veio a

dúvida que foi fundamental para que a sequência 1 e 2 fosse criada: como fazer com que esse conjunto movimentos que são cotidianos dentro da arte das malabares se tornem extracotidianos? E comecei a explorar as possibilidades chegando no resultado final que me encontro agora. Desta etapa podemos concluir que fizemos um movimento extracotidiano dentro do extracotidiano.

É um trabalho exaustivo de repetição até que as sequências fiquem bem definidas dentro da proposta que estou me submetendo. Foram criadas três sequências de movimentos com uma bolinha, uma sequência de movimento com duas bolinhas, três sequências com três bolas e 1 com 4 bolas. Ao total foram realizadas 8 movimentações.

A terceira etapa foi a etapa da **pantomima**³⁷, termo amplamente conhecido dentro do teatro por ser um gênero artístico não textual. E apesar de ser conhecido não como uma arte não falada, segundo Camargo (2006, p. 2) a pantomima não pode ser vista somente como *não falada*, pois muitas vezes o mimo falou.

A palavra mimo seria inclusive usada para referir-se a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas, mas, usualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista satírico ou cômico. (CAMARGO, Robson. 2006, p. 2)

Neste momento eu retirava as bolinhas e fazia toda a partitura neutra criada na etapa anterior. O rigor desta etapa é justamente reproduzir com qualidade a partitura como se houvessem as bolas. Essa, sem sombra de dúvida, tecnicamente, foi a parte mais desafiadora. Pois na segunda fase, da criação de partituras neutras, eu fiz alguns movimentos que foram complexos e que exigiam uma percepção muito grande. E acabei tendo que trabalhar muito mais para que se mantivesse toda a complexidade do movimento com bola. Ou seja, eu precisava ser convincente, como um mímico, para que eu mesmo acreditasse que ali havia bolinhas voando. Foi nessa etapa, mais do que nas outras, que eu analisei movimento por movimento, gesto por gesto, como se fosse em câmera lenta, para poder reproduzir tudo sem perder qualquer tipo de qualidade. Foi criada uma tensão muito interessante neste momento, pois tive que alinhar a respiração com todos os gestos. O olhar não podia escapar da bola imaginária, nesta etapa todo o corpo está ativo, braços, pernas, tronco, cabeça,

³⁷ **Pantomima:** Do Latim PANTOMIMOS, literalmente “aquele que imita tudo”, formada por PAN, “todos”, mais MIMOS, “imitador”. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/pergunta/origem-de-pantomima-e-quiproquo/> Acesso em: 13 de Maio de 2018

respiração e olhar. Neste estágio, mais do que nos outros, que senti meu corpo como uma grande orquestra, onde cada parte dele fosse um instrumento que eu deveria me preocupar com o ritmo, afinação, tempo. Se houver qualquer tipo de relaxamento das tensões, a bolinha deixa de existir, é como se a partir do momento que eu relaxasse uma bolinha caia e eu teria que voltar tudo de novo. Essa realmente foi umas das partes que mais houveram descobertas dentro do treinamento em decorrência de toda essa complexidade.

Na foto abaixo, por exemplo, estou fazendo a sequência número três, esta foi inspirada no equilíbrio em ação. Eu faço a pantomima de que estou colocando uma bolina na testa e preciso me abaixar e levantar sem esta bolinha cair no chão.



(Foto 12. Representação do movimento de equilíbrio em ação)

Na quarta etapa da metodologia foi a **abstração**, que segundo Japiassu (1990, p. 2) é aquilo que é considerado como separado, independentemente de suas determinações concretas e acidentais. Neste momento eu abstraía toda a sequência criada na partitura neutra e pantomima e transformava em outros conjuntos de ações, conjuntos esses que deveriam ser criados utilizando a partitura neutra como inspiração. Ou seja, os novos movimentos são criados a partir da partitura neutra e pantomima.



(Foto 13. Movimento abstraído)

Essa etapa foi libertadora, em compensação foi quando eu me senti mais pressionado na questão criativa, pois a partir do momento em que eu não precisava mais criar movimentos com a bolinha, eu pude experimentar movimentações onde eu não necessitava me preocupar com a trajetória da bola, ou a altura, ou se ela iria cair no chão. A dificuldade desse momento foi justamente criar sequências de movimento diferentes umas das outras, quero dizer que o movimento 1 não poderia ficar parecido

com o 2 ou com o 3. E foi aí que foi muito útil a escala Beaufort novamente, pois, através da escala do ar eu conseguia variar bastante a movimentação, assim como criar vetores invisíveis para que meu corpo fosse estimulado a partir de rajadas de ventos. E a criação desses vetores também foram fundamentais para me desafiar, pois meu corpo realmente começava a pensar numa aerodinâmica para que o vento pudesse transpassar. Isso dentro da abstração foi um dos maiores achados, trabalhar com a criação de vetores corporais, onde estes não atrapalhem a circulação da ventania, ou da brisa, dependendo de qual escala eu estiver utilizando.

Por fim, a etapa cinco é a **subjetivação**. Nesta fase eu escolhi alguns textos e um tipo de intenção. Neste momento eu estava criando o papel específico, o qual possui a formatação de acordo com minha ideia do personagem. Segundo Alencar (2013, p. 283) este pode ser composto por três elementos: ações orgânicas, presença e uma partitura. A partir do momento que temos uma partitura neutra, que pode ser repetida várias e várias vezes, podemos passar à próxima etapa, a da referida subjetivação, onde consideramos características do personagem. E quando temos essa última etapa, nos é possível utilizar de um personagem de um texto dramático, por exemplo, e, a partir disso, criar significados para aquele papel específico.

Deste modo, nesta etapa me utilizei de três textos diferentes para fazer a demonstração dos movimentos que realizei na etapa da abstração. Eu iniciei com três sequências de movimentos e os uni, transformando em uma única sequência. Em seguida, foi inserido um personagem, me utilizando de um texto dramático e, portanto, nesse personagem havia uma intenção, uma caracterização e uma ação dramática, logo um objetivo. Esse conjunto de movimentações, então, começou a fazer parte da partitura de um personagem, criando assim significado para aqueles movimentos que até então eram abstratos.

A seguir, peguei mais três sequências, juntei e criei outro conjunto de movimentos e utilizei outro excerto de um texto dramático, outra caracterização e outra intenção. E depois foi criado mais outro conjunto. No final de tudo resultou em três cenas distintas, utilizando partituras, caracterizações e intenções diferentes.

3.2. Bastidores e *making off*

Apesar de já ter falado bastante sobre o treinamento, a sistematização dele, ainda não abordei sobre como foi a sistematização do treinamento, assim como não falei como foi a evolução. Sendo assim, guardarei esse tópico para falar exatamente sobre isso para que consigamos perceber como que se deu de forma prática os treinamentos. Deste modo, este tópico do trabalho será mais voltado para um memorial, pois colocarei aqui fotos do processo que por vezes não tratem diretamente da pesquisa, mas que falem do momento em que eu vivia durante este processo. Acredito que o título deste tópico seja autoexplicativo.

Eu estava com a intenção de escanear as páginas do meu diário de treinamento, contudo algumas coisas ficaram ilegíveis em decorrência dos rabiscos e das anotações feitas sem nenhum comprometimento. Mas transcreverei aqui as coisas que achar mais relevantes para o bom entendimento do trabalho.

Comecei o treinamento voltado para o mestrado, em setembro de 2017. Contudo, naquela época eu ainda estava em devaneio puro, tentando entender como iria fazer tudo o que eu propus dentro da pesquisa. Então por isso eu tenho pouquíssima coisa anotada sobre esse início. Em contrapartida foi aí que comecei a criar um certo ritual para iniciar o trabalho.

Primeiro, eu iniciava o trabalho prático com alongamentos, principalmente dos braços, ombros e pescoço, onde as tensões causadas pelo malabarismo são maiores. Posteriormente eu começava a praticar um jogo de malabarismo, um jogo que me oferecesse dificuldade. Normalmente começava com algum jogo, inclusive, que eu não sabia fazer. Ficava treinando esse jogo por cerca de 30 minutos. Às vezes conseguia executá-lo com perfeição no mesmo dia, por vezes não. Essa etapa inicial foi de profunda importância que eu conseguisse entender alguns processos cognitivos. Esse início, na verdade, sempre fez parte da minha rotina de treinamento de malabarismo, então resolvi trazer para este trabalho também, já que estou unindo as coisas.

Quando eu comecei a anotar coisas no diário de treinamento eu já estava no segundo semestre de pesquisa, já estava um pouco mais encaminhado sobre algumas coisas, mas ainda perdido em outras. Principalmente sobre a metodologia. Já falei um pouco disso quando falei sobre o *Ar Manifesto* e sobre os devaneios.

Inicialmente, eu estava com a pretensão de escrever esse trabalho em formato de fábula sobre um viajante que chegava em um planeta onde as pessoas tinham uma habilidade muito peculiar: o poder controle de gravidade, as pessoas conseguiam, misteriosamente, levitar certos objetos. Depois de conviver muito tempo naquele lugar eu percebi que na verdade as pessoas não tinham poder sobre a gravidade, mas elas manipulavam tão bem aquele objeto que parecia realmente que elas conseguiam fazer parecer que o objeto voava.

Então dentro desta proposta, todos meus textos iniciais falam sobre a minha viagem:

Começo da viagem – Preparação das malas (30/04/2018)

Arrumar as malas, fazer toda a preparação para viagem sempre é algo bem complicado e normalmente protetamos o máximo que podemos. Minhas malas foram bem arrumadas até o presente momento. Hoje desci, finalmente, no planeta MALABARES.

Cheguei de cara aqui, a viagem foi demorada, mas cheguei. Fui recebido com uma bola azul. E não sabia muito o que fazer com ela, então fiquei brincando, brinquei por 1:30h. A sensação que tive é de que a bola flutuava em alguns momentos, como se a gravidade nesse planeta fosse diferente.

Iniciei um treinamento com algumas sequências de repetição. Em pé:

- Jogar a bola para cima;*
- Jogar a bola de uma mão para outra;*
- Jogar a bola pelas costas*

Deitado:

- Jogar a bola para cima*
- Jogar a bola de uma mão para outra.*

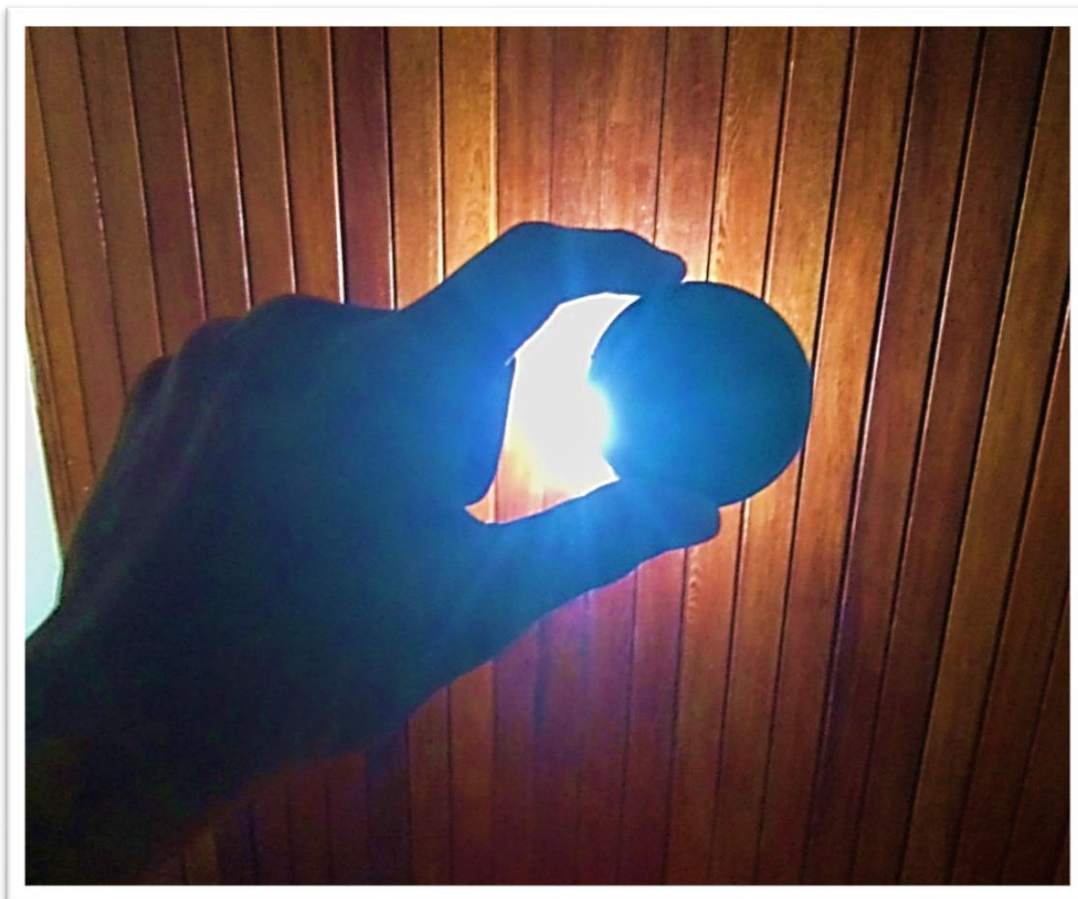
** 10 repetições de cada modalidade, com a mão esquerda e direita.*

** Se errasse (deixasse a bolinha cair no chão) a contagem zerava e tinha que repetir tudo de novo.*

Como eu acabei de chegar neste planeta, estou fazendo o reconhecimento inicial para que eu possa me sentir em casa. É como se eu estivesse fazendo o reconhecimento do território.

Confesso que aqui as pessoas são bem pacientes. A bolinha cai muito e ter que repetir tudo de novo é demasiadamente irritante.

Até a próxima.



(Imagem 14. Essa seria a imagem do planeta malabares visto de longe)

Acabei por desistir de escrever desta forma, pois daria muito trabalho criar uma espécie de romance de ficção científica, afinal teria que lidar com todos os detalhes do enredo da história, pois teria que fazer algum sentido para quem estava lendo. Voltei para a escrita dissertativa, que já tem suas dificuldades próprias, e no dia 24 de maio de 2018 eu comecei a perceber que eu precisava de alguma coisa que me ajudasse na criação dos movimentos, que só com o malabarismo eu não iria conseguir encontrar meu objetivo, nem a metodologia. Foi então que eu pensei nos princípios que retornam do Barba. Pensei, nesse dia, que poderia criar uma sequência de movimento pensando em um princípio.

A partir de agosto de 2018 com o início das aulas e do estágio na Licenciatura em Teatro que eu comecei a perceber a metodologia de trabalho. Sendo assim, no dia 19 de setembro de 2018 eu comecei a criação de partitura neutra. E o restante conseguimos absorver durante a escrita do tópico que fala sobre a metodologia.

Durante todo esse período de treinamento, realmente foi tudo muito difícil, pois o processo de entendimento de cada processo foi muito árduo. No início quando tudo ainda estava muito nublado, a única coisa que eu pensava era: tenha paciência. Inclusive foi uma das palavras que mais escrevi no diário, pois ela estava relacionada com várias coisas, desde o fato da bolinha cair longe e eu ter que ir buscar toda hora, assim como eu tenho um princípio quando estou treinando de malabares que é: quando se está aprendendo um movimento novo, colocamos uma meta, por exemplo, de só se dar por satisfeito quando acerta uma sequência de 10 vezes sem errar, mas se estamos chegando na 9ª repetição e erramos, tem que voltar para o zero. E isso exige uma enorme paciência. Mas também tive que ter paciência quando não tinha uma metodologia definida, mas todos os dias eu tinha que treinar na esperança de encontrar os caminhos da pesquisa.

Dia 20/04/2018

Ontem fui convocado para treinar, contudo estava impossibilitado em decorrência de uma dor muscular na perna direita. Mas hoje consegui suportar a dor, mesmo pelo fato dela não estar mais tão intensa.

Como disse, no último treino cada vez mais a bola se torna uma conhecida mais íntima. Já somos quase amigos. Ainda não.

*Hoje dei início ao treino chamado de **paciência**. Fiquei jogando a bola de uma mão para outra de olhos fechados e raras as vezes que conseguia, horrível. Mas quando treinava com os olhos abertos e em seguida fechava, sempre conseguia uma humilde sequência de três repetições em média.*

*Depois eu deitei e fiz 50 repetições jogando a bola de uma mão para a outra. Se caísse, voltava do zero. Fiquei mais de meia-hora somente nessa parte. **HORRÍVEL**.*

*Após isso fui para a segunda parte que é justamente a utilização do olhar transformador. Usei dois movimentos de **cozinhar** e trouxe para o malabarismo:*

- 1. O de misturar a panela;*
- 2. O de misturar a omelete na frigideira*

** Às vezes tenho a sensação de que tudo isso é inútil. Talvez a **paciência** seja o melhor nome para esta etapa.*

** Não posso me cobrar tanto.*

Nessa época eu já estava me cobrando bastante para encontrar a metodologia do trabalho, tanto que criei uns exercícios específicos somente para o controle de ansiedade. E essa foi uma das minhas maiores descobertas dentro desse treinamento. Visto que o trabalho de paciência faz com que respiremos com mais calma, faz com que percebamos a quantidade movimentos que fazemos para realizar uma ação e que precisamos realizar com muito cuidado para não errar. A gente reaprende a olhar. Reaprende a perceber o corpo, mesmo que estejamos realizando movimentos muito básicos como jogar a bola de uma mão para outra.



(Foto 15. Imagem que mostra as etapas da sequência de movimento)

Durante o processo de treinamento, eu participei de alguns espetáculos e isso foi muito importante para que eu percebesse algumas diferenças. E com toda certeza que a minha maior percepção foi justamente o controle e a maturidade corporal que adquiri durante essa vivência, pois é muito mais claro agora entender as nossas

potências e principalmente os caminhos que temos que fazer para chegar nessas potências. E tudo isso foi alcançado graças ao treinamento.

Portanto, se eu fosse seguir o mesmo caminho que tinha pretendido no início da pesquisa de escrever uma crônica sobre um viajante que vai em busca de novas habilidades, eu poderia dizer que minha viagem neste planeta está finalizando e que eu consegui aprender muita coisa com as pessoas daquele lugar. Mas agora eu preciso voltar para o meu planeta para ensinar para as outras pessoas tudo o que eu aprendi, ou então, quem sabe, me dirigir para outro planeta para aprender outras habilidades que possam complementar esta que aprendi.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento minhas bolinhas de malabares se encontram no chão. Nós convivemos dois anos sem interrupções. Tentando descobrir coisas novas através dos arremessos que eu fazia com elas fosse para o alto, fosse para o chão, fosse para frente. E é como se agora elas pudessem descansar. Esse texto poderia ser um grande agradecimento à elas, pois de fato, juntos, descobrimos muitas coisas. Descobrimos a importância do olhar, da atenção, descobrimos o equilíbrio e como o corpo precisa se organizar para que o arremesso da bolinha seja estável.

Foram incansáveis os dias de trabalho e ainda está sendo. Mas é tão bom perceber todo o trajeto feito e que conseguimos chegar ao fim. Perceber o quanto evoluímos, quantos resultados bons alcançamos e a quantidade de coisa que se tem para descobrir ainda. Desde o primeiro capítulo até o terceiro, e último, foi de constante aprendizado.

No primeiro capítulo o maior *insight* foi justamente perceber a importância dos grandes mestres precursores, ao falar de Henry Irving e Constantin Stanislavski eu pude perceber que o começo não é fácil para ninguém, mas que há uma necessidade enorme de mudança, de mudar padrões estabelecidos e que o que move os grandes artistas nada mais é do que uma grande vontade, mesmo que muitas pessoas possam ir contra, tanto que a criação do método Stanislavskiano demorou décadas para ser criado, e só alcançou o êxito devido à persistência de Stanislavski. Só as forças motivas, por exemplo, demorou dez anos para se concretizar enquanto método.

Ainda hoje temos algumas dúvidas sobre a importância do estudo do treinamento psicofísico e ao realizar esse estudo acabei podendo responder que não é obrigatório para ninguém este estudo, com certeza há muitos atores e atrizes que nunca fizeram qualquer tipo de treinamento psicofísico e são potências na atuação, assim como, por exemplo, tem cantores que nunca fizeram uma aula de canto sequer, mas cantam belissimamente. Mas então para quê treinar? Pergunto-me de novo, só que desta vez a resposta vem com mais facilidade. Treinamos porque precisamos. Através desse trabalho conseguimos atuar melhor. Percebemos que nossos corpos têm limitações e durante este processo conseguimos melhorar essas deficiências e tentamos nos aperfeiçoar cada vez mais.

Ainda falando do primeiro capítulo, me surpreendi bastante ao falar do estudo da presença e sobre a magnitude deste tema e sua complexidade, principalmente quando vamos relacionar seus significados filosóficos e cênicos, como fez Ferracini & Feitosa no artigo “A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas”. Queria ter dado mais atenção a ele, afinal ao falarmos de treinamento psicofísico automaticamente estamos falando sobre presença. Em contrapartida, ainda faltava muita coisa para escrever na dissertação. Mas os estudos não param por aqui e acabarei dando atenção para este assunto numa outra oportunidade.

O segundo capítulo foi bem difícil de escrever principalmente ao falar sobre a metáfora do Ar, pois dentro de um trabalho objetivo e metódico é complexo falar sobre metáforas, em contrapartida, a metáfora do ar apareceu em um momento em que eu precisava muito dela. Tendo em vista a já expressada metodicidade, houve um momento em que eu precisava dos devaneios, da confusão, do turbilhão, da brisa. A objetividade do treinamento acabou por me tensionar de uma forma negativa e foi justamente graças à metáfora do ar que eu consegui relaxar e deixei fluir o pensamento e todas as intervenções que apareciam, sejam físicas através dos vetores, seja psicológica através do pensamento e do devaneio.

Já a manipulação de objetos flutuantes também foi muito interessante inclusive por causa do nome. Pois ele é uma das únicas coisas que restaram da primeira ideia que tive de retratar o treinamento como uma grande viagem. Falei sobre isso no terceiro capítulo.

Falando sobre terceiro capítulo, gostaria de falar que esse foi, sem dúvida, o capítulo mais complicado de se escrever, pois eu realmente precisava ter praticamente tudo pronto para começar a falar sobre ele com mais propriedade, afinal eu explico justamente o método e sistematização.

Sendo assim, a partir deste capítulo que eu dei o nome de “Corpo Manifesto” pois é justamente o resultado de todas as interferências dos dois primeiros capítulos, assim como a transformação deste corpo. Foi nesta fase da escrita também que falei sobre o diário de treinamento e expus um pouco sobre a rotina de treinamento. Essa é uma parte muito importante para que se veja como foi realizado o andamento do processo. Principalmente sobre algumas crises que aconteceram durante esta caminhada.

O treinamento tem sido muito importante durante minha vivência no teatro, é algo que venho fazendo desde que comecei a vida artística e venho descobrindo durante esse tempo a quantidade de formas e de experimentações que podem surgir, isso é tão fascinante. A complexidade de nosso corpo é infinita e fico me perguntando: quantas vidas eu teria que viver para poder entender meu corpo por completo?

Por fim, estamos finalizando esta etapa. Durante praticamente dois anos estive nessa caminhada ansioso para escrever a conclusão deste trabalho. Pois os percalços que levam a essa escrita fazem com que a gente acabe acreditando que o trabalho nunca terá fim. E tenho plena certeza que não tem fim. Pois se eu fosse usar o circo e o teatro como parâmetro, eu poderia dizer que esse mesmo treinamento que fiz com bolinhas de malabares poderia ser feito com acrobacias aéreas, de solo, utilizando outros tipos de malabares, a palhaçaria e por aí vai. Uma infinidade de formas e de resultados. No final de cada experimentação eu poderia criar um espetáculo diferente. Realmente seria um trabalho sem fim.

Contudo, a proposta pela qual eu me dediquei durante esse tempo está aqui sendo materializada com essa dissertação e com o trabalho poético que será apresentado na defesa, que nada mais é do que a apresentação de todo o treinamento e de toda a criação feita durante essa experimentação e seus resultados.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Cesário A.P. de. **The shining self: the actor's journey from character to role**. Saarbrücken: LAP, 2013.

ANTON TCHEKHOV. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Anton_Tchekhov. Acesso: 06 de novembro de 2018.

BACHELARD. Gaston. **El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento**. Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: UNICAMP, 1995.

BARBA. Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARBA, Eugenio. Um amuleto feito de memória: significado dos exercícios na dramaturgia. In: **Revista do Lume**, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital> . Acesso em 10 de Abril de 2019.

BENEDETTI, Jean. Stanislávski e o teatro de arte de moscou 1898-1938. In: LEACH, Robert; BOROVSKI, Victor. **Uma história do teatro russo**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BINGHAM, Madeleine. **Henry Irving and the victorian theatre**. New York: Routledge, 2016.

BLOCH, Susana; ORTHOUS, Pedro; SANTIBAÑEZ-H, Guy. Effector Patterns of Basic Emotions: a psychophysiological method for training actors. In: ZARRILLI, Phillip B. **Acting Reconsidered: A theoretical and practical guide**. 2º ed. New York: Routledge, 2002

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAGA, Adriana. Corpo, mídia e cultura. Razón y Palabra, vol. 14, núm. 69, 2009. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Estado de México, México. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520330062> . Acesso em: 03 de Abril de 2019.

CAMARGO, Robson. **A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto**. Revista de História e Estudos Culturais, Goiânia, v. 3, n. 4, out./ nov./ dez. 2006

CONSTANTIN STANISLAVSKI. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski. Acesso: 24 de outubro de 2018.

CRAIG. Gordon. **Henry Irving**. Toronto: Longmans, Green and CO, 1930.

DE PAULA, Eduardo. **O ator no olho do furacão**: metáforas norteadoras para o trabalho criativo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DUPRAT, Rodrigo Mallet.; BORTOLETO, Marco Antônio. **Malabares**: bolas. In: BORTOLETO, M. A. (org.) Introdução à pedagogia das atividades circenses. Jundiaí, São Paulo: Fontoura, 2008.

DUPRAT, Rodrigo Mallet; BORTOLETO, Marco Antônio. **Educação física escolar**: pedagogia e didática das atividades circenses. Revista Brasileira de Ciências do Esporte, vol. 28, núm. 2, janeiro, 2007, pp. 171-189 Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte. Curitiba, Brasil

EDMUND KEAN. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edmund_Kean. Acesso: 23 de outubro de 2018.

EDWARD GORDON CRAIG. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. https://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Gordon_Craig. Acesso: 24 de outubro de 2018.

ELLEN TERRY. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ellen_Terry . Acesso: 03 de outubro de 2018.

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. **Sir Henry Irving**: British actor and theatrical manager. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Irving> Acesso em: 17 de Setembro de 2018.

ESCALA BEAUFORT. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escala_de_Beaufort. Acesso em: 18 de dez 2018

FERRACINI, Renato, & FEITOSA, Charles. (2017). **A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas**. *OuvirOUver*, 13(1), 106-118. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV20-v13n1a2017-8>. Acesso em: 10 de abril de 2019.

FERRACINI, Renato. **O Treinamento Energético e Técnico do Ator**. In: Revista do Lume, 2012. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital> . Acesso em 10 de Abril de 2019

FOIX, Xavier de Blas. **Los Malabarismos desde La praxiologia motriz**. Disponível em: http://www.praxiologiamotriz.inefc.es/PDF/Seminario_coruna_03.pdf Acesso em: 21dez2018.

GUINSBURG, Jacob. **Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUY, Jean-Michel. **Jogar não é brincar**. In: WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

IRVING, Henry. **The Drama**. In: COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich. **Actors on Acting**. New York: Three River Press, 1954.

JACQUES COPEAU. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacques_Copeau. Acesso: 24 de outubro de 2018.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES; Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LYCEUM THEATRE. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lyceum_Theatre_\(Londres\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lyceum_Theatre_(Londres)). Acesso: 03 de outubro de 2018.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. 1º ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAX BEERBOHM. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Max_Beerbohm. Acesso: 06 de outubro de 2018.

ODETTE, Aslan. **O ator do século XX: evolução de técnica / problema na ética**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação da técnica**. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1963.

PITARCH, Roger. **Los Juegos malabares: justificación educativa y aplicación didáctica em la ESO**. Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO). Vol. 3, Num. 61, 2000. Catalunha, Espanha.

ROCHA, Daniela. Espetáculo francês está em cartaz no Sesc Ipiranga Malabares ganham vida em Hic Hoc. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac140601.htm>. Acesso: 28jan2018

RODRIGUES, Letícia. **Em um corpo só: crônica de uma atriz-pesquisadora em contato com a tradição do Odin Teatret**. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

RUFFINI, Franco. **“Sistema” de Stanislavski**. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

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

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

STANISLAVSKI, Constantin. **O manual do ator**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

TAVIANI, Ferdinando. **Linguagem energética**. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

THE BELLS. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bells_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bells_(play)). Acesso: 03 de outubro de 2018.

TOURINHO, Lígia Losada; SOUZA, Maria Inês Galvão. A preparação corporal para a cena como evocação de potências para o processo de criação. Vol. 2, núm. 2, 2015. **Arte Research Journal**. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/9535/8280> . Acesso em 03 de Abril de 2019.

VLADÍMIR IVÂNOVITCH NIEMIRÓVITCH-DÂNTCHENCO. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Ivânovitch_Niemiróvitch-Dântchenco. Acesso: 31 de outubro de 2018.

VSEVOLOD EMILEVITCH MEYERHOLD. WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Emilevitch_Meyerhold. Acesso: 24 de outubro de 2018.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WILLIAM ARCHER. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/William_Archer. Acesso: 24 de outubro de 2018.

ZIETHEN, *Karl-Heinz*; ALLEN, Andrew. **Juggling, the Art and its Artists**. Disponível em: <http://www.juggling.org/books/artists/history.html> . Acesso em: 09 de Jan 2018.