



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

Alberto da Cunha e Silva Neto

Memórias de um ator em construção

Reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado

BELÉM
2012



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

Alberto da Cunha e Silva Neto

Memórias de um ator em construção

Reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência para o exame de qualificação do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Ana Karine Jansen de Amorim e co-orientação da Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima.

BELÉM
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Neto, Alberto da Cunha e Silva

Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado/ Alberto da Cunha e Silva Neto; orientadora Prof^ª Dr^a Ana Karine Jansen de Amorim, co-orientadora Prof^ª Dr^a Wladilene de Souza Lima. 2012.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012

1. Artes Cênicas. 2. Processos criativos. 2. Ator. 3. Ações psicofísicas. 4. Partitura de ações. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.01



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

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

Aos vinte e cinco (25) dias do mês de Junho do ano de dois mil e doze (2012) às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Ana Karine Jansen de Amorim** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Alberto da Cunha e Silva Neto**, intitulada “**Memórias de um ator em construção – reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado**”, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Ana Karine Jansen de Amorim, orientadora, Wladilene de Sousa Lima, co-orientadora, Ana Flávia de Mello Mendes da Universidade Federal do Pará e Antonio Luiz Dias Januzelli, da Universidade de São Paulo - USP. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Karine Jansen de Amorim passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com Distinção e dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Ana Karine Jansen de Amorim agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa. 25 de junho de 2012.

Profa. Dra. Ana Karine Jansen de Amorim Ana Karine Jansen de Amorim
Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima Wladilene de Sousa Lima
Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes Ana Flávia de Mello Mendes
Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli Antonio Luiz Dias Januzelli
Alberto da Cunha e Silva Neto Alberto da Cunha e Silva Neto

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura

Local e Data _____

RESUMO

Este trabalho apresenta uma cartografia de quatro processos criativos atorais vivenciados pelo pesquisador que foi elaborada com o objetivo de compreender qual o aprendizado adquirido sobre a arte de ator e como foi construído a partir dessa prática. Com base na noção de memória como reinvenção do vivido e no conceito amazônico de dibubuismo dilatados também como metodologia, e a partir de referencial teórico sobre as ações psicofísicas como base para o trabalho do ator, foi feita uma análise crítica de técnicas, procedimentos e métodos de criação aplicados ou elaborados nesses processos, o que resultou na reinvenção destes a partir de um olhar atual. O resultado desta pesquisa amplia a visão do pesquisador sobre o ator, ao compreender a mente dilatada do atuante como fonte de uma partitura fluida de ações psicofísicas, gerando um conhecimento que poderá ser aplicado em futuras atuações, direções de outros atores e práticas pedagógicas como professor de interpretação e teoria do teatro, além de contribuir para os estudos sobre a arte do ator.

Palavras-chave: Ator; Processos criativos; Ações psicofísicas; Partitura de ações

ABSTRACT

This paper presents a mapping of four creative process experienced by the researcher, conducted with the aim of understanding the acquired knowledge about the art of acting and how it was built from these practices. Based on the notion of memory as a reinvention of living, using the concept of Amazon behavior as methodology, and from the theoretical framework on the psychophysical actions as the basis for the work of the actor, was made a critical analysis of techniques, procedures and constructive methods used or produced in these process, which results in the invention of these methods from a current look. The result of this research extends the researcher's view about the actor, dilated to understand the mind of the actor as a source of fluid sheet stock psychophysical, generating knowledge that can be applied in future performances, theatrical directions, and the other practices in theatre theory and interpretation teaching, and contribute to the theoretical studies about the actor from the experience of creation.

Keywords: Actor; Creative process; Psychophysical actions; Score stock

AGRADECIMENTOS

- À Universidade Federal do Pará (UFPA);
- Ao Instituto de Ciências da Arte (ICA);
- Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES);
- À Vânia Contente, pela atenção dispensada a mim como aluno do programa;
- Aos fotógrafos Miguel Chikaoka, Anibal Pacha e Lila Bemerguy, pela cessão das fotografias que ilustram este trabalho;
- À Rosemarie Costa, pela colaboração na adequação desta dissertação às normas técnicas;
- A todos os meus colegas de mestrado pela rica troca de informações e experiências, em especial aos professores da Escola de Teatro e Dança da UFPA que fizeram parte da minha turma de mestrandos: Cláudia Palheta, Beto Benone, Valéria Andrade e Walter Chile;
- Aos professores do PPGARTES, em especial à Ana Flávia Mendes e João de Jesus Paes Loureiro, pelas valiosas contribuições a esta pesquisa;
- A Anibal Pacha, pela cumplicidade e confiança reveladas na cessão da reprodução fotográfica da pintura *O rei sem rosto*.
- À minha co-orientadora Wlad Lima, pela generosidade e amor que se estende do teatro à vida;
- À minha orientadora Karine Jansen, pelo afeto e atenção com este trabalho;
- Ao professor Antônio Januzeli, o Janô, pelo inesperado e frutífero encontro;
- À Nani Tavares, por tudo.
- E, com muito respeito e admiração, a todos os homens e mulheres de teatro que foram meus parceiros de criação nesses 25 anos, com os quais tanto aprendi e continuo sempre a aprender...

Para Nani e Pedro.
À memória de meu pai.

LISTA DE FIGURAS

	P.
FIGURA 1 – Infância na fazenda Santa Maria, na Ilha de Marajó.....	12
FIGURA 2 – Espetáculo <i>Senhora dos afogados</i> (1990). Momento de ensaio.....	28
FIGURA 3 – Espetáculo <i>Senhora dos afogados</i> (1990). Cena entre mãe e filho.....	34
FIGURA 4 – Espetáculo <i>Hamlet – Um extrato de nós</i> (2002). Personagem Laertes.....	39
FIGURA 5 – Espetáculo <i>Hamlet – Um extrato de nós</i> (2002). Elenco e direção.....	43
FIGURA 6 – Espetáculo <i>Hamlet – Um extrato de nós</i> (2002). Cena de espetáculo.....	52
FIGURA 7 – Espetáculo <i>Hamlet – Um extrato de nós</i> (2002). Momento de ensaio.....	54
FIGURA 8 – Espetáculo <i>Exercício nº 1 em Dorst e Brecht</i> (1989). Cena de espetáculo....	61
FIGURA 9 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998). Cena de espetáculo.	64
FIGURA 10 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998).....	66
FIGURA 11 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998). Personagem Maria.....	67
FIGURA 12 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998). Personagem do rei mago velho.....	71
FIGURA 13 – Espetáculo <i>A vida é sonho</i> (1997). Personagem Rei Basílio.....	74
FIGURA 14 – Espetáculo <i>A vida é sonho</i> (1997). Personagem Rei Basílio.....	81
FIGURA 15 – Espetáculo <i>A vida é sonho</i> (1997). Personagem Rei Basílio.....	88
FIGURA 16 – Espetáculo <i>A vida é sonho</i> (1997). Personagem Rei Basílio.....	92
FIGURA 17 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998). Cena de espetáculo.....	96
FIGURA 18 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998). Personagem do filho do patrão.....	97
FIGURA 19 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1998). Reação do espectador....	99
FIGURA 20 – Espetáculo <i>Primeiro milagre do menino Jesus</i> (1993). Personagem do filho do patrão.....	101
FIGURA 21 – Reprodução fotográfica da pintura <i>O rei sem rosto</i> , de Anibal Pacha.....	104
FIGURA 22 – Meu pai, Eduardo Araújo e Silva.....	110
FIGURA 23 – Eu no colo de meu avô, Alberto da Cunha e Silva.....	111
FIGURA 24 – Espetáculo <i>A vida é sonho</i> (1997). Personagem Rei Basílio.....	117

SUMÁRIO

	P.
1. UMA CARTOGRAFIA DE BUBUIA NA MEMÓRIA DA CRIAÇÃO.....	11
2. TRAJETÓRIA DE UM ATOR-APRENDIZ	24
2.1 UM ENSAIO PARA NÃO ESQUECER.....	27
2.2 CRIAÇÃO DA DRAMATURGIA PESSOAL DO ATOR.....	38
2.2.1 Manual de Cavalaria como indução da dramaturgia pessoal do ator.....	46
2.2.2 Uma dramaturgia pessoal como indução de um devir-Laertes.....	50
2.3 QUANDO O MESTRE SE REVELA PARA DESAPARECER	57
3. DA ESPONTANEIDADE À ELABORAÇÃO: DUAS EXPERIÊNCIAS COM A PARTITURA DE AÇÕES PSICOFÍSICAS.....	60
3.1 O JOGO DO ATOR-NARRADOR COMO INDUTOR DA PARTITURA ESPONTÂNEA.....	61
3.1.1 O estado de neutralidade como ponto de partida da criação.....	65
3.1.2 A partitura espontânea como elemento estruturante da atuação.....	68
3.2 A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM A PARTIR DAS ESCULTURAS VIVAS.....	73
3.2.1 Uma abordagem interpretativa da obra literária.....	74
3.2.2 A elaboração das esculturas vivas.....	79
3.2.3 Esculturas vivas como base da partitura de ações psicofísicas.....	85
4. MENTE DILATADA COMO POTÊNCIA PARA A PRESENÇA DO ATOR.....	94
4.1 DEVIR-CRIANÇA DO ATOR.....	95
4.2 OS INDUTORES SUBJETIVOS DO ATOR.....	103
4.2.1 A pintura <i>O rei sem rosto</i>.....	104
4.2.2 A canção <i>Átimo de pó</i>.....	107
4.2.3 À imagem e semelhança de meu pai.....	109
4.3 DEVIR-CRIANÇA E INDUTORES SUBJETIVOS COMO FONTE DA MENTE DILATADA DO ATOR.....	113
5. ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	119
REFERÊNCIAS	127

1. UMA CARTOGRAFIA DE BUBUIA NA MEMÓRIA DA CRIAÇÃO

“Nossa vida não é aquela que vivemos, mas sim, aquela que lembramos, e como a lembramos, pra poder contar sua história.”

(Gabriel Garcia Marquez)

A fonte essencial desta pesquisa foi a memória de meus processos criativos como ator. Para começar, portanto, apresento a noção de memória com a qual operei para realizar esta investigação. Vou fazê-lo usando como exemplo uma experiência vivida na infância, cujo relato também inicia uma apresentação deste pesquisador.

Sou paraense. Nasci e sempre vivi em Belém, mas quando criança costumava passar férias numa fazenda chamada Santa Maria, localizada no município de Cachoeira do Arari, na Ilha de Marajó. A casa principal dessa fazenda é um grande chalé de madeira que fica às margens do rio Camará; para alcançá-la, quem chega de barco aporta no trapiche de madeira e percorre um passeio coberto de mangueiras. Lembro que nesse terreno arborizado havia um lago com uma canoinha, balanços abrigados à sombra de um bambuzal e um viveiro povoado com criações de patos, galinhas e outras aves domésticas. Olhando através das frestas da cerca que isolava o terreno avistavam-se, ao longe, as casas dos vaqueiros, encravadas no meio de imensos campos onde tranquilamente pastavam bois, cavalos e búfalos.

Essa precisão que torna quase fotográfica a lembrança daquele lugar não se estende às recordações dos fatos ocorridos ali, naquele tempo. Narrar o vivido torna-se muito mais complexo do que descrever uma paisagem. Sou capaz menos de rememorar os acontecimentos e mais de reviver as sensações, como se essas fossem pedaços de memória que, ao serem lembrados, se atualizam no corpo através dos sentidos. Lembrar é sentir outra vez o gosto adocicado da água barrenta do rio, o cheiro de esterco e lama que soprava dos currais, o vento quente que batia no meu rosto quando eu galopava a cavalo como se quisesse vencer a infinitude daqueles campos, ou ainda aquela cor de mistério da dimensão cósmica das coisas, que teimava em permanecer oculta na escuridão da mata, quando a canoa solitária na qual eu viajava singrava a maré no silêncio da madrugada.



Foto 1: Eu montando a cavalo na sede da fazenda Santa Maria, no Marajó. (Arquivo pessoal).

Esse breve relato de minhas recordações da infância revela que lembrar é também reviver, ao atualizar no corpo a memória das sensações. Porém, conforme argumenta Gaston Bachelard¹ em *A poética do devaneio*, nossas recordações vão ainda além desse reviver; tornam-se reinvenção do vivido. De acordo com o autor isso acontece porque, ao recordar, colocamo-nos em devaneio, aquele estado da alma que nos dá a capacidade de sonhar uma espécie de sonho que sonhamos quando estamos despertos:

¹ Filósofo e poeta francês que estudou sucessivamente as ciências e a filosofia. Seu pensamento está focado principalmente em questões referentes à filosofia da ciência.

Em sua primitividade psíquica, Imaginação e Memória aparecem em um complexo indissolúvel. Analisamo-las mal quando as ligamos à percepção. O passado rememorado não é simplesmente um passado da percepção. Já num devaneio, uma vez que nos lembramos, o passado é designado como valor de imagem. A imaginação matiza desde a origem os quadros que gostará de rever. Para ir aos arquivos da memória, importa encontrar, para além dos fatos, valores. (...) Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que nos ligam à nossa vida. (BACHELARD, 1988, p.99)

Ainda segundo Bachelard, essa união íntima entre imaginação e memória se intensifica justamente no “domínio das recordações da infância, o domínio das *imagens amadas*” (*Idem*, p.20). A esse respeito, inclusive, o filósofo faz uma síntese provocadora: “Toda nossa infância está por ser imaginada” (*Idem*, p.94).

Isso explica porque evoco tantas sensações quando rememoro aquele Marajó pueril. Entretanto, a recordação de minhas vivências em lugares mais próximos da vida natural – como é o caso daquela fazenda – tem outro sentido no contexto desta pesquisa, além de servir de exemplo a essa noção de memória como reinvenção do vivido. Minha escolha partiu da necessidade não apenas de destacar a origem amazônica deste artista de teatro, quanto torná-la determinante em minha abordagem como pesquisador. Sou (e quero ser reconhecido) como um ser entranhado desse lugar – apesar da experiência de homem urbano, vivida na capital.

Hoje, aos 42 anos, acredito que criar realidades inventadas através do teatro foi uma das maneiras que encontrei para estar próximo dessa dimensão mítica que envolve a Amazônia. Estreei como ator em 1987, aos 17 anos. Durante os 17 anos seguintes, atuei em 19 espetáculos de cinco grupos da capital paraense². Nesse período, tive oportunidade de conhecer a visão de sete encenadores-diretores³ de três gerações, além de trocar experiências com dezenas de criadores oriundos dos percursos artísticos mais diversos, entre os quais atores, dramaturgos, cenógrafos, aderecistas, figurinistas, maquiadores, iluminadores, músicos, sonoplastas, contrarregras e produtores.

Há oito anos parei de atuar, depois de me interessar pelas práticas da encenação e da direção cênica. Além disso, mais recentemente acrescentei um título de Especialista em Artes

² Os grupos em que atuei foram Gafé Cultural, Experiência, Palha, Cuíra do Pará e Usina Contemporânea de Teatro, sendo que os quatro últimos tem sido alguns dos mais atuantes nas últimas décadas do teatro paraense.

³ Compreendo encenador como aquele que concebe a organização dos sistemas significantes para produzir sentido e diretor como aquele que conduz os procedimentos para construir a materialidade do espetáculo. Em nossa realidade, porém, é bastante comum que ambas as funções sejam realizadas pelo mesmo criador.

Cênicas à minha formação em Comunicação Social, e tornei-me professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará⁴ – o que me permitiu descobrir, através da pedagogia, novos ângulos para olhar e compreender o teatro. Contudo, apesar de reconhecer o aprendizado que essas últimas funções tem me proporcionado, acredito que tenha sido naquele período de intensa atividade como ator, vivido no calor das salas de ensaio ou das apresentações de espetáculos, que se edificou a base de meu aprendizado sobre essa arte.

Essa é a razão desta pesquisa ter sido dirigida a meus processos de criação atoral. Ao realizá-la, meu objetivo foi compreender qual o aprendizado adquirido por mim sobre a arte do ator e como foi sendo construído na prática desse fazer teatral. Para realizar este estudo, revisei quatro processos criativos, vividos durante a montagem dos espetáculos *Senhora dos afogados*, em 1990⁵; *Primeiro milagre do menino Jesus*⁶, em 1993; *A vida é sonho*⁷, em 1997; e *Hamlet – Um extrato de nós*⁸, em 2002.

Como resultado deste trabalho, a dissertação *Memórias de um ator em construção: reinvenção de processos criativos como fonte de aprendizado* traz uma análise crítica de meus processos criativos pessoais vividos durante a montagem desses quatro espetáculos, produzidos por três grupos de teatro paraenses diferentes, a partir de um diálogo com as principais teorias sobre atuação construídas a partir do início do século 20 – sobretudo aquelas que compreendem as ações psicofísicas como base do trabalho do ator.

Para tanto, opero com um referencial teórico que inclui os principais atores e encenadores-diretores que se dedicaram à arte de ator construída a partir das ações psicofísicas, como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook e Yoshi Oida, bem como alguns de seus mais próximos colaboradores, como Toporkov e Ludwik Flaszen. Além deles, acionei teóricos brasileiros contemporâneos que analisaram e se

⁴ Fundada em 1962, completou 50 anos em 2012 como a mais antiga escola de teatro do norte do país.

⁵ Espetáculo do grupo experiência a partir de peça homônima de Nelson Rodrigues, com direção de Cacá Carvalho, no qual atuei o personagem Paulo.

⁶ Espetáculo do grupo Usina Contemporânea de Teatro no qual atuei narrando texto homônimo de Dario Fo, com direção de Roberto Paiva e sonoplastia de Cláudio Melo. Houve remontagens em 1998 e 2001.

⁷ Espetáculo do grupo Usina Contemporânea de Teatro a partir da peça homônima de Calderón de La Barca, com direção de Wlad Lima, no qual atuei o personagem *Rei Basílio*.

⁸ Espetáculo do grupo Cuíra a partir de peça homônima de Nelson Rodrigues, com direção de Cacá carvalho, no qual atuei o personagem *Laertes*.

apropriaram dessas teorias em suas práticas, tais como Luís Otávio Burnier, Renato Ferracini, Matteo Bonfitto, Sonia Machado de Azevedo, Sandra Meyer Nunes e Antônio Januzeli.

Preferi não apresentar esses referenciais teóricos nesta introdução, mas operar com eles no percurso desta escrita, articulando-os com a construção de meu pensamento ao tecer a relação entre minhas práticas artísticas e essas teorias.

De volta ao pensamento de Bachelard, reconheço em meus processos de criação como ator mais que apenas fatos, e sim valores de um passado; para mim, isso os aproxima daquele domínio de *imagens amadas* de que fala o autor. Isso significa dizer que a recordação de minhas criações potencializa também a diluição da fronteira entre memória e imaginação, fazendo com que esteja sempre a reinventá-los, já que “quando a memória sonha, o devaneio lembra” (*Idem*, p.20) e, dessa forma, “sonhamos tudo o que (...) poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda” (*Idem*, p.95). Nesse sentido é possível afirmar, parafraseando Bachelard, que durante o percurso desta pesquisa meus processos criativos estiveram sempre por serem reinventados.

Para alcançar o estado de devaneio necessário a esta investigação, traduzido por Bachelard naquela paz de um grande repouso, decidi adotar uma metodologia que busca fundir num complexo indissolúvel, tal como acontece com imaginação e memória, o método cartográfico e o conceito amazônico do dibubuísmo, operado aqui como referencial metodológico. Vou apresentá-los de forma articulada, a começar pelo último.

No ensaio *Amazônia: identidade/identificações*⁹, João de Jesus Paes Loureiro¹⁰, ao se apropriar do conceito de dibubuísmo, definido como “o ato de seguir boiando no rio, ir ‘de bubuia’, levado pela correnteza” (LOUREIRO, 2008, p. 130) imagina a seguinte situação: um caboclo¹¹ que navega no rio remando sua igarité – canoa cavada a fogo num tronco de árvore – resolve amarrá-la a um marapatá – pequena ilha flutuante formada por porções de terra e vegetação arrancadas das margens pela correnteza dos rios. Atado ao emaranhado de plantas, o homem segue no rumo e no ritmo da maré enchente ou vazante, rio abaixo ou rio acima,

⁹ Aula inaugural dos cursos de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Amazonas, proferida pelo professor João de Jesus Paes Loureiro em março de 2007.

¹⁰ Nascido em Abaetetuba (PA), é poeta e professor, autor da tese de doutoramento *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*, defendida na Sorbonne, em Paris, em dezembro de 1994.

¹¹ Mestiços descendentes de índios e brancos. No sentido que Câmara Cascudo confere ao termo, homem que vem do mato, da floresta, independentemente da condição racial.

sem necessidade de remar. Assim, pode deitar-se no casco da igarité e descansar. A respeito dessa ação humana, o autor reflete:

“Atitude de imobilismo conformado não pode ser, tanto que há o deslocamento de um para outro espaço. Não é, apenas, um deixar-se levar pela correnteza do rio porque o caboclo foi quem tomou essa decisão e pode renunciar a ela no momento que deseje. Há, nesse dibubuísmo, uma integração funcional com o fluir das águas do rio, quando o caboclo se faz parte do dinamismo de seu movimento. Mas ele não está nadando ou remando ou interferindo no ritmo desse devenir. Trata-se de uma espécie de repouso no movimento. Imobilidade móvel e sem imobilismo. Esse gesto revela preguiça? Creio que não. Denota sabedoria? Creio que sim. Por que gastar energias físicas quando não é necessário e se pode deixar que apenas o espírito, a imaginação, o devaneio trabalhem?” (LOUREIRO, 2008, p.130).

Paes Loureiro vê sabedoria na decisão do caboclo de deitar no fundo da canoa em atitude de devaneio, na medida em que compreende esse homem como um ser capaz de transformar essa experiência em ato de conhecimento:

“É pelo devaneio diante da beleza natural que o caboclo exerce a sua compreensão da realidade. Libera sua imaginação no campo de um imaginário com dominância poética através do que é capaz de compreender e recriar a realidade”. (*Idem*, p.130).

Por trás da aparência exterior de quietude e imobilidade, o caboclo mergulha numa atitude contemplativa de natureza estética e “se projeta no objeto de sua contemplação, recriando-o segundo a imagem de seu imaginário, construindo uma espécie de conhecimento interior” (LOUREIRO, 2001, p. 198).

Ainda segundo Paes Loureiro, é nesse processo que o homem amazônico, ao ver-se diante de uma natureza de proporções gigantescas “a dimensiona segundo as medidas humanas” (*Idem*, p. 195) e o faz “povoando-a de mitos, recobrando-a de superstições, destacando-lhe uma emotividade sensível, tornando-a lugar do ser, materializando nela sua criatividade” (*Idem*, p. 195). Assim, o caboclo se vê a si mesmo fundido à própria natureza, como se integrasse uma pintura feita com a técnica renascentista do *sfumato*; através de um efeito de esfumamento, esta técnica pictórica dilui a figura humana na paisagem, construindo a imagem que Paes Loureiro utiliza para representar simbolicamente a relação do homem amazônico com o mundo.

Passo agora à definição de cartografia e, sem seguida, à sua aplicação como referencial metodológico, para depois articular aspectos desse método cartográfico com o conceito de dibubuísmo, constituindo assim a abordagem metodológica desta pesquisa.

A cartografia é um dos seis princípios que constituem o conceito de rizoma, elaborado por Gilles Deleuze¹² e Félix Guattari¹³. Na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. I*, esses filósofos propõem o rizoma como um sistema conceitual para compreender o pensamento humano. Para explicar o rizoma recorro à interpretação de Wlad Lima¹⁴ para esse conceito, que utilizou as ideias desses filósofos como abordagem conceitual para dissertar sobre a construção da dramaturgia pessoal do ator no processo de criação do espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós* (no qual fiz minha atuação como *Laertes*, que também integra este estudo). Wlad compreende assim o rizoma:

Esses filósofos propõem que o pensamento, além da forma arborescente – que implica uma hierarquização – pode também configurar-se de outra maneira: o pensamento como rizoma, um pensamento que se faz múltiplo, que se quer com diferentes formas, que quer subtrair o uno da multiplicidade a ser construída. (LIMA, 2005, p. 43)

De acordo com Deleuze e Guattari, o rizoma possui seis princípios, entre os quais o princípio da cartografia, segundo o qual “o rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.21) e, por essa razão, pode ser compreendido pela imagem de um mapa:

O Mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (*Idem*, p.22)

Esse conceito desdobra-se, também, em metodologia de pesquisa. Conforme esclarecem Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros, no ensaio *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*, a cartografia “pressupõe uma orientação do trabalho do

¹² Filósofo francês que realizou monografias analisando a obra de filósofos modernos e interpretando a obra de artistas contemporâneos, e também escreveu ensaios filosóficos centrados na produção de conceitos.

¹³ Filósofo e militante revolucionário francês, foi parceiro de Gilles Deleuze em muitas obras.

¹⁴ Atriz, cenógrafa, encenadora e pesquisadora paraense. Fundadora de vários grupos de teatro em Belém. Em 2004 publicou *Dramaturgia Pessoal do Ator*, resultado de sua pesquisa de mestrado sobre o processo de criação do espetáculo *Hamlet- Um extrato de nós*, do grupo Cuíra. É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desde 1993 é professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA).

pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos” (2010, p.17).

Aqui já é possível identificar aproximações entre ambos os referenciais. Enquanto Paes Loureiro alerta que o ato de colocar-se de cabeça ao sabor do movimento das marés não representa absolutamente uma atitude de imobilismo conformado, porque foi o próprio caboclo quem fez essa escolha e pode interrompê-la quando quiser, no método cartográfico também “não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (*metá-hodos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas” (*Idem*, p.17). Ainda segundo os autores, essa reversão define um *hodos-metá*, ou seja, “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto de pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (*Idem*, p.17).

Por outro lado, assim como no dibubuísmo o ato de conhecer emerge da integração funcional com o fluir das águas do rio, a cartografia compreende o conhecimento como algo que é construído a partir da experiência prática da investigação, tornando-se, portanto, oriundo deste próprio fazer e indissociável deste, na medida em que:

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o *know what* da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o *know how* da pesquisa. O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o caminho metodológico. (PASSOS; BARROS, 2010, p.18)

Por outro lado, minha atitude como pesquisador de atualizar no corpo os processos criativos vivenciados – chegando mesmo a reinventá-los nessa atitude de revivê-los no presente –, marca minha intervenção no processo, já que:

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. Lançados num plano implicacional, os termos da relação de produção de conhecimento, mais do que articulados, aí se constituem. Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo. (*Idem*, p.30)

Essa visão do conhecer indissociável do criar significa também dizer que, conforme afirmam Johnny Alvarez e Eduardo Passos em outro artigo do mesmo livro, chamado

Cartografar é habitar um território existencial, é importante considerar que “o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevôo conceitual sobre a realidade investigada” (*Idem*, p.131), na medida em que “conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção” (*Idem*, p.131). Ainda de acordo com essa dupla de autores, “é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam” (*Idem*, p.131).

Se a aplicação do método cartográfico considera a habitação de um território existencial, pode-se deduzir que isso exige um processo de aprendizado do próprio cartógrafo, fazendo surgir um aprendiz-cartógrafo, que, por sua vez:

(...) numa abertura engajada e afetiva ao território existencial, penetra esse campo numa perspectiva de composição e conjugação de forças. Constrói-se o conhecimento com e não sobre o campo pesquisado. Estar ao lado sem medo de perder tempo, se permitindo encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento. (*Idem*, p.137)

Aqui se revela outra aproximação com o dibubuísmo, cuja atitude reconhece valor na emotividade sensível e no ato de jorrar o tempo em sincronia com o mundo, da mesma forma que o aprendiz-cartógrafo habita seu território “com uma receptividade afetiva (...) aos acontecimentos em nossa volta, que nos abre para o encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é” (*Idem*, pp.137-138).

É necessário também apresentar os procedimentos para operar com a cartografia como metodologia de pesquisa. No artigo *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*, Virgínia Kastrup aponta quatro variedades de atenção para o cartógrafo, que são o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

A autora define o rastreio como “um gesto de varredura do campo” (*Idem*, p.40), ou seja:

Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua. Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. (*Idem*, p.40)

Já o toque é percebido como “uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção” (*Idem*, p.42), de maneira que:

Algo acontece e exige atenção. O ambiente perceptivo traz uma mudança, evidenciando uma incongruência com a situação que é percebida até então como estável. É signo de que há um processo em curso, que requer uma

atenção renovadamente concentrada. O que se destaca não é propriamente uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. (*Idem*, p.42)

Articulada com aquela noção de memória como um campo que não é apenas da percepção “a subjetividade do cartógrafo é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria-força e não na dimensão de matéria-forma” (*Idem*, p.42), ou seja, “a atenção é tocada nesse nível, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível das percepções ou representações de objetos” (*Idem*, p.42), tornando possível que a cartografia possa assegurar “o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento” (*Idem*, p.43).

O gesto de pouso, por sua vez, “indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zomm” (*Idem*, p.43). Isso determina que “um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura” (*Idem*, p.43). Observando por outro ângulo, Kastrup cita Vermersch (2002a) para explicar que mudamos de janela atencional, já que:

No âmbito dos estudos da atenção, a noção de janela atencional serve para marcar que existe sempre um certo quadro de apreensão. Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia. (*Idem*, p.43)

Ainda segundo a autora, Vermersch enumera para definir um gesto de pouso a imagem de cinco janelas-tipo, que são a jóia, a página do livro, a sala, o pátio e a paisagem. A janela-jóia é uma janela micro, que “aumenta a magnitude do enquadramento e inibe as bordas do campo perceptivo” (*Idem*, p.44). A segunda é a janela-página, “através da qual se faz uma entrada no campo perceptivo, seguida de movimentos de orientação, comportando já indícios de distribuição da atenção” (*Idem*, p.44). A terceira, a janela-sala, já permite a atenção dividida porque “comporta focalização, mas também assimila uma multiplicidade de partes com graus de nitidez diferenciados” (*Idem*, p.44). Há, ainda, a janela-pátio, “típica das atividades de deslocamento e orientação” (*Idem*, p.44), e, finalmente, a janela-paisagem, que é “panorâmica, capaz de detectar elementos próximos e distantes e conectá-los através de movimentos rápidos” (*Idem*, p.44).

Em seguida ao gesto de pouso, a autora recorre a Henry Bergson¹⁵ para explicar o reconhecimento atento. O quarto gesto ou variedade atencional possui como característica “nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares” (*Idem*, p.45), fazendo com

¹⁵ Filósofo e diplomata francês que recebeu o Nobel de Literatura em 1927.

que a percepção seja “lançada para imagens do passado conservadas na memória” (*Idem*, p.45), ao contrário do que ocorre no reconhecimento automático, no qual “ela é lançada para a ação futura” (*Idem*, p.45). Ainda segundo o filósofo citado:

Enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objeto percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos. Daí o papel preponderante, e não mais acessório, que as lembranças-imagens adquirem. (BERGSON, 1897/1990, p.78 *apud* KASTRUP, 2010, pp.45/46)

Apresentados os referenciais teórico-metodológicos, parto agora para uma formulação alegórica. Na medida em que investigo meus processos de criação a partir de uma abordagem metodológica que funde o método cartográfico com o conceito de dibubuísmo, permito-me partir de imagem semelhante àquela criada por Paes Loureiro e imaginar a mim mesmo simbolicamente na mesma condição daquele caboclo. Assim, coloco-me como tripulante solitário de uma igarité imaginária que navega pelo labirinto líquido do rio da memória para fazer uma cartografia desta paisagem, formada pelas recordações de meus processos criativos.

Oculto nele, como aquilo que espera para ser desvendado, meu objeto flutua num espaço localizado entre aquilo que é aparente nos processos e a dimensão de subjetividade deles, numa superposição contínua dessas duas realidades que “se dá à semelhança do que acontece com um vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora na própria luz que os atravessa; ora, simultaneamente nos dois”. (LOUREIRO, 2001, p. 122). Dessa maneira, à semelhança do caboclo que contempla sempre uma dupla realidade, “a imediata, de função material, lógica e objetiva” (*Idem*, p. 122) e “a mediata, de função mágica, encantatória e estética” (*Idem*, p. 122) redimensiono meu olhar de pesquisador e invento, como fez Guimarães Rosa, uma terceira margem desse rio, através da qual:

“O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real. (...) Essa outra margem em que aporta o imaginário” (*Idem*, p. 123).

É desta forma que, acredito, eu deva contemplar meu objeto fluido, compreendendo-o sempre como algo que está sempre entre aquilo que é visível de maneira imediata e o que está oculto pelas subjetividades do criador, da mesma maneira que o caboclo utiliza um devaneio “que atua como ligação entre o real e o irreal” (*Idem*, p. 84).

Por outro lado, seguindo a correnteza deste devaneio metodológico, e considerando que toda pesquisa deve sempre revelar quem é o próprio pesquisador e mostrar de onde ele fala, proponho atar-me não aos marapatás feitos não de emaranhados de raízes e plantas,

como faz o caboclo, mas aos marapatás feitos das teias de minha trajetória como artista e das tramas de minhas próprias histórias de vida. Dessa maneira, a visão do pesquisador estará sempre ancorada em suas vivências, criando outras camadas de filtros necessárias a esse olhar.

A atitude de integração com o fluir das águas do rio, por outro lado, aponta não apenas para uma alteração no ritmo e na maneira de contemplar o objeto, que poderá resultar numa percepção mais apurada de sua natureza, da mesma forma que, para o caboclo, “no ser de cada coisa há uma outra coisa” (LOUREIRO, 2001, p. 142) e “tudo parece vir impregnado de uma espécie de ‘aparência essencial’, uma aparência que se converte em essência” (*Idem*, p. 142). Da mesma forma, desejo seguir os movimentos das enchentes e das vazantes, fazer sucessivos percursos de ida e vinda, nos quais, a cada passagem, o objeto se redimensiona diante de cada nova posição deste pesquisador navegante.

Desta maneira, compreendo que o conceito de dibubuísmo se dilata em metodologia para esta pesquisa, ao aproximar a dimensão imaginária do plano de consciência constituindo uma junção entre imaginário e processos racionais. Nas palavras de Paes Loureiro, “o devaneio tripulando a igarité do raciocínio” (LOUREIRO, 2008, p. 130). Ou, se preferirmos, no dizer de Guimarães Rosa ao final do conto *A terceira margem do rio*: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio adentro-o rio.”

Esta cartografia que resulta da viagem pelo rio da memória de meus processos criativos está dividida em três percursos, que por sua vez definem os três capítulos desta dissertação.

O primeiro é dedicado ao meu aprendizado com o diretor Cacá Carvalho¹⁶. Começa com a experiência de ser dirigido por ele pela primeira vez, na montagem do espetáculo *Senhora dos afogados*, pelo grupo Experiência, em 1990, e termina com nosso terceiro e último encontro de criação, durante a montagem do espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós*, pelo grupo Cuíra, em 2002. Finalizo o capítulo com uma reflexão sobre a influência do pensamento de Cacá sobre meu aprendizado e minha visão sobre o ator.

¹⁶ Ator e diretor paraense, atualmente é um dos maiores nomes do teatro brasileiro. Ganhou fama mundial com o espetáculo *Macunaíma*, de Antunes Filho. Nos últimos anos, realizou espetáculos-solo como *25 homens*, a partir de conto de Plínio Marcos, além de *O homem com a flor na boca*, *A poltrona escura* e *O hóspede secreto*, a partir da obra de Luigi Pirandello, sempre com direção de Roberto Bacci, com quem trabalha no Centro de Experimentação e Pesquisa Teatral de Pontedera, na Itália.

No segundo capítulo, abordo duas experiências pessoais com a partitura de ações psicofísicas como base da atuação. A primeira refere-se à descoberta das partituras espontâneas durante o processo de criação do espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus*, em 1993; a segunda, à elaboração de esculturas vivas como ponto de partida para construção do personagem Rei Basílio, do espetáculo *A vida é sonho*, em 1997.

O terceiro e último capítulo apresenta o devir-criança e os indutores pessoais subjetivos como fontes da mente dilatada do ator, representando uma transformação na visão deste pesquisador.

É hora de amarrar minha igarité imaginária no marapatá de minhas vivências artísticas e deixar-me levar pela maré nesse rio da memória de meus processos criativos.

2. TRAJETÓRIA DE UM ATOR-APRENDIZ

Neste primeiro trecho da viagem em minha igarité imaginária recordo a trajetória como ator-aprendiz do diretor Cacá Carvalho, que começa em 1990, durante a montagem do espetáculo *Senhora dos afogados*, e alcança a montagem de *Hamlet – Um extrato de nós*, em 2002. Esse percurso inicial desenha um trajeto que parte de minhas primeiras descobertas importantes sobre atuação até o aprendizado de um método de criação que se tornou a base de minha visão sobre a arte do ator.

De volta ao ponto de partida, quando atuei em *Senhora dos afogados* havia apenas três que eu fazia teatro, mas um momento de trabalho marcou para sempre o nascimento de meu desejo de compreender a arte do ator. Antes de relatá-lo, portanto, faço uma breve reflexão sobre esse despertar do ator para a busca do conhecimento sobre sua arte.

Acredito que minha formação como ator não foge à regra de uma característica nacional, na medida em que “uma mistura de escolas é a constante que encontramos em nosso teatro” (MEICHES, 2007, p.2), conforme constata Mauro Meiches no livro *Sobre o trabalho do ator*. Essa visão ratifica a ideia de que vivemos uma realidade na qual o aprendizado de técnicas corporais e vocais ou de procedimentos utilizados na construção de personagens ocorre muito mais empiricamente, na observação e experimentação de uma grande variedade de abordagens (muitas vezes antagônicas e até mesmo contraditórias entre si) acionadas durante os processos de criação, do que propriamente ensinadas à parte desses processos, nas salas de aula de faculdades, cursos ou oficinas de teatro.

Se “o que cada montagem exercita e mobiliza no ator, à parte os seus temas específicos, são instrumentos que ele lentamente incorpora à sua trajetória” (*Idem*, p.4), pode-se deduzir que a soma dessas experiências propicia uma forma de aprendizado e, dessa maneira, constitui um conhecimento específico que não é oriundo do chamado ensino formal. A minha escola e de grande parte dos artistas de teatro com os quais convivi foi sempre a própria vivência desse fazer, revelada na troca artística e humana que ela proporciona. Hoje compreendo ser essa a razão que me fez descobrir, com o tempo, porque passei a considerar alguns desses artistas como meus verdadeiros mestres.

Esta compreensão do que um ator se torna (ou *de que tipo* de ator se torna) a partir da vivência das suas próprias experiências artísticas, é objeto de reflexão de Lúcia Romano, na obra *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*, quando afirma que

O cabedal técnico do ator é criado no seu processo de trabalho, no tempo de uma carreira, constituindo um “estilo de ator”, uma intrincada arquitetura de “afinidades”. O ator escolhe (ou é escolhido por) uma escola (formal ou informal), depois de uma série de trabalhos que envolvem um jeito de criar e apresentar-se, o que por sua vez traz informações e novo alimento de idéias. Esse repertório de escolhas, individuais e coletivas, recuperadas e confrontadas pelos processos históricos, vão desdobrando-se em novas tradições. (ROMANO, 2005, p.189)

Ao observar a trajetória de alguns atores com os quais trabalhei, ou que assisti em seus respectivos processos de criação, percebo que a apropriação que cada um faz dessa intrincada arquitetura de afinidades de que fala a autora, se dá algumas vezes de maneira mais intencional que outras. É certo que o tempo de uma carreira, por si só, é capaz de fornecer a todo e qualquer ator um “domínio de palco”, como dizemos no jargão teatral, na medida em que, inevitavelmente, “toda criação é carregada, sustentada, operada por meio de uma técnica” e “em cada um deles, uma coerência interna se estabelece” (MEICHES, 2007, p.164), ainda que de maneira inconsciente. Porém, existem atores que vão além, no sentido de buscar propositalmente uma confrontação com a variedade de técnicas e procedimentos criativos com os quais tiveram contato – seja através das determinações do acaso ou das escolhas pessoais –, em busca de definir um estilo próprio, se apropriando de maneira singular daquilo que foi visto, compartilhado e vivido. Dizendo de outra maneira, como prefere Renato Ferracini¹⁷, isso pode acontecer “roubando” essa matéria dos outros criadores para torná-la conhecimento adquirido, como faz o autor, ele mesmo também roubando o conceito criado por Deleuze e Guattari:

Roubar, ser um “bom ladrão” significa, nesse caso, apoderar-se do que se vê e se aprende do mestre e do professor (...) nos apoderar dessa informação e, sem nenhum pudor, como ator criador e independente, transformá-la, absorvê-la para realizar e construir nosso próprio trabalho, nossa própria maneira e capacidade de fazer. (FERRACINI, 2006, pp.46-47)

Se cada ator é capaz de descobrir uma maneira pessoal de aplicar determinado conhecimento técnico em seu trabalho, é possível deduzir que não há técnica de atuação ou método de criação que sirva como um modelo infalível, a ser aplicado *a priori* e indistintamente em diferentes processos de criação. Métodos ou sistemas existem, não resta dúvida, mas eles apenas edificam princípios gerais aplicáveis; não são capazes de levar em consideração a infinidade de particularidades de cada aplicação. Melhor é acreditar que se

¹⁷ Ator-pesquisador do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Campinas – SP). É doutor em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da mesma instituição.

possa falar apenas em como *aquela* ator se utiliza *daquela* técnica ou método *naquela* criação, tornando a experiência irrepetível não apenas para outros atores, mas até para ele mesmo. Assim, a própria noção de técnica torna-se dinâmica, na medida em que, segundo Meiches:

“A história de uma técnica se repete ou é reescrita a cada novo produto que ela gera, podendo se encontrar no meio dessa produção um invento fundante, capaz de totalizar em si essa história e de marcá-la com um novo começo. (MEICHES, 2007, p.9)

Nessa perspectiva, a maneira como cada ator utiliza uma determinada técnica ou procedimento num processo de criação específico é fonte de um conhecimento singular e, portanto, possui valor como conhecimento sobre a arte do ator – e não apenas para ele mesmo, na medida em que outros criadores, sem tomar como modelo, podem compreender o raciocínio na sua essência e fazer associações com as experiências pessoais, enriquecendo-as.

Caso pretenda ele mesmo compreender e compartilhar seus conhecimentos sobre o trabalho do ator, entretanto, o ator precisa se debruçar sobre suas próprias vivências e traduzi-las em teoria, nesse projeto intelectual de natureza paradoxal em que “a crença quer se materializar tanto quanto a experiência quer se abstrair”, como diz Gilberto Gil nos versos da canção *A ciência em si*.

Observo que, para cada ator, chega de modo diferente esse momento de desejar conhecer melhor seu processo de criação. Na obra *Café com Queijo – Corpos em criação*, por exemplo, Ferracini revela que sente necessidade de “olhar para trás e perceber onde está o ponto, o *big-bang* que detonou essa paixão por dissecar a arte de ator e principalmente buscar sê-lo em seu sentido mais profundo” (FERRACINI, 2006, p.32).

No meu caso, o estrondo aconteceu quando participei de uma oficina de Teoria do Teatro ministrada por Wlad Lima, na Fundação Curro Velho¹⁸, em 1996. Naquela oportunidade, ao cumprir a tarefa de escrever um texto sobre um momento de trabalho no teatro, fiz um breve relato sobre a experiência vivida como ator naquele ensaio do espetáculo *Senhora dos afogados*. Observando atentamente os questionamentos que fui capaz de levantar sobre a arte de ator a partir daquela experiência breve, mas tão intensa, compreendi que “a construção de um trabalho próprio alimenta a construção de uma reflexão própria, desde que essa reflexão esteja embasada e suportada pela prática do trabalho” (*Idem*, p.48).

É, portanto, sobre esse momento de trabalho que reflito a seguir, inclusive citando fragmentos de minha própria escrita sobre aquele ensaio tão marcante vivido no início de

¹⁸ Fundação estadual sediada em Belém que oferece cursos e oficinas de arte para alunos da rede pública.

minha trajetória. Agenciando meus referenciais metodológicos na construção desta cartografia, faço aquilo meu primeiro gesto de pouso, ancorando minha igarité neste marapatá, para deixar jorrar o tempo em companhia daquelas poucas horas de um único ensaio, mas que para este meu olhar tornaram-se tão significativas. Para isso, vou usar para este gesto de pouso a janela-joia e fazer um movimento de zoom na lente do pesquisador focando de maneira concentrada aquele pequeno e longínquo momento de trabalho.

2.1 UM ENSAIO PARA NÃO ESQUECER

Corria o ano de 1990 quando fui convidado para participar como ator do espetáculo *Senhora dos afogados*, uma versão do grupo Experiência¹⁹ para a peça de Nelson Rodrigues, com direção de Cacá Carvalho, que foi ensaiada durante aproximadamente 50 dias e apresentada em temporada no prédio Solar da Beira, localizado no Complexo do Ver-o-Peso²⁰. Em vários aspectos, o convite se apresentava como um grande desafio para um ator de 21 anos e que atuava havia apenas três, ou seja, com pouca experiência tanto na vida quanto na cena. Concorria para tornar a missão desafiadora a forma e o conteúdo da densa obra do renomado dramaturgo brasileiro, a maturidade artística do elenco e a própria direção de Cacá Carvalho, ator paraense que naquele momento já tinha considerável reconhecimento em nível nacional. Eu ainda não sabia, mas aquele espetáculo viria a se tornar um divisor de águas em minha trajetória, sobretudo por um momento de trabalho inesquecível.

Certo dia, quando já se aproximava o final de um dos ensaios, toda a equipe foi liberada do trabalho para que o diretor pudesse orientar eu e outra atriz numa cena específica da peça. O que se passou naquele casarão resultou numa experiência de criação tão forte e tão marcante para mim, que não apenas estimulou a construção de um relato pessoal (escrito seis anos depois, durante aquela oficina de teoria do teatro da qual participei), como também acabou se transformando numa vivência do fazer teatral que até hoje induz minha busca. Aqui, faço uma reflexão dessa experiência pessoal tomando por base o próprio relato escrito por mim.

¹⁹ Um dos grupos mais tradicionais do teatro paraense, que completou 40 anos de atividades em 2011.

²⁰ Cartão postal de Belém considerado a maior feira livre a céu aberto da América Latina.



Foto 2: Momento de ensaio do espetáculo *Senhora dos afogados*, montado no Solar da Beira. (Miguel Chikaoka)

Os primeiros espetáculos nos quais atuei antes de fazer *Senhora dos afogados* foram feitos com grande paixão. Nesse período, participei com ator das montagens de *A cidade do ontem*²¹ (1987), *No reino do rei reinante*²² (1988), *Dom Chicote Mula Manca*²³ (1988), *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht*²⁴ (1989) e *Exercício nº 2 em Arrabal*²⁵ (1989). Muito embora eu estivesse aprendendo bastante a cada processo, minhas atuações eram ingênuas; observo que havia ali muita energia canalizada, muito prazer por estar em cena, mas pouca consciência daquilo que eu fazia e, sobretudo, de como e porque fazia. Eu ainda não

²¹ Espetáculo do grupo Gafê Cultural, com direção de João Lenine, no qual fui ator e co-autor do texto.

²² Espetáculo do grupo Palha, com direção de Paulo Santana, no qual atuei o personagem do rei.

²³ Espetáculo do grupo Experiência, com direção de Geraldo Salles, que conquistou diversos prêmios nos festivais de teatro de Campina Grande (PB) e Resende (RJ).

²⁴ Espetáculo de rua que marca a fundação do grupo Usina Contemporânea de Teatro construído a partir de textos de Bertolt Brecht e Tancred Dorst, com direção de Wlad Lima.

²⁵ Segundo espetáculo do grupo Usina construído a partir da peça *Pic Nic no Front*, de Fernando Arrabal, também como direção de Wlad Lima.

compreendia os procedimentos criativos por mim utilizados e menos ainda o percurso que me conduzia ao resultado final de minha criação – aquilo que era mostrado ao espectador. Na minha visão de ator iniciante, portanto, era preciso ir além da “mera” espontaneidade e buscar o domínio técnico de meu processo criativo, caso eu quisesse superar as personagens baseadas em tipos que representara até então para alcançar a elaboração de atuações supostamente “mais complexas”.

As dificuldades que eu encontrava devido à falta de recursos técnicos e da própria vivência do fazer teatral também me levavam a ser demasiadamente racional durante os primeiros processos criativos como ator. Sem opção, eu tentava elaborar mentalmente minha personagem, com base na interpretação lógica que fazia de suas ações; durante os ensaios, tentava simplesmente plasmar minhas ideias mentais no corpo ao invés de explorar, através do corpo, a possibilidade da descoberta de ações equivalentes à interpretação que fizera no plano do raciocínio. É claro que eu nunca alcançava o resultado esperado.

Em *O papel do corpo no corpo do ator*, Sonia Machado de Azevedo²⁶ descreve o que se passa com o ator que está se iniciando no contato com as personagens a serem construídas:

Há a necessidade de um rascunho diário, atento ao próprio fazer, sem “queimar” etapas (na ansiedade de conhecer o produto final). Isso parece difícil de obter, especialmente em se tratando de atores iniciantes: a preocupação com a meta final, o desejo de acertar rapidamente, acabam por precipitar a ocorrência de uma máscara que não sofreu processo próprio de maturação e foi, por assim dizer, conduzida por uma vontade consciente, que acabou interferindo de modo drástico no curso natural do fenômeno. É preciso, pois, tranquilidade no rascunhar, no próprio corpo, o corpo do outro, que ainda não se conhece, e que, no devido tempo, dar-se-á a conhecer. (AZEVEDO, 2009, p. 170)

Essa abordagem demasiadamente racional do ator muitas vezes pode significar uma simplificação e banalização da personagem, que passa a ser entendida como uma sucessão de estados emocionais. Em minha experiência durante o processo de criação em *Senhora dos afogados* eu me via, frequentemente, tentando “interpretar” de maneira linear um sentimento qualquer, como indignação ou ódio, por exemplo – o que contraria, inclusive, o sentido extrínseco de ação dramática, que consiste na constante transformação das intenções da personagem.

Em uma passagem do livro *O ator invisível*, o ator japonês Yoshi Oida traduz com clareza como um ator pode ser vitimado por essa abordagem:

²⁶ Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Como atores, não podemos interpretar uma filosofia, uma ideia ou um estado. É impossível.

Quando estamos preparando um papel, é fácil caracterizar amplamente a pessoa que estamos interpretando e dizer: “Ele é cínico” ou “Ela é otimista”. Mas como podemos interpretar uma pessoa desse jeito? Não podemos interpretar uma descrição. (OIDA, 2007, p.95)

Enquanto abordava minhas personagens com base apenas na elaboração mental, que invariavelmente representava uma significativa simplificação de suas intenções e das contradições inerentes à natureza humana, as atuações se resumiam a tentativa de alcançar estados emocionais verdadeiros. Eu tentava me sentir como a personagem. Yoshi argumenta que isso pode significar um caminho difícil para o ator, através do qual dificilmente alcançará seus objetivos:

Como ator, se eu procurar primeiro pela emoção, terei ao pânico. Posso pensar: “Ontem senti uma tristeza genuína. Então, hoje, eu tenho de achar a mesma tristeza novamente”.

Mas quando tento pensar: “Estou me sentindo triste”, a tristeza nunca vem. É extremamente difícil repetir a mesma emoção várias vezes. Corre-se um grande risco quando se depende das próprias emoções como base para reproduzir uma cena num espetáculo que deve ficar muito tempo em cartaz. (*Idem*, p.89)

Era definitivamente o que acontecia comigo. Nunca esqueço uma das falas de Cacá Carvalho, que sintetiza muito bem a consequência dessas minhas atitudes diante do trabalho: “Alberto, a cada dia você faz uma personagem diferente!”, dizia ele. Em outras palavras, eu não era capaz de fixar nada e, portanto, nenhuma descoberta tinha chance de ser mantida. O resultado é que no dia seguinte, invariavelmente, tudo se perdia e eu, desoladamente, me sentia de volta à estaca zero.

Essa ideia de representação a que se refere a autora, conduzida por uma vontade consciente e que resulta numa atuação imatura, se aproxima bastante das experiências que eu vivia até aquele momento, durante meus processos de criação. Era exatamente nesse estágio que eu me encontrava (ou me perdia), quando aconteceu aquele momento de trabalho a que me referi.

Conforme eu mesmo narro naquele texto produzido durante a oficina de Wlad Lima, naquele dia, “no período final do ensaio, ficamos só eu e a Teka Salé²⁷ (que éramos mãe e filho na cena) e mais o Cacá Carvalho, diretor, e a Wlad Lima, assistente.” (Relato pessoal de trabalho, 1996).

²⁷ Bailarina e coreógrafa bastante atuante no cenário da dança em Belém na década de 80.

Naquela trama escrita por Nelson Rodrigues, o personagem Moema, uma das filhas de uma família que vivia à beira-mar, mata os irmãos afogados um por um para, no final, revelar-se apaixonada pelo próprio pai, Misael. Eu atuava o irmão mais novo, Paulo, um rapaz frágil e inseguro muito apegado à mãe. Naquele dia, o diretor explicou que ensaiaríamos a cena que correspondia a um encontro de Paulo com a mãe, logo depois que recebiam a notícia de que um dos corpos acabara de ser encontrado. Lembro que, a partir da interpretação que fizéramos durante a fase de estudos daquela obra, o encontro entre os dois personagens sugeria também, paralelamente ao desespero pela situação, uma relação quase incestuosa entre eles. Era, portanto, bastante difícil e desafiadora para mim naquele momento. A descrição que fiz de meu próprio estado é reveladora das sensações que permeavam aquela experiência:

Eu estava melado, sujo, fedorento, descabelado. Mas isso não era o pior; por dentro eu estava mais bagunçado ainda – uma angústia. Naquele momento eu era um ator de frente com todos os seus bloqueios, com todas as suas travas, todas as suas limitações. Estava diante do necessário e inevitável erro e, simplesmente, não conseguia errar. Mais que isso: não conseguia dar um passo sequer. (Relato pessoal de trabalho, 1996)

O trabalho começou com os dois atores colocados frente a frente a uma distância de cerca de dez metros. Ao comando do diretor, o filho deveria correr em direção à mãe dizendo “Mãe! Minha mãe!” e abraçá-la; a partir daí a cena prosseguiria. Acredito que tenhamos repetido isso algumas vezes e eu, provavelmente, realizei essa ação inicial com todos aqueles procedimentos racionais com os quais vinha tentando dar conta de minha tarefa, sem sucesso. Outro fragmento de meu relato escrito descreve a forma como o diretor conduzia o trabalho e também como isso me atingia emocionalmente naquele momento:

O Cacá berrava comigo como um alucinado: “Alberto, faça! Ator não tem que querer tirar só nota dez! Faça!”. Veio subindo alguma coisa dentro de mim que parecia que ia explodir. Era uma mistura de raiva, angústia, medo, solidão e desespero. Aquilo tudo parece que durou uma vida inteira. (Relato pessoal de trabalho, 1996)

Não sei dizer ao certo quanto tempo se passou ali. Sei apenas que numa daquelas provocações eu fui. Talvez numa mistura entre assustado, abalado e irritado com as provocações do diretor, parti no rumo da atriz, já em prantos, como se uma força desconhecida houvesse me empurrado involuntariamente em sua direção. Foi então que “fiz a cena como nunca houvera feito e sequer imaginei que ela pudesse ser” (Relato pessoal de trabalho, 1996), conforme descrevi depois.

O sofrimento e a dor que eu sentia por não conseguir atuar de repente se transformaram numa força descomunal que me impulsionava para frente cegamente; eu não

enxergava nada, tive a sensação de que atravessava um túnel sem tempo ou espaço, por onde apenas meu corpo, com muito esforço, era capaz de passar. Associo esse momento a uma espécie de parto; ao contrário do feto expelido pelo organismo materno, tudo se configurava paradoxalmente no sentido contrário, já que fora a personagem do filho que alcançara, com sofreguidão, o corpo da mãe.

A cena, finalmente, iluminou-se. Daquele instante em diante vivi uma experiência fantástica, que também descrevo em meu relato, onde “tudo fluía incrivelmente prazeroso, sem tensões” e “todo aquele travamento parece ter se transformado numa espécie de fluxo que mergulhou num espaço onde a lei da gravidade é outra” (Relato pessoal de trabalho, 1996). Cada gesto, cada palavra, cada olhar trocado entre nós era orgânico, verdadeiro, vivo. Meus corpos físico, mental e emocional, que teimavam em não se “entender”, existiam agora num só corpo completamente integrado e pleno, que por sua vez se amalgamava no corpo da atriz que contracenava comigo; éramos também um só corpo, atores em fusão. Não havia tempo para racionalismos, elaborações mentais; vivíamos com plenitude aquele momento. Sem que tivesse tempo sequer de me dar conta do que se passava, senti por todos os meus poros a cena com a Teka – a mesma cena que, havia dias, ensaiávamos sem que eu conseguisse algum resultado. Naquele momento, o mundo para mim era tão somente aquele encontro intenso entre mãe e filho, no qual ficção e realidade se misturavam. Curiosamente, porém, enquanto a cena se desenrolava eu era capaz de perceber, ao mesmo tempo, tudo que estava acontecendo; era como se coexistissem um ser que atuava e outro ser capaz de ver a si próprio durante a atuação. Eu permanecia consciente de que tudo o que se passava comigo; percebia a mim mesmo atuando, e conseguia até mesmo sentir prazer por tão inesperada descoberta.

Quando terminamos, “lembro de ter chorado por muito tempo, deitado no chão, enquanto as outras pessoas me esperavam” (Relato pessoal de trabalho, 1996). Depois de retomar o equilíbrio, percebi que todos me esperavam, sentados em círculo; ocupei meu lugar. Depois de viver tudo aquilo, quase não podia descrever o quanto me sentia confortado e feliz. Conforme meu próprio relato, “naquele momento, me sentia o melhor ator do mundo” e, “pra mim, a cena estava resolvida e o personagem construído.” (Relato pessoal de trabalho, 1996).

Naquela mesma noite, fui com Cacá Carvalho ao Bar do Parque²⁸, como fazíamos muitas vezes após os ensaios. Durante a conversa, depois de ouvir pacientemente um jovem

²⁸ Bar localizado na Praça da República, ao lado do centenário Theatro da Paz, hoje decadente, mas que naquela época ainda era bastante frequentado por artistas de Belém.

ator maravilhado consigo mesmo e exalando por todos os poros a sensação de que, finalmente, descobrira seu grande talento, ele desfez minhas frágeis certezas com uma frase seca e direta: “Nada está resolvido ainda!”.

De fato, no dia seguinte, meus sonhos “caíram por terra como borboletas mortas”, como os desejos de Alfredo, personagem de Dalcídio Jurandir²⁹ (JURANDIR, 1998, p. 117). Quando fiz a cena, jurando que tudo o que acontecera na véspera se repetiria, tive uma fragorosa decepção. Mais uma vez, minha própria descrição elucida mais aquela inesperada experiência que se seguira à encantadora descoberta da véspera:

No dia seguinte a cena voltou a ser o que sempre fora. Talvez um pouco pior, porque agora eu era um ator excessivamente confiante. Onde estava aquele “estado” maravilhoso, pleno de emoções? Mas eu não fiz? Nada. Angústia outra vez. (Relato pessoal de trabalho, 1996)

Minha atuação voltara a ser exatamente como antes, ou seja, frágil, falsa, imatura, repleta de racionalismos. Confesso que levei um choque. Na verdade, acho que a partir daquele momento a cena tornara-se ainda pior, porque a todas aquelas dificuldades que eu já enfrentava somou-se a soberba de que, desta vez, eu saberia representá-la – ou talvez, quem sabe, inflar o ego ao exhibir-me para o restante do elenco, que afinal não pudera ainda testemunhar aquilo que parecia ser a minha mais valiosa descoberta até então.

O certo é que nada parecia ter restado. Segundo meu relato, “o espetáculo estreou, ficou um mês em cartaz, e a cena nunca mais aconteceu como naquele dia” (Relato pessoal de trabalho, 1996). Verdade seja dita, toda a minha atuação naquele espetáculo jamais se alterou e tive que amargar o restante do período de ensaios e ainda uma longa temporada de apresentações representando todos os dias uma personagem na qual eu mesmo não acreditava; eu atuava de um modo que, se a mim mesmo não convencia, muito menos ao espectador.

²⁹ Escritor paraense nascido em Ponta de Pedras, na Ilha de Marajó. É autor do Ciclo Extremo Norte, saga amazônica composta por dez romances e considerada uma das mais importantes da literatura regionalista no Brasil.



Foto 3: Cena protagonizada por mim e a atriz Teka Salé, durante a temporada do espetáculo. (Miguel Chikaoka)

Reproduzo, aqui, parte do último parágrafo de meu relato sobre esse processo, que revela minha tentativa, já naquele momento, de compreender de que maneira aquela experiência poderia se transformar num aprendizado sobre a arte de atuar:

Seis anos se passaram. Hoje, acho que entendo um pouco melhor o que se passou ali. Sem perceber, tive o contato com o que é mais fascinante neste nosso ofício: a necessidade de conviver com os opostos, com os extremos e as contradições. Acreditei que naquele dia consegui resolver a cena porque passei de um estado extremamente racional como ator – que me levava ao bloqueio do fazer – para um estado de pura “irracionalidade”. Engano. De nada vale o impulso, se por trás deste impulso não existir também o racional, a consciência do motivo que leva àquele impulso, a segurança de onde se quer chegar e como provocar isso. (Relato pessoal de trabalho, 1996)

Analisando essa reflexão à luz de meus referenciais teóricos, percebo que naquele momento eu estava tentando compreender minhas dificuldades em ser capaz de elaborar de forma consciente minha atuação, recriando artificialmente as ações humanas de modo que elas se parecessem com a vida. Um dos caminhos possíveis para alcançar esse objetivo é compreender o trabalho do ator a partir das ações psicofísicas, conforme explico a seguir.

Em *A arte de ator – Da técnica à representação*, Luís Otávio Burnier³⁰ se apropria do pensamento de Mikel Dufrenne³¹ para elucidar essa questão:

A arte, segundo Dufrenne, não é a vida, mas é a sua representação estética. Ela deverá encontrar, em seu mecanismo interno de funcionamento, uma determinada *organicidade*, que nos dê a *sensação* de fluidez (...) *equivalente* ao fluxo da vida. (BURNIER, 2001, p.19)

Quando fala de organicidade, definida como aquilo que “relaciona-se com o que é orgânico (de *orgânicus*), que diz respeito aos órgãos serem organizados” (*Idem*, p. 53) e que pede de nosso corpo “um nível de organização interna extremamente complexo, tanto quanto, por exemplo, é a organização (...) na relação interórgãos, ou nas células e intercélulas” (*Idem*, p. 53), Burnier explica que se deve ter claro que existem duas formas de organicidade. Enquanto a primeira é a “organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo *de vida*” (*Idem*, p. 53), a segunda corresponde a uma “*impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral” (*Idem*, p. 53), ou seja, a “*artificial naturalidade* de que nos fala Craig³²” (*Idem*, p. 53), ou, dizendo de outra maneira, aquilo que é cenicamente crível, convincente.

No caso da arte de ator, qual seria então esse “mecanismo interno de funcionamento” capaz de criar essa “impressão de organicidade”? Segundo explica o próprio Burnier, esse mecanismo é a ação física, conceito criado no início do Século XX pelo ator e diretor russo Constantin Stanislavski³³, segundo explica Toporkov³⁴, um de seus atores:

As ações físicas se configuravam para Stanislavski como o meio pelo qual o ator podia edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam a um universo subjetivo do qual não tínhamos controle: “Não me falem de sentimentos, não podemos fixar os sentimentos; só podemos fixar as ações físicas” (Toporkov, s.d., p. 160 *apud* BURNIER, 2001, p.34).

³⁰ Ator, diretor e professor da Universidade de Campinas – SP (Unicamp) que fundou o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME), sediado na mesma universidade.

³¹ Filósofo francês conhecido como um dos autores do existencialismo, tornou-se conhecido pela obra *Fenomenologia da Experiência Estética*.

³² Ator, diretor, cenógrafo e teórico de teatro inglês que se tornou um dos maiores expoentes da Cena Simbolista, movimento que influenciou decisivamente o Teatro Moderno no início do Século XX.

³³ Ator e diretor russo fundador do Teatro de Arte de Moscou e inventor do primeiro método de criação para o ator.

³⁴ Ator russo que integrou o Teatro de Arte de Moscou, sob direção de Constantin Stanislavski.

É por meio da execução de ações físicas, portanto, que o ator torna-se capaz de ativar, de maneira consciente e intencional, uma organicidade equivalente ao verdadeiro fluxo da vida. Mas, afinal, o que vem a ser uma ação física? Burnier apresenta a seguinte definição:

Do ponto de vista conceitual, entender ação como algo que modifica a realidade pode nos ajudar. Será ação para o sujeito-ator tudo o que o modifica de alguma maneira, que tem relação com seu ser, sua vontade, seus desejos, anseios, determinações, com sua pessoa. (BURNIER, 2001, p.34)

De fato, no *Manual do ator*, o próprio Stanislavski reforça esse raciocínio ao afirmar que “não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que sinta, interiormente, algo que as justifique” (1997, p. 2). Por dedução, as ações físicas tornam-se indissociáveis do ato de “desencadear processos interiores” (BONFITTO, 2007, p. 25) elevando-se a uma dimensão psicofísica, na qual corpo e mente só podem ser compreendidos de maneira integrada. É nesse aspecto que a ação física se diferencia do mero gesto ou movimento; enquanto o gesto “é uma ação periférica do corpo, não nasce do interno do corpo” (Burnier, p. 33 apud GROTOWSKI, 1987) e o movimento “como na coreografia, não é ação física” (*Idem*, p.33), a ação física, por estar relacionada à vontade e intencionalidade do agente, “é algo mais, porque nasce do interno corpo, está radicada na coluna vertebral e habita o corpo” (*Idem*, p. 33). Conforme esclarece Burnier, citando outra vez o ator de Stanislavski que registrou sua experiência com o mestre russo:

Vejam os alertas de Toporkov, ator de Stanislavski, sobre as ações físicas: “Seria um engano ver a ação física como somente o movimento do corpo. Uma ação real e eficaz, que seja dirigida para a realização de algum objetivo, no momento de sua efetuação, sem falha se transformará em ação psicofísica” (Toporkov, s.d. p. 159 apud BURNIER, 2001, p. 32).

Essa descoberta da dimensão psicofísica das ações humanas sintetiza as transformações ocorridas na arte de ator no início do Século XX. Conforme relata Sandra Meyer Nunes³⁵ no artigo *O corpo do ator em ação*, a origem dessa questão remonta à teoria mecanicista de Descartes³⁶, ainda no Século XVII, segundo a qual o corpo “enquanto ‘máquina física’ mensurável e observável a partir do movimento, passou a ser visto em si

³⁵ Professora titular do Curso de Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. CEART/UEDESC, em Florianópolis/SC.

³⁶ Filósofo físico e matemático francês do Século XVII.

mesmo, separado do que o anima” (2010, p. 105), tornando-se, sob esse ponto de vista, uma espécie de instrumento do ser humano, e não uma extensão de seu próprio ser:

Desde então, o homem já não era mais seu corpo, ele passou a possuir um corpo, o que desencadeou inúmeras discussões filosóficas. E ao se opor externamente a seu corpo, teve então que tentar dominá-lo por meio de sua mente e da racionalidade. (NUNES, 2010, p. 105)

Essa noção mecanicista de corpo justifica as tentativas do ator em plasmar no corpo ideias mentais previamente elaboradas, sem compreender que “a mente, pela lente de grande parte das teorias das ciências cognitivas, é encarnada, corporificada, e não responde exclusivamente a uma condição *a priori*” (*Idem*, p. 113). Isso significa dizer que “antes de tudo, o ator é seu corpo, e não ‘alguém’ que mora dentro desse corpo e o utiliza como uma espécie de instrumento” (*Idem*, p. 106) e só dessa maneira torna-se capaz de “reintegrar a sua dimensão ‘interior e exterior’, ‘física e espiritual’, ou ‘expressiva e mecânica’” (*Idem*, p. 105). Dessa forma:

O corpo não pode ser plenamente manipulado ou controlado por um comando central mental *a priori*, mas um “ente-em-vida”, em constante estado de instabilidade e auto-organização segundo uma complexa rede de conexões distribuídas no organismo como um todo. O ator é o seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida. (NUNES, 2010, p. 106)

Como ator, naquele momento, eu já esboçava uma compreensão sobre essa coexistência paradoxal no ator de razão e intuição permeando-se para construir uma artificial naturalidade, mas eu estava longe de dominar isso no corpo. Quando se trata do trabalho do ator, a compreensão racional é uma coisa frequentemente distante do domínio técnico na execução; “entender” o personagem é uma coisa, porém materializar essa ideia, como diz Peter Brook, em “carne, sangue e realidade emocional” (BROOK, 2010, p.8), é outra completamente diferente. Entretanto, é certo que nascia ali, em meio a essas dúvidas, a necessidade de dominar minha criação por meio da compreensão de meus processos criativos.

Operando outra vez com minha proposta metodológica, abro desta vez uma janela-paisagem para fazer uma rápida visão panorâmica de minha trajetória, buscando identificar algo que dialogue com esse momento de trabalho que acabo de descrever. Meu olhar de pesquisador atravessa 12 anos até 2002, para chegar a um processo de criação no qual tive a oportunidade de conhecer um sistema de criação para o ator, com seus respectivos procedimentos codificados, capaz de dar conta daqueles anseios que me desafiavam em 1990.

Recordo agora, de bubuia em minha igarité, a memória do processo de criação do espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós*, realizado pelo grupo Cuíra do Pará, com direção de Cacá Carvalho. Oportunamente, inclusive, utilizo o princípio de conexão deste mapa cartográfico para colocar este diretor como elo comum entre esses dois momentos, que correspondem curiosamente à primeira e última vez que fui dirigido por Cacá – relação essa que constitui um capítulo à parte na minha formação como ator, com contribuições em nível técnico mas também no que diz respeito ao próprio sentido de fazer teatro.

2.2 A CRIAÇÃO DA DRAMATURGIA PESSOAL DO ATOR

Foi durante aquela montagem de *Hamlet – Um extrato de nós* que tive a oportunidade de conhecer um sistema e seus respectivos procedimentos para a codificação de um repertório pessoal de ações psicofísicas do ator. Esse trabalho começou quando o diretor Cacá Carvalho propôs aos 10 atores e atrizes que integravam o elenco a execução de um conjunto de tarefas individuais chamado de *Manual de Cavalaria*. Posteriormente, ao fazer sua pesquisa de mestrado a partir daquele processo de criação, Wlad Lima conceituou esse conjunto de procedimentos como Dramaturgia Pessoal do Ator. Foi naquele processo, sobre o qual reflito a seguir, que edifiquei minha visão atual sobre a criação do ator, a qual tenho aplicado em processos de criação posteriores, tanto como atuante quanto como diretor de outros atores.

Por todas essas razões, hoje compreendo que vivi aquele processo mais no sentido pedagógico do que propriamente artístico. Eu estava muito instigado por experimentar um processo em que era ensinado, na prática, um conjunto de procedimentos que reafirmavam minhas experiências pessoais anteriores em busca de uma codificação de ações psicofísicas para dar base à criação do ator, como foi o caso do espetáculo *A vida é sonho*, montado em 1997 pelo grupo Usina Contemporânea de Teatro, no qual atuei o personagem *Rei Basílio*.

Essa experiência com *Hamlet* serviu para me mostrar que o repertório codificado de um ator pode ter diferentes fontes de indução para a geração das ações e que cada um encontra uma forma bastante pessoal de compreender, organizar e acionar seu repertório; além disso, compreendi que eles tornam-se intransferíveis, na medida em que nenhum outro ator poderá acionar a fonte geradora das ações – aquilo que lhes determina a intenção, o sentido.

Vou explicar a seguir como construí minha dramaturgia pessoal a partir da condução de Cacá Carvalho e depois refletir sobre meu processo de apropriação das ações e utilização destas na elaboração de minha atuação como o personagem *Laertes*.



Foto 4: Atuando Laertes, em *Hamlet*. (Miguel Chikaoka)

Fui um dos últimos atores a serem chamados para integrar o elenco que atuaria na versão cênica de *Hamlet*, de William Shakespeare, feita pelo grupo Cuíra do Pará, em 2002. Lembro que quando soube da montagem, comentei com o ator Cláudio Barros (que atuava o protagonista) o quanto gostaria de participar. Essa atitude, talvez, tenha sido decisiva para que eu estivesse lá, porque certo dia, durante o processo, o diretor Cacá Carvalho se virou para mim e disse: “Foi você que quis participar disso”. Deduzi que ele estava se referindo ao meu comentário feito ao Cláudio.

Aquela foi a terceira experiência que tive como ator dirigido pelo Cacá. As anteriores haviam sido aquela montagem *Senhora dos afogados*, em 1990, a que já me referi, e, seis

anos depois, em 1996, o espetáculo *Nunca houve uma mulher como Gilda*³⁷, também pelo grupo Cuíra do Pará.

Nesse último, a experiência de buscar uma quase imobilidade no palco, ao representar somente as vozes dos personagens como se estivesse num estúdio de rádio, despertou minha sensibilidade para as mínimas ações que meu corpo fazia, revelando algumas percepções ligadas aos impulsos físicos manifestados de maneira sutil. *Gilda*, nesse aspecto, também se tornou um passo adiante nas reflexões acerca da atuação que haviam sido despertadas em *Senhora dos afogados*.

O processo de criação de *Hamlet – Um extrato de nós* veio outros seis anos depois e tornou-se o terceiro momento de contato direto com Cacá Carvalho e seu modo muito particular de ver o teatro. Neste processo, o diretor conduziu os atores e atrizes pelo caminho da criação de um repertório codificado de ações psicofísicas a partir de diversos indutores, a fim de construir na cena uma “realidade inventada”, conforme define Wlad.

Essa realidade corresponde à compreensão da arte como artifício, o que, no que diz respeito ao ator, está relacionado à elaboração da partitura de ações psicofísicas. Mas, por trás desta ideia, ao buscar matéria-prima para essa construção em suas próprias experiências de vida – conforme veremos a seguir – está, paradoxalmente, a possibilidade do ator se conectar com sua essência. Trata-se, portanto, de um caminho através da artificialidade que utiliza como matéria-prima a verdade do ator para chegar à manifestação plena da vida no próprio instante presente em que se opera cada atuação, ou “penetrar os territórios da própria experiência”, como disse Grotowski. Para compreender melhor esse raciocínio, é importante explicar a ideia de teatro dramático e, neste, diferença entre as noções de interpretação e representação quanto ao trabalho do ator.

O teatro que está nem nosso imaginário e constitui o senso comum está mais próximo do gênero dramático. Nele, os atores dão vida a personagens ficcionais que dialogam entre si no tempo presente para desenvolver uma trama que apresenta começo, meio e fim. Segundo explica Anatol Rosenfeld em *O teatro épico*, no gênero dramático, “o mundo (...) se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico” (2008, p.27). Desta

³⁷ Espetáculo criado a partir de texto do dramaturgo Edyr Augusto, no qual dividi a cena com Cláudio Barros e com a estrela da montagem, a ex-miss Pará, modelo e jornalista Gilda Medeiros.

forma, como “não há mais quem apresente os acontecimentos”, predomina no dramático a objetividade, ou seja, “estes se apresentam por si mesmos, como na realidade”.

Ainda segundo Rosenfeld, o gênero dramático é o que mais se aproxima das chamadas regras aristotélicas, que estão presentes na obra *Poética*, de Aristóteles:

Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. (...)

Concomitantemente, impõem-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando. (ROSENFELD, 2008, p.30)

Quanto ao tempo, pelo fato de se passar num presente absoluto que se confunde com a realidade, no gênero dramático “o futuro é desconhecido; brota do evoluir atual da ação que, em cada apresentação, se origina por assim dizer pela primeira vez” (*Idem*, p30). Por outro lado, quanto ao passado, “o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens” (*Idem*, p.31), o que significa dizer que “o pleno retrocesso cênico ao passado é impossível no avanço ininterrupto da ação dramática, cujo tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade” (*Idem*, p.31).

Uma atuação na forma dramática pode ter uma abordagem tanto interpretativa quanto representativa. Segundo explica Burnier, o conceito de interpretação, do ponto de vista do ator, corresponde a uma ideia de “*tradução* de uma linguagem literária para a cênica” (2001, p. 21), ou seja, o ator deve se esforçar para compreender as intenções e proposições do autor ao escrever a obra e delas extrair as informações fundamentais para interpretar no palco a personagem que lhe cabe. Dessa forma, na abordagem interpretativa, a personagem ficcional fica entre o ator e o espectador, conforme afirma o autor:

A noção do intérprete tem suas raízes na literatura dramática. O texto propõe o personagem, que é *interpretado pelo ator*. No entanto, no momento da ação teatral, em que a arte de ator acontece, nós temos (...) um espaço vazio, um ator e um espectador. O personagem ainda não existe, está por vir. O ator age, emite sinais; o espectador, como testemunha, vê, lê e *interpreta* essas ações criando um sentido. O personagem, fruto da relação ator-espectador, será criado entre os dois. Não é o *ator* que está *entre* o personagem e o espectador, mas o *personagem* que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, não é o ator, mas o espectador. (BURNIER, 2001, p. 22)

O caminho da interpretação induz os atores a se deixarem influenciar pela busca da identificação psicológica entre ator e personagem, que se constitui numa das características mais marcantes do teatro ocidental moderno, conforme explica outra vez Burnier:

A noção da *interpretação* também evoca a questão da *identificação* (de *idem* = o mesmo) *psíquica e emotiva do ator com a personagem*. Ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da *persona*, à qual busca, *de acordo com as suas possibilidades*, moldar-se, para, em seguida, traduzi-la para o palco. Esta tradução representa para o intérprete seu maior objetivo de trabalho. (BURNIER, 2001, p. 23)

Diferentemente da interpretação, a ideia de representação se propõe, conforme já disse, em fazer com que o ator realize ações concretas ligadas à sua própria existência ou à observação do mundo que o cerca, para que, ao observar essas ações orgânicas, o espectador torne-se capaz de “ver” as ações da personagem ficcional que está sendo representada pelo ator através de suas ações pessoais. Conforme explica Burnier:

O ator que não *interpreta*, mas *representa*, não busca *um personagem* já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas *ações físicas*. Essa diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra *representar*, o ator ao *representar* não é outra pessoa, mas a *representa*. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo. (BURNIER, 2001, p. 23)

De acordo com Burnier, essa abordagem é capaz de preparar o ator para mostrar sua criação diversas vezes sem depender de uma preparação psicológica:

A noção da *representação*, no contexto específico do teatro, pode também ser entendida como *re-presentar*, ou seja, apresentar e reapresentar a cada noite, ou, melhor ainda, “apresentar duas vezes numa mesma vez” (Barba, 1990, p. 63), dilatando suas energias e suas ações, desenvolvendo um *corpo dilatado* (Decroux, 1963, p. 66), criando ou induzindo o espectador a criar algo entre eles. (BURNIER, 2001, p.23)

Dessa maneira, a atuação com base na representação passa a ser um exercício para o ator menos ligado às questões psicológicas, porém cada vez mais próximo das sensações físicas durante a execução de suas ações corporais e vocais:

Despreocupado com a coerência psíquica ou emotiva do personagem, o ator *mostra* o que será *lido* pelo *espectador*. (...) A preocupação do ator é mais com a coerência dos impulsos de suas ações, com a *organicidade* com a qual elas se articulam. (...) É o “viver segundo a precisão de um desenho” de Meyerhold. (BURNIER, 2001, p. 24)

A abordagem proposta por Cacá em *Hamlet* foi, portanto, a da atuação como representação, que corresponde à noção da cena teatral como uma realidade inventada.



Foto 5: Elenco de *Hamlet* – *Um extrato de nós* com o diretor Cacá Carvalho e o músico Walter Freitas. (Miguel Chikaoka)

Para explicar essa noção de realidade inventada, proposta pela direção como um dos princípios para a construção das atuações na montagem de *Hamlet* – entendida por mim como um dos princípios deste diretor –, convoco a metáfora das flores de plástico, utilizada por Cacá Carvalho durante o processo, recorrendo a meu próprio relato, durante entrevista à Wlad e publicada em seu livro:

Um dia ele nos perguntou assim: “Se a gente fosse colocar ali, no nosso espaço de ensaio, um vaso com doze margaridas, sendo seis verdadeiras e seis falsas, e a gente todo dia que chegasse aqui, durante um mês, fosse lá e ficássemos cinco minutos olhando o vaso, que ia acontecer? Claro que em trinta dias umas iam estar podres e as margaridas de plástico iam estar iguaizinhas. (LIMA, 2005, p.82)

Com essa imagem, que era algo muito particular e interno daquele processo, Cacá pretendia nos fazer refletir sobre a essência da atuação. Trata-se, na verdade, de um raciocínio que nos leva a compreender a atuação como flores de plástico e não como flores de verdade, na medida em que as últimas são perecíveis enquanto as primeiras são perenes, duradouras. De maneira análoga, portanto, o ator não deve construir sua atuação com base em emoções

verdadeiras ou impulsos momentâneos, que a qualquer momento podem “morrer”; ao contrário, deve edificar seu trabalho com base em uma estrutura que ele seja capaz de executar sempre que quiser e, a partir dela, imprimir uma verdade cênica à sua atuação.

Essa metáfora dialoga bastante com os princípios de trabalho de Jerzy Grotowski. Em uma passagem do livro sobre o Teatro Laboratório, mais precisamente no ensaio Teatro e Ritual, o mestre polonês enfatiza que “arte e artificialidade têm em latim a mesma etimologia” (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 130) porque “tudo o que é orgânico e natural não é artístico porque não é artificial” (*Idem*, p.130). Grotowski finaliza o pensamento afirmando que “tudo o que se pode construir (...) é artificialidade” (*Idem*, p.130).

Cabe aqui um importante esclarecimento. Compreendida de maneira superficial, a metáfora das flores de plástico pode levar à ideia de que o ator deve atuar de maneira simplesmente falsa, artificial, sem conexão com a vida humana. Pensar assim é um engano. Na interpretação pessoal que faço dessa metáfora, as flores de plástico são artificiais, sim, porém podem ser tão perfeitas a ponto de se confundirem com as de verdade, ou, se preferirmos, tornarem-se cenicamente verdadeiras aos olhos de quem vê. É possível compreender esse raciocínio de modo a pensar que a “estrutura elaborada” poderá funcionar como estímulo de algo que, uma vez ativado, sirva para que o ator possa alcançar um fluxo de verdade no momento da sua atuação, conforme referendam meus referenciais teóricos.

Existe um episódio ocorrido durante um dos ensaios de *Hamlet* que ilustra muito bem o direcionamento que o diretor Cacá Carvalho procurava dar aos atores, desde o início do processo, para que abandonassem uma abordagem mais interpretativa, de natureza psicológica, e procurassem se concentrar na ideia de representação, que equivale, conforme disse Burnier, àquela coerência dos impulsos de suas ações.

Certo dia, Cacá propôs um exercício em duplas, que começava com um ator de pé e outro deitado no chão. A orientação era a seguinte: ao comando dele, cada ator que estava de pé deveria puxar aquele que estava deitado à sua frente de um determinado ponto da sala até outro. Fiz o exercício com o Cláudio Barros. Eu estava de pé e, ao iniciar minha ação, comecei a imaginar que aquele corpo era o da personagem *Hamlet*, que havia morrido tragicamente, de modo que executei a ação de puxar o corpo como se estivesse sofrendo com aquela perda, ou coisa parecida. O diretor interrompeu e perguntou que diabos eu estava fazendo. Tentei argumentar, mas era tarde. Depois compreendi que, induzido pela noção de ator como intérprete que habita fortemente nosso imaginário, tentei interpretar uma

personagem ao invés de realizar o comando do exercício, que consistia simplesmente em puxar um corpo de um lugar para outro.

Dizendo de outra maneira, eu busquei referências psicológicas para realizar aquela ação ao invés de me concentrar na dimensão física concreta daquele ato, que é o de perceber como funciona minha musculatura no momento de mover um corpo que tem um determinado peso, quais músculos são acionados, o quanto custa fazê-lo e simplesmente reagir a esse esforço, assim como deixar a sensibilidade aflorar para perceber os estados psicofísicos concretos a que esse esforço conduz.

Em outro momento do processo, Cacá outra vez utilizou uma estratégia para mostrar ao elenco o quanto o puro racionalismo está à espreita do ator durante o processo de criação. Quando fazíamos um exercício coletivo com música, que consistia em descobrir movimentos livremente a partir de cada um dos diferentes indutores sonoros, de repente, ao ouvir uma música muito lenta, que mais parecia um lamento triste, nos percebemos – todos, sem exceção –, já sem realizar nenhum movimento, como se estivéssemos anestesiados ou adormecidos. Um de meus relatos revela como percebi aquele momento:

O elenco inteiro entrou numa coisa absolutamente mental, deixou de fazer qualquer ação. E quando ele parou, nós estávamos todos próximos da parede como quem está fora do espaço pensando sobre aquilo lá e não sendo. Só “eu penso, penso, penso e já não sou mais nada. Eu sou uma criatura que reflete sobre o teatro”. (*Idem*, p.110)

Todos esses exemplos servem para discutir, também, a questão da construção de sentido. Cacá costuma sempre repetir que os atores frequentemente incorrem no equívoco de tentar representar para o espectador o sentido que determinada cena poderia ter, ao contrário de se ocuparem de simplesmente agir. É isso que leva, não raro, aos clichês ou às representações exacerbadas.

Foi exatamente o que aconteceu no primeiro exemplo citado ainda há pouco. Quando eu, ao atuar, quero “demonstrar” a emoção ao carregar o corpo, eu posso estar privando o espectador de construir esse sentido para aquele meu ato em sua própria imaginação, enquanto eu deveria estar ocupado em realizar fisicamente a ação. Até porque, como sempre lembra também o Cacá, “como acontece na vida, o sentido do teatro só aparece no fim”.

A proposta de atuação apresentada ao elenco de *Hamlet*, portanto, era partir do repertório individual de ações físicas geradas através de estratégias de indução do diretor, para atuar cada personagem com base na ideia de representação, a partir de uma dramaturgia pessoal, que Wlad Lima definiu como “uma escrita cênica construída por cada ator a partir de

uma série de induções, algumas radicalmente pessoais, com detalhamentos de diferentes naturezas e origens, muitas vezes conhecidos somente pelo próprio ator-criador” (LIMA, 2005, p.135).

O próprio Cacá Carvalho também explica o que compreende desse conceito:

Eu acho que o que aparece para o espectador, que ele reconhece ou acredita ser aquilo que ele entende ou entenderá como personagem e que se chamará ou Hamlet ou Ofélia ou outra coisa, é o resultado (...) de uma combinação de uma série de materiais, de histórias que (...) vêm de naturezas as mais diversas, vêm de material tirado na sala de trabalho, nas relações entre eles, (...) vêm desta coisa que é analogias ou associações possíveis pessoais que eles possam recorrer para utilizar como um motor (...). Este conjunto deve ser operado por cada um. Este trabalho é o que eu chamo de dramaturgia pessoal do ator. (LIMA, 2005, p. 85)

Em outra reflexão, o diretor revela como raciocina para compreender a estrutura elaborada artificialmente não como a própria atuação em si, mas como uma base capaz de ativar outra coisa, que poderá vir a se tornar uma atuação viva:

A dramaturgia de cada um, ou seja, como eu vou escrever isso tudo em mim, em cena, fora de cena, é para o ator ficar vivo durante esse período de duração desse espetáculo de uma hora e vinte. Essa dramaturgia, essa estrutura, essa escrita deve ser rigorosa e todos os dias passada, não como garantia de que funcionará, porém como garantia, talvez de, uma vez ativada, vir a provocar alguma coisa no momento, no dia, naquela hora, para aquele público, casa cheia ou vazia, que possa ser considerada teatro. Possa ser considerada personagem, possa ser considerada, enfim, Hamlet. (LIMA, 2005, p. 85)

Para compreender melhor como se constrói uma dramaturgia pessoal do ator é preciso conhecer o conjunto de procedimentos propostos pela direção com o nome de *Manual de Cavalaria*. É o que explico a seguir.

2.2.1 Manual de Cavalaria como indução da dramaturgia pessoal do ator

Para que cada atuante pudesse construir sua matéria prima, o diretor propôs uma série de tarefas práticas batizada de *Manual de Cavalaria*, que resultou num repertório individual codificado de ações, capaz de servir de base para a elaboração da dramaturgia pessoal de cada ator ou atriz. As tarefas consistiam em fazer observações de rua, trazer histórias pessoais de vida, escolher quatro pontos do espaço e criar deslocamento, trazer um objeto pessoal que tivesse relação com o trabalho, compor uma música para o trabalho, fazer desenhos sobre a sua personagem, fazer desenho sobre o trabalho como um todo, escolher três linhas da peça que representassem a sua personagem, escolher três linhas da peça que representassem o

trabalho como um todo e fazer observações de outro ator do elenco. Nem todas essas tarefas tinham como finalidade gerar matéria-prima do ator, como é o caso dos desenhos, cuja finalidade era representar os atuantes nas reflexões solitárias do diretor.

Ao considerar os aspectos específicos desta análise, escolhi trabalhar apenas com as duas primeiras tarefas: fazer observações de rua e trazer histórias pessoais de vida, embora compreenda que todas as tarefas do manual funcionavam de maneira orgânica e integrada para o ator e sua criação. Minha opção, porém, se deve ao fato de que compreendo essas duas tarefas como aquelas que foram fundamentais para a elaboração das ações psicofísicas que constituíram o repertório individual dos atuantes.

Aplicadas na construção das cenas, segundo a proposta de Cacá Carvalho, esse repertório individual de cada um deveria se transformar numa atuação que não fizesse nenhuma abordagem psicológica das personagens de Shakespeare, capaz de levar o ator a se sentir como se fosse a própria personagem agindo. Em sentido contrário, a intenção era construir uma partitura corporal e vocal que, colocada no lugar das ações da personagem ficcional, tornasse possível que o espectador visse a personagem agindo, enquanto o ator estaria realizando ações dentro de outra lógica, no universo de suas próprias vivências ou observações que, ao serem filtradas pela sensibilidade, tornam-se também vivências.

A ideia seria “contaminar” as ações cênicas das personagens com a centelha de vida que emana das ações pessoais lembradas ou da observação da existência concreta de outras pessoas, tornando essa matéria-prima uma espécie de testemunho de vida do ator.

Torna-se necessário fazer aqui um parêntese. Tal como fiz em minha pesquisa de especialização, quando pesquisei a mimese do corpo cotidiano como fonte para a construção de um personagem do espetáculo *Tambor de Água*³⁸, nesta pesquisa também me proponho a trabalhar com a noção de *devoir*, um daqueles princípios subjacentes ao conceito de rizoma, de autoria de Deleuze e Guattari, que também serve de referencial teórico de Wlad Lima em sua dissertação de mestrado.

No princípio de ruptura a-significante (ou *devoir*), Deleuze e Guattari propõem que a quebra de uma estrutura não signifique a destruição dela, mas, ao contrário, a possibilidade de encontrar outras conexões que, por sua vez, são capazes de construir ressignificações:

³⁸ Espetáculo construído em 2004, a partir de bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), no qual dividi com o músico paraense Walter Freitas, pesquisa, dramaturgia, direção e atuação.

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (...) Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

Para exemplificar esse princípio, Deleuze e Guattari (1995, p. 18 *et seq.*) usam a imagem da vespa e da orquídea, a partir da relação entre esses dois seres vivos na natureza, para explicar que o animal se desterritorializa na sua função de contribuir para a reprodução da flor, ao mesmo tempo em que reterritorializa a orquídea ao transportar o pólen. Concluí-se daí que “a vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade” e isso faz com que exista um “*devir-vespa da orquídea, devir-orquídea na vespa*”.

Wlad acredita que o mesmo princípio pode ser aplicado ao ator, na medida em que:

O trabalho do ator é esse jogo de desterritorializar-se. Ele quer encontrar uma linha de fuga à sua figura territorializada e apresentada como identificatória: a pessoal social do ator, que é uma de suas possíveis configurações territoriais. Ele tem a pretensão de, ao sair, se reterritorializar com uma outra configuração. O trabalho do ator é um jogo do devir. (LIMA, 2004, p.46)

De acordo com esse pensamento, ao invés de transformar-se em outra coisa (um personagem ficcional, por exemplo) – quando a própria noção de devir deixaria de existir – a tarefa do ator consiste em conectar-se a outros “corpus”, a fim de ir-se configurando em algo que não é mais nem somente uma coisa (ele mesmo) nem outra (o personagem). No caso do processo de *Hamlet*, cada elemento do *Manual de Cavalaria* foi um desses “corpus” para que o ator pudesse estabelecer com ele um acontecimento, agenciando seu corpo com outro corpo – considerando que nessa teoria agenciar “é estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (*Idem*, p.50). É nesse sentido, ainda segundo a autora, que havia um *devir-Laertes* em minha atuação no espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós*, assim como acontecia com os outros integrantes do elenco na relação com seus respectivos personagens “shakespereanos”. É com essa noção que abordo minha criação, na busca de criar um *devir-Laertes* a partir de observações de rua e história pessoais de vida.

A partir de meus depoimentos coletados pela pesquisadora nas entrevistas para sua pesquisa, tornei-me, segundo ela mesma explica, um ator guia, ou seja, aquele cujo pensamento estrutura um raciocínio que orienta a pesquisadora na abordagem dos outros criadores pesquisados. Esses depoimentos tornam-se, portanto, no contexto de minha

pesquisa, rastros a serem revisitados para estimular minha reflexão sobre as experiências pessoais vividas e o aprendizado pessoal sobre a atuação decorrente daquele processo.

As observações de rua eram uma das estratégias da direção para estimular os atores. Vale ressaltar que, ao observar o outro, o próprio ator se auto-observa. A autora Sonia Machado de Azevedo reflete sobre o valor que pode haver para o ator neste tipo de atividade:

Lado a lado com a quebra de estereótipos habituais, uma análise consciente e objetiva de suas ações cotidianas pode ajudar o ator a ter um referencial particular de movimentação. A observação, em si e nos outros, da gestualidade presente na vida, leva ao aprendizado da leitura corporal e, conseqüentemente, à possibilidade de criação em nível da linguagem do próprio instrumento corpóreo: uma alfabetização corporal. (AZEVEDO, 2009, pp. 142-143)

No contexto específico do processo criativo do grupo Cuíra, Wlad Lima também explica de que maneira funcionava a dinâmica desta atividade:

Esta tarefa consistia em capturar criaturas na rua. O ator saía pelas ruas, buscando alguém que, de alguma maneira, chamasse sua atenção, suficientemente, para desejar segui-la, capturá-la. Ir às ruas, circular entre as matilhas, se contagiar, encontrar-se nas multiplicidades. (LIMA, 2005, p.91)

Em momentos dos ensaios determinados pela direção, o resultado das observações era mostrado pelos atores, um de cada vez, de preferência da maneira como foram observados, ou seja, preservando os mínimos detalhes, sem nenhuma preocupação do ponto de vista da representação.

Mas se engana quem pensa que se tratava de uma matéria-prima “natural”, apenas porque supostamente vinha diretamente do espaço da vida cotidiana. Sobre esse assunto, lembro que, certos dias, ao observar o exercício de um colega que demonstrava uma de suas observações de rua, dirigi-me ao Cacá, que estava ao meu lado, e comentei: “Incrível como está natural!”. Ele riu e retrucou: “Isso não tem nada de natural!”. Compreendi que ele estava se referindo ao fato de que, embora estivesse próximo do que fora observado pelo ator na vida cotidiana, o que estava sendo mostrado ali já era fruto de interpretação pelo artista, de interesse dele na captura de algumas características daquela pessoa mais que outras. Por essa razão, aquilo que fora mostrado já estava “artificializado” justamente pelo simples ato de ter sido organizado para ser mostrado. O que o ator tentava, ali, era se aproximar ao máximo da naturalidade do que fora observado, tentando “roubar-lhe” um extrato de vida.

Outra matéria utilizada pelo Cacá na construção do espetáculo foram as histórias de vida de cada ator ou atriz. Essas histórias eram ativadas, principalmente, através da música.

Diariamente passávamos cerca de duas horas fazendo um exercício que consistia em ouvir música em volume muito alto (era quase sempre um batuque de forte intensidade) e, ao fazê-lo, deveríamos deixar que o corpo começasse primeiramente a pulsar esse som e, depois, gradualmente, ir deixando que, impulsionados pelo ritmo, nossos corpos comessem a narrar somente através de movimentos corporais histórias pessoais que poderiam ter se passado em qualquer momento de nossas vidas – fosse naquele mesmo dia ou há muitos anos. A orientação mais importante é que elas fossem concretas para o ator – ideias subjetivas deveriam ser descartadas.

Foi assim, portanto, que as tarefas individuais de fazer observações de rua e trazer histórias pessoais de vida foram ponto de partida para promover o agenciamento de cada ator ou atriz com esses outros corpos, a fim de gerar atuações cênicas que podem ser compreendidas como um devir. Para demonstrar melhor como funcionam esses procedimentos criativos, passo agora a uma reflexão crítica de meu processo criativo para construção de uma dramaturgia pessoal que resultasse na construção de um devir-*Laertes*.

2.2.2 Uma dramaturgia pessoal como indução de um devir-*Laertes*

Meu primeiro exercício de observação relatado foi “um cara que eu observei de costas e não fazia nada” (LIMA, 2005, p.92). Ao descrever aquela experiência, referindo-me à sutileza dos pequenos gestos observados naquela pessoa, notei que talvez jamais interpretasse daquela forma uma personagem tradicionalmente construída na sala de ensaio, e revelei uma descoberta importante:

(...) Eu acho que sempre que a gente vai pra cena a gente pensa em fazer coisas fortes, teu personagem tem que ser forte, presença forte. Muitas vezes a máxima delicadeza pode ter uma força vital, bruta, assim como o não-fazer é intrigante. (*Idem*, p.92)

É interessante observar como a necessidade de trazer uma observação feita na rua, ao invés de seguir o caminho a que estamos acostumados na criação, pode servir para provocar uma revisão bastante positiva de alguns daqueles vícios que vamos construindo durante nossa trajetória. Neste caso, eu poderia me referir à ideia equivocada que fixei de que a cena é sempre lugar do excesso de movimentação ou da exacerbação das qualidades de energia, que podem levar ao excesso de tensão muscular. Foi importante descobrir a força de não fazer nada ou de utilizar qualidades de energia mais sutis, às quais, definitivamente, não estamos habituados.

O importante para o processo, porém, é capacidade do ator de buscar “uma conexão entre a observação de rua e a busca de si” (*Idem*, p.93), conforme fica explícito nesse outro fragmento de meu depoimento, no qual também faço referência ao aprendizado que esta forma de praticar o teatro representa para a vida:

(...) O ato de observar alguém, fazendo este trabalho, faz com que você, o tempo inteiro, esteja consciente de si. (...) Se você como ator desenvolve esse trabalho, a ponto de que na vida, você esteja sempre enxergando, você está consciente de si. (*Idem*, p.94)

No sentido objetivo de produzir matéria-prima para a construção da cena a observação de rua também é bastante valiosa. Com o tempo, depois de algumas observações, comecei a perceber que um pequeno gesto “roubado” de alguém numa feira ou num ponto de ônibus pode ativar de forma potente a sensibilidade e a imaginação do ator, ao mesmo tempo em que se constitui em rica fonte de matéria humana, na medida em que “tu podes partir de um pequeno momento daquela pessoa e construir a vida dela toda” (*Idem*, p.94) já que, “a partir da observação do ator, de quinze minutos da vida dessa pessoa, a gente começa a inventar uma infinidade de possibilidades para o que essa criatura é” (*Idem*, p. 94).

O desafio, porém, é o momento de transpor essa observação, reduzida a uma determinada partitura de ações, para a cena, de forma a servir às ações do personagem a ser representada. Uma dessas transposições tornou-se notável para mim durante o processo. Trata-se da observação que fiz de um rapaz que entrou no cinema Ópera³⁹ e se masturbou para outro homem; parte desse repertório de ações depois acabou sendo utilizado na construção do personagem *Laertes* durante o velório do rei.

³⁹ Cinema pornô mais antigo de Belém, ainda em funcionamento.



Foto 6: Momento de ensaio do espetáculo *Hamlet* realizado no Teatro Waldemar Henrique. (Miguel Chikaoka)

A experiência foi enriquecedora menos pela aparente incoerência entre os lugares e as situações reais e ficcionais (um cinema pornô e, depois, um velório), e mais pela forma como enfrentei a tentativa de plasmar as ações de um em outro. Nesse caso, percebi que o objetivo de me focar apenas em usar o caminhar do homem observado, direcionava minha atenção para a dimensão física e orgânica concreta do momento, em detrimento de abordagens psicológicas do tipo “o que *Laertes* está sentindo enquanto permanece neste velório?”.

O grande desafio nesta forma de procedimento criativo é “como o ator agencia, isto é, estabelece um acontecimento entre esta criatura e uma das cenas da dramaturgia de Shakespeare” (*Idem*, p.95), no meu caso especificamente, na perspectiva de um devir-*Laertes*. Na entrevista à Wlad, reflito tentando compreender esse processo:

No início é um hospício, sei lá, como é que tu vais lidar com as duas realidades ao mesmo tempo? Que espaço, que lugar é aquele pra mim quando eu estou fazendo? É o cinema Ópera? É aquela atmosfera com pessoas que estão ali por um motivo específico? E isso é colocado na cena pela direção num outro contexto que não é só o da dramaturgia do Shakespeare, é também muitas outras coisas pra cada um. Aí, tu tens a concretude da história e tu colocas aquilo dentro de uma outra situação e como é que tu vais fazer um jogo de saber como transformar aquilo na medida da lógica da situação? Sem perder originalmente o que teria de orgânico naquilo? De comportamento físico, de sensação física que a tua

imaginação se ativa e começa a penetrar um pouco na vida daquele cara? Quando eu observei o cara eu observei um ombro largado, um caminhar, um peso. E aí isso é concreto. (*Idem*, p. 95)

Quando me refiro a essas sensações físicas provocadas em mim pela observação daquele corpo, tais como “um ombro largado, um caminhar, um peso”, é porque foram exatamente esses os aspectos que capturei e nos quais tentava me concentrar durante o exercício de construção da cena do velório. Era interessante perceber o quanto a simples execução da minha observação de rua já alterava meu próprio corpo, e, ao mesmo tempo, me dava informações precisas, concretas, de como poderia vir a ser o corpo daquela personagem em construção, um devir-corpo que atende pelo nome de *Laertes*.

Sendo mais específico a esse respeito, as sensações que eu ativava em meu corpo capturadas do andar daquele homem me ajudaram a perceber a firmeza e o peso que poderia trabalhar em meu devir-*Laertes*, já que esta personagem, na lógica da dramaturgia shakespereana, apesar de jovem, é um guerreiro, ou seja, possui um corpo preparado para lutar, para enfrentar um duro combate.

Porém, olhando por outro ângulo esse processo, podemos perceber que aquilo que eu levo para a cena, conforme já expliquei ao falar no princípio do devir, ao mesmo tempo em que não é mais puramente meu corpo também não é mais puramente o corpo do homem observado. Esse “acontecimento entre corpos”, como define Wlad, é o que afinal detona a possibilidade de um devir-*Laertes* em minha atuação:

É curioso, porque nesse caso do cinema, as minhas sensações pessoais se misturaram, um pouco, com a do cara que eu tava observando e a construção, que eu levei pra lá, já foi misturada. Na verdade, nunca vai ser eu ou o outro, mas sim como aquilo é em mim. Como eu sou aquilo. (*Idem*, p. 96)

Em outro momento do processo, durante a construção de cenas a partir das histórias de vida induzidas pela música, percebi como o ator pode se trair ao tentar “interpretar” o sentido. Exemplo disso aconteceu comigo, quando comecei a contar uma história muito forte, que naquele momento poderia ser tocante, mas acabei extrapolando os limites e desaguei num sofrimento sem fim, seduzido pela possibilidade de demonstrar a capacidade de atuar com “forte emoção”. Durante algum tempo do exercício, minha estratégia enganou a mim mesmo, mas, em nenhum momento, ao diretor, que passou por mim dizendo baixinho: “Tu não vales nada!”. O que, de fato, não valia nada para o processo era um ator que ficava “interpretando” a si mesmo sofrendo, ao invés de deixar apenas que seu corpo pudesse, por meio da ativação

da lembrança daquele momento, deixar que a memória corporal, quem sabe, ativasse impulsos orgânicos. É o próprio Grotowski que reflete sobre essa condição no trabalho do ator:

Quando no teatro se diz: procurem recordar um momento importante da sua vida, e o ator se esforça para reconstruir uma recordação, então o corpo-vida está como em letargia, morto, ainda que se mova e fale... É puramente conceitual. Volta-se às recordações, mas o corpo-vida permanece nas trevas. (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007)

Vários fragmentos de minhas histórias de vida foram utilizados, aos pedaços, na construção das partituras de ações físicas de *Laertes* em diversas cenas do espetáculo. Uma delas, por exemplo, que corresponde originalmente a uma corrida por um campo de futebol, na adolescência, foi transformada na célula base para as corridas leves como brincadeira de criança, que aconteciam na cena de *Laertes* com Ofélia.

Algumas vezes, porém, uma mesma ação era desdobrada, a partir de determinados estímulos do diretor, em duas ou mais “versões”, com variações em elementos do movimento tais como velocidade ou intensidade. No caso da ação da corrida, uma variante dela foi utilizada em um momento dramático completamente oposto àquele alegre e jovial encontro dos irmãos, no caso, a cena em que *Laertes* investe furioso contra o rei. Originalmente, a ação era a mesma, mas usada com formas diferentes em situações distintas.



Foto 7: Ensaio da cena entre Laertes e Rei Cláudio, atuado por José Carlos Gondim. (Miguel Chikaoka)

No caso da segunda forma, inclusive, associei outra história, com uma lógica totalmente diferente da primeira. Dessa maneira, o ator começa a perceber que cada célula de seu repertório de ações pode se multiplicar, dando origem a um material de trabalho incomensurável, e a construção da cena passa a ser, nas minhas próprias palavras durante aquele processo, “procurar momentos em que isso serve aqui e isso serve ali” (*Idem*, p.112), ou seja, “começar a estabelecer combinações dessas coisas” (*Idem*, p.112), como se fosse a montagem de um gigantesco quebra-cabeças.

A autora Sonia Azevedo reflete sobre as possibilidades do ator ao agenciar essa espécie de alfabeto gestual em que resulta seu repertório organizado:

Começa-se aprendendo sílabas ou letras isoladas, depois palavras e, finalmente, pode-se montar e desmontar frases inteiras, alterando nelas a energia utilizada, a amplitude do gesto, seu ritmo. Esse aprendizado, certamente de base técnica, como faço, como posso transformar o que faço, como posso compor jogando com elementos do movimento facilmente analisáveis, redundando finalmente num aumento sensível do repertório gestual. (AZEVEDO, 2009, p. 142)

Não raramente, as histórias de vida selecionadas pelo diretor eram utilizadas em situações dramáticas que não tinham nenhuma relação aparente com a lógica da dramaturgia pessoal. Exemplo disso foi um relato em forma de ações que fiz de uma simples brincadeira doméstica com meus cães, que se transformou na ação de *Laertes* enfurecido perseguindo o rei. A isso associei outra memória forte, da imagem de meu avô que não conheci aparecendo pra mim numa janela, como um fantasma. Era isso que eu ator imaginava quando *Laertes* olhava, estupefato, a figura ameaçadora do rei. O espanto para mim era equivalente (e por isso servia) ao estado de meu devir-*Laertes*.

Em determinado momento, na verdade, você já não sabe mais se está fazendo uma coisa ou outra. É nesse momento, acredito eu, que se configura o devir, na medida em que existe uma conexão entre ambas as ações – o real e o ficcional entremeando-se infinitamente.

Outra experiência fundamental para mim aconteceu na cena do enterro de Ofélia, quando comecei a perceber que, naquele momento, *Laertes* deveria estar em estado emocional bastante alterado, chorando compulsivamente. Lancei-me o desafio de construir a cena assim, e consegui realizá-la durante toda a temporada.

Essa cena acontecia depois de um longo tempo em que eu permanecia fora do palco, depois de uma saída violenta e desesperada de *Laertes* que, depois de saber do assassinato de seu pai (Polônio), acaba de descobrir também que a irmã havia morrido afogada. O que fiz foi tentar manter, nos bastidores, o mesmo impulso físico da saída de cena anterior, e ir

transformando-o, com o foco centrado na respiração alterada, naquele estado de choro compulsivo e desespero que queria alcançar na cena seguinte. Resultava quase sempre numa emoção verdadeira, mas que havia sido estimulada de maneira consciente pela via das sensações físicas concretas, já que “a emoção chamada pelo ator em seu trabalho tem um destino diferente das emoções com as quais ele lida fora do palco” (*Idem*, p. 209), porque “se são motivos artísticos que levam o ator à emoção, tudo o que lhe [é] próprio está, nesse momento, sendo emprestado para outros fins, que não os seus fins pessoais”. (*Idem*, p. 209)

Com essa experiência, portanto, percebi que existem situações na atuação em que “a emoção é verdadeira, mas a situação na qual se coloca é ficcional” (*Idem*, p.209), embora, naquele caso, nem sempre a emoção verdadeira se manifestasse. Certa vez, perguntei ao Cacá sobre isso e lembro-me dele ter respondido que o importante é que o ator nunca dependa da emoção verdadeira. “Mas se ela vier?”, perguntei. “É um presente para o ator”, ele respondeu.

Esse contato com o repertório pessoal de ações físicas em *Hamlet* foi (e tem sido) um aprendizado fundamental para mim, inclusive largamente utilizado em processos de criação posteriores, nos quais dirigi outros atores. Porém, no processo de criação daquele espetáculo, em 2002, acredito que não tive tempo suficiente de amadurecer no meu próprio corpo a montagem proposta pelo diretor, na qual as ações “devem receber um novo valor, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores” (BARBA; SAVARESE, 1995, p.162), numa arte que consiste em “colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem de seu significado implícito” (*Idem*, p.162).

Por tudo isso, em determinado momento comecei a compreender e definir essa experiência criativa como se eu fosse uma espécie de ator-frankenstein, ou seja, aquele que percebe nitidamente possuir, para uma determinada cena, uma ação concreta que alcança apenas uma parte do corpo, mas não sabe ainda o que fazer o com restante dele. Embora eu compreenda, segundo afirma o professor Joel Martins, que “o indivíduo criativo está especialmente disposto a admitir complexidade e mesmo desordem nas suas percepções sem se tornar ansioso quando se defronta com o caos produzido” (*Idem*, p.194), e “muitas vezes, o início desse caminhar é captado como uma sensação de confusa estranheza” (*Idem*, p.173), entendo que a brevidade do tempo de duração dos ensaios de *Hamlet* (cerca de 50 dias) tenha me privado, em parte, de assimilar a contribuição desses procedimentos para trazer organicidade ao trabalho do ator.

De fato, a utilização de extratos de vida capturados aos pedaços de mim mesmo ou de outras pessoas é capaz de transferi-los para as ações ficcionais construídas. Mesmo sutis,

essas ações tornam-se eficazes nessa finalidade artística porque acionam não apenas a vida que pulsa naquele que é observado, mas também um estado desperto de consciência do ator, que poderá levá-lo a novas descobertas pessoais.

Por essa razão, acredito que alcancei alguns bons momentos em cena, mas, em geral, meu devir-*Laertes* me parecia desconfortável a mim mesmo, longe da organicidade e dos extratos de vida a que nos propusemos a fazer germinar com aquele trabalho. O aprendizado proporcionado pela compreensão do processo foi (e ainda é) muito mais importante que o resultado cênico que, como ator, eu pude apresentar ao público naquele espetáculo.

Apesar do valioso aprendizado técnico gradualmente adquirido por mim nesses três processos de criação dirigidos por Cacá Carvalho, o contato com esse diretor ao longo desses 12 anos aqui relatado (ainda que de forma intermitente) abriu portas para outro nível de conhecimento sobre a arte do ator, que está relacionado ao próprio sentido do fazer teatral. Aciono aqui mais uma vez uma janela-joia, concentrando o olhar nesse criador que possui uma maneira bastante singular de compreender o ator e sua arte, evocando outro teórico cuja visão sobre o ator se aproxima desta cultivada pelo diretor paraense.

2.2.3 Quando o mestre se revela para desaparecer

Cacá Carvalho acredita no teatro como instrumento para que o ser humano que o pratica (e, através dele, aquele que o assiste) possa alcançar ou redescobrir o que chama de corpo-da-essência, uma espécie de estado de organicidade plena que abarca a totalidade do ser, mas, ao mesmo tempo, algo também que a experiência da vida e o processo de formação cultural vão separando em corpo e essência. Nesse sentido, argumenta Wlad Lima:

Para Cacá, o ator seria um *buscador de si*, buscador de um encontro consigo mesmo. Porque para ele, o teatro talvez possa ser o espaço onde a voz desta consciência, ou o corpo desta consciência, se manifeste. No teatro, talvez o ator viesse a ser, não mais um corpo separado da essência, e sim, o corpo-da-essência. (LIMA, 2005, p.80)

Por essa razão, Cacá propõe que a própria vida vivida cotidianamente torne-se matéria prima fundamental para a criação do ator. No caso do processo de criação de *Hamlet – Um extrato de nós* esse princípio fica explícito não apenas na aplicação do *Manual de Cavalaria* como método para gerar a dramaturgia pessoal dos atores e atrizes, como também no próprio subtítulo do espetáculo, no qual o termo “extrato” – que na cultura amazônica refere-se à ideia de essência – aponta para uma busca dos criadores pela sua verdade essencial. Com suas estratégias, o diretor pretende fazer com que o ator “rememore suas experiências de vida em

experimentos de cena” (*Idem*, p.52) a partir de “pequenos recortes tirados do baú da memória, mas com o olhar do presente” (*Idem*, p.34). Ele quer alcançar a humanidade do ator.

Essa atitude de Cacá de acreditar num teatro “que possa servir não simplesmente para o homem ser aquele elemento que provoca a ilusão” (*Idem*, p.81), mas que possa ser “o lugar onde o ator possa crescer, possa continuar no processo que é viver para conhecer” (*Idem*, p.81) o aproxima muito das ideias de Antônio Januzeli⁴⁰ (o Janô). Ao citá-lo em seu estudo sobre a dramaturgia pessoal, Wlad Lima destaca que a contribuição de Janô está nas reflexões sobre o “papel do ator como autor cênico, para tornar-se homem de teatro no sentido pleno, isto é, aquele que vivencia as funções de seu ofício como um todo” (*Idem*, p.35). Ainda segundo a autora, essa busca de Janô o levou ao que denomina de “teatro da pessoalidade”, ou seja, aquele teatro que “nasce desta urgência do ator em explorar o seu ‘texto pessoal’ como substância dramática” (JANUZELI, 1996, P.86 *apud* Wlad Lima, 2005, p.35).

Recentemente, em participação nos eventos que resultaram na publicação *A teatralidade do humano*, Januzeli reiterou seus princípios ao afirmar que “o exercício do homem-ator é sempre sobre sua humanidade” (2010, p.327) para tornar possível com sua arte “atingir a universalidade do humano de que somos conscientemente ou inconscientemente detentores” (*Idem*, p.311). “Não representar, mas *expor-se*” (*Idem*, p.327), resume. Trata-se, portanto, de uma visão muito semelhante àquela que conheci através do contato com Cacá Carvalho, e que tornou também um princípio gradualmente incorporado ao meu fazer teatral.

Posso afirmar que essa visão ligada ao sentido de ser ator e praticar o teatro aprendida através do contato com Cacá Carvalho tornou-se tão ou mais importante para mim que o aprendizado de questões técnicas ligadas a essa arte que este diretor me proporcionou ao me dirigir em três espetáculos, num período de 12 anos. Entretanto, é importante destacar que ambos os ensinamentos não foram assimilados somente nos períodos de ensaio, durante essas montagens. Com efeito, entendo que se quando participei do processo de criação de *Hamlet* eu tivesse ainda uma visão semelhante sobre o ator como aquela que tinha no processo anterior, dificilmente teria conseguido me apropriar de maneira tão significativa do aprendizado sobre dramaturgia pessoal do ator que a condução do diretor me proporcionou. Isso significa dizer que minhas conquistas concretas como atuante aconteceram muito mais nos períodos entre esses processos, sobretudo pela minha capacidade de me tornar um “bom

⁴⁰ Ator, diretor e professor. É doutor em Artes Cênicas e atualmente integra a equipe do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

ladrão” desses ensinamentos para aplicá-los por conta própria em outros processos criativos sem a presença do mestre, reinventando-os de maneira íntima e pessoal.

Em outras palavras, Cacá Carvalho tornou-se um mestre para mim também pelas suas ausências, que me estimularam a me apropriar sem medo daquilo que ele me oferecia durante nossas esporádicas (porém intensas) trocas artísticas. Isso me faz lembrar uma frase de Eugenio Barba publicada no livro *A terra de cinzas e diamantes*, no qual narra seu aprendizado com Jerzy Grotowski: “Como se o mestre não fosse aquele que se revela para desaparecer” (BARBA, 2006, p.XVII).

. A propósito, observando atentamente minha trajetória é possível identificar processos criativos nos quais, a partir das provocações de Cacá Carvalho feitas ainda em *Senhora dos afogados*, trilhei caminhos que revelaram descobertas pessoais para a edificação de um método de criação para o ator que se apoia na estruturação de uma partitura de ações psicofísicas. Com base em minha abordagem metodológica na trilha desta construção cartográfica, depois desse gesto de pouso sobre o processo de criação do espetáculo *Hamlet – Um extrato de nós* abro outra vez uma janela-paisagem para visualizar minha trajetória e buscar outras conexões possíveis para este mapa rizomático de meus processos criativos.

3. DA ESPONTANEIDADE À ELABORAÇÃO: DUAS EXPERIÊNCIAS COM A PARTITURA DE AÇÕES PSICOFÍSICAS

Após a montagem do espetáculo *Senhora dos afogados*, em 1990, atuei em *Anjos sobre Berlim*⁴¹, com a Usina Contemporânea de Teatro, ainda em 90, e no infantil *O bichinho da maçã*⁴², do Grupo Experiência, no ano seguinte. Também participei, em 1992, de um processo inacabado independente que almejava criar uma versão cênica para a peça *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal⁴³, mas que foi interrompida por dificuldades com a produção. Em todos esses processos, eu ainda não tinha conseguido perceber nenhum avanço consistente no que diz respeito ao domínio técnico que buscava na arte de atuar.

Em 1993, tive uma conversa inesperada com o ator e diretor Roberto Paiva⁴⁴ (que os amigos chamavam carinhosamente de Beto). Esse encontro foi o ponto de partida para a montagem do espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus*⁴⁵ que, juntamente com a montagem de *A vida é sonho*, quatro anos depois, em 1997, compreendo hoje como dois processos onde identifico claramente conquistas técnicas e invenção de procedimentos criativos que se tornaram divisores de águas em minha busca pela compreensão de meu processo de criação como ator. No primeiro, destaco a descoberta da neutralidade e das partituras espontâneas subsistentes à atuação, no segundo, a utilização de esculturas vivas como primeiro procedimento criativo pessoal que utilizei de forma consciente no processo de construção de um personagem – no caso, o *Rei Basílio*. É sobre esses processos que reflito a seguir, no próximo percurso nesta viagem pelo rio da memória de meus processos criativos.

⁴¹ Espetáculo multimídia realizado pela Usina Contemporânea de Teatro em 1990, com dramaturgia e direção de Nando Lima, que cumpriu temporada no Teatro Margarida Schivasappa, do Centur.

⁴² Espetáculo infantil com texto de Ziraldo e direção de Geraldo Salles, apresentado no Theatro da Paz.

⁴³ Dramaturgo espanhol autor de *Cemitério de automóveis* e *Pic-nic no Front*, entre outras peças famosas.

⁴⁴ Ator e diretor teatral cearense radicado no Pará que foi um dos fundadores da Usina Contemporânea de Teatro, em 1989. Em 1990, inaugurou, ao lado do ator, diretor e cenógrafo Anibal Pacha, uma linha de pesquisa com teatro de animação pioneira em Belém, que resultou na montagem dos espetáculos *Virando ao inverso* (1990), *À deriva* (1992) e *Fausto* (1994), todos dirigidos por ele. Após uma intensa luta contra a AIDS, morreu no dia 09 de março de 1997, em Belém.

⁴⁵ Monólogo de autoria de Dario Fo inspirado em evangelhos apócrifos e que narra a saga do menino Jesus desde o nascimento até a fuga para o Egito.



Foto 8: Eu, Beto Paiva e Karine Jansen durante o espetáculo *Exercício nº1 em Dorst e Brecht*. (Anibal Pacha)

3.1 O JOGO DO ATOR-NARRADOR COMO INDUTOR DA PARTITURA ESPONTÂNEA

Para compreender o processo de criação do espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus* a esse momento, entretanto, é importante voltar a 1989, ano de fundação da Usina Contemporânea de Teatro. Após as montagens de *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* e *Exercício nº 2 em Arrabal*, ambas realizadas durante o ano de 1989, em centenas de apresentações vinculadas a movimentos políticos – e por isso levadas aos espaços mais diversos, como ruas, praças, centros comunitários, circos, salas de aula e pátios de escolas – o grupo planejava dar seguimento à produção com uma terceira montagem para o mesmo ano, levando à cena uma versão para a peça de Dario Fo.

O texto do dramaturgo italiano possui uma estrutura narrativa para um ator, mas o grupo, ainda sob direção de Wlad Lima (que dirigira os dois primeiros espetáculos), fez duas tentativas diferentes de realizar a montagem com um elenco formado por seis atores. A primeira ideia foi transformar a estrutura dramática para uma forma dramática, criando diálogos e dividindo os personagens entre os atores – o que não deu certo. Depois, tentou-se preservar a estrutura narrativa original, desta vez dividindo o texto em seis blocos a serem narrados individualmente por cada um dos atores, o que também não surtiu bom resultado. Em seguida, Wlad Lima desligou-se do grupo e o texto foi abandonado para que o grupo

realizasse o espetáculo *Exercício nº 3* (do qual me afastei durante o processo), que cumpriu temporada na Praça da República e discutia as relações políticas internacionais protagonizadas pelos sete países mais ricos do mundo naquela época.

Fiz esse breve relato para explicar porque, quando eu e Beto Paiva decidimos retomar a peça de Dario Fo, uma das ideias fundamentais foi preservar na montagem a estrutura original proposta pelo autor, que determina uma história a ser narrada por um único ator, como um autêntico contador de histórias. Desta maneira, portanto, do ponto de vista teórico, o processo atrelou-se aos princípios do teatro narrativo. A atuação no espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus* foi, portanto, minha primeira experiência importante com o teatro épico, ou narrativo, apesar de que eu já houvera atuado nesse gênero. Por essa razão, cabe aqui, portanto, um hiato para trazer essa fundamentação teórica.

Diferentemente do gênero dramático, o épico corresponde à forma narrativa, ou seja, será épica toda obra em que “um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos” (idem, p.17). Dessa forma, ao contrário da objetividade do drama, é a subjetividade que predomina no épico, já que o mundo é conhecido pela perspectiva de um narrador:

Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra o de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala através de observações como “disse João, “exclamou Maria quase aos gritos”, etc. (ROSENFELD, 2008, p. 24)

Essa perspectiva, conforme explica Rosenfeld, “cria certa *distância* entre o narrador e o mundo narrado” (idem, p.25), já que “mesmo quando o narrador usa o pronome ‘eu’ para narrar uma estória que aparentemente aconteceu a ele mesmo, apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito” (idem, p.25), determinando assim um “desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado)” (idem, p.25), de modo que:

Do exposto também segue que o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado e fundido com eles. Sempre conserva certa distância face a eles. Nunca se transforma neles, não se metamorfoseia. Ao narra a história deles imitará talvez, quando falam, as suas vozes e esboçará alguns de seus gestos e expressões fisionômicas. Mas permanecerá, ao mesmo tempo, o narrador que apenas *mostra* ou *ilustra* como esses personagens se comportaram, sem que passe a transformar-se neles. Isso, aliás, seria difícil, pois não poderia transformar-se sucessivamente em todos eles e ao mesmo tempo manter a atitude distanciada de narrador. (ROSENFELD, 2008, pp. 25-26)

Apesar de que os elementos épicos estão presentes no teatro ocidental desde as tragédias gregas – formas híbridas que continham elementos épicos e dramáticos –, foi nas primeiras décadas do século 20, com Bertolt Brecht⁴⁶, que o gênero épico tornou-se uma teoria. Influenciado por um contexto político e social específico, o artista alemão defendia a ideia de que a verdadeira função do teatro não é mergulhar o espectador numa ilusão de realidade, como é afeito ao gênero dramático aristotélico, mas sim criar um distanciamento crítico do espectador diante dos fatos narrados, na intenção de despertar neste a consciência de seu poder transformador da realidade e da própria história da humanidade.

Por isso, entre as razões do teatro épico de Brecht, está “o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’ – mas também as determinantes sociais dessas relações” (*Idem*, p.147). Para alcançar esse objetivo, “o ator épico deve ‘narrar’ seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (*Idem*, p.161). Assim, ele “dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público” (*Idem*, 161), e, desta forma, “não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose” (*Idem*, p.161).

É Gerd Bornheim quem sintetiza a visão de Brecht sobre o teatro e o ator:

Brecht pretende que o ator deva ser plenamente ele mesmo e o espectador também deva ser integralmente ele mesmo. E mais: que haja um contato direto entre ambos. A partir daí, entende-se o pressuposto básico da realização do distanciamento: se o ator não desaparece atrás do personagem é porque, além de mostrar-se como ator, ele mostra também o personagem, e o espectador vê o ator que mostra e se mostra, e o personagem que é mostrado. (BORNHEIM, 1992, p.259)

⁴⁶ Poeta, compositor, dramaturgo, diretor teatral e teórico alemão criador da teoria do Teatro Épico e considerado um dos artistas mais importantes do século 20.



Foto 9: Espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus* no Teatro Waldemar Henrique. (Lila Bemerguy)

Não é difícil imaginar, diante do momento em que me encontrava como ator, o quanto se tornou desafiador o projeto artístico de realizar meu primeiro espetáculo sozinho no palco. Na época, eu tinha apenas 23 anos e fazia teatro havia somente seis. É claro que isso não representa nada de definitivo no que diz respeito à capacidade de criação, mas, por outro lado, também não é completamente inoportuno afirmar que eu era, ainda, uma pessoa muito jovem e um ator bastante inexperiente para tal empreitada. Porém, como tantas vezes acontece em processos de criação artística, ao enfrentar o desconhecido fui recompensado com a descoberta de algo novo.

Hoje compreendo que minha atuação nesse espetáculo me fortaleceu bastante como artista da cena e abriu portas para novas e importantes descobertas sobre a arte de atuar. Nele, pela primeira vez, identifique prenúncios de organização de uma partitura de ações psicofísicas que, embora de maneira não sistematizada, eu era capaz de acionar para garantir uma melhor realização de meu desempenho como atuante. Mas, antes, ainda no início do processo, uma singela descoberta tornou-se especial para mim.

3.1.1 O estado de neutralidade como ponto de partida da criação

Desde o início dos ensaios, a postura do diretor revelou-se bem definida. Depois que cumpri a tarefa de memorizar partes do texto, o Beto sentava-se diariamente em uma cadeira e dizia: “Conte a história pra mim.”. Confesso que a provocação me deixava apavorado.

A necessidade de encontrar uma forma qualquer de começar me colocou em situações bastante embaraçosas e até engraçadas. Uma delas aconteceu durante um ensaio que fizemos na sala do apartamento onde ele morava (dificuldade com espaços para ensaiar sempre fez parte de nosso fazer teatral). Fiz um rápido aquecimento e, na hora de começar a contar, fiquei tão envergonhado e apavorado de me ver ali, sozinho, “abandonado” diante do diretor, sem saber por onde começar, que me escondi atrás de uma coluna. Quando, sorrateiramente, coloquei metade da cara para fora e olhei em sua direção, devo ter revelado uma expressão muito engraçada, porque ele caiu na gargalhada – e eu também, apesar de um tanto desconcertado.

Na conferência intitulada *As artimanhas do tédio*, transcrita no livro *A porta aberta*, Peter Brook descreve o que se passa com o ator nesse momento inicial da criação:

Diante desse vazio desconhecido surge, naturalmente, o medo. Até mesmo um ator de larga experiência, sempre que vai retomar seu trabalho, quando se vê na borda do tapete sente esse medo voltar – medo do vazio dentro de si mesmo e do vazio no espaço. Imediatamente ele trata de preencher o vazio para livrar-se do medo, tentando achar alguma coisa para dizer ou fazer. (BROOK, 2010, p. 18)

Apesar do imenso desafio a que fui submetido através dessa postura do diretor, foi exatamente ela que acabou dando oportunidade para que eu, certo dia, tomasse uma atitude decisiva e fundamental para todo o processo de construção do espetáculo que vivemos juntos a partir daquele momento.

Frustrado com as sucessivas tentativas de encontrar algo que me fizesse fugir dos lugares comuns (que acredito estarem sempre à espreita do ator em qualquer processo), num determinado ensaio tomei uma atitude radical: sentei sobre as pernas dobradas para trás repousando as palmas das mãos sobre as duas coxas e permaneci imóvel por muito tempo. Foi desta forma que pude constatar, na prática, que, na cena, “sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem” (*Idem*, p. 18). Enfrentando o desafio, porém, esperei, esperei, esperei. Acho que o diretor compreendeu o momento, porque não demonstrou nenhum incômodo com minha atitude e, pacientemente, também esperou. Criou-se, pela imobilidade aparente e também pelo silêncio, um espaço vazio. Brook esclarece o sentido desse fenômeno na criação:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (*Idem*, p. 04)



Foto 10: Posição inicial em que eu começava a narrar a história, no início do espetáculo. (Arquivo pessoal)

Hoje compreendo que esse procedimento estabelecia a mais absoluta coerência com nosso princípio de tomar como ponto de partida o gênero narrativo, no qual o ato de contar é primordial. Lembro até que, durante muitos anos, guardei a cópia do texto que utilizei durante o processo, em cujo verso estava grafado com a linda letra que o Beto tinha umas três ou quatro orientações para o ator, das quais recordo apenas a primeira, que misturava palavras e sinais gráficos: “Contar +; representar –”.

Passaram-se alguns minutos até que, nutrido de uma sensação de tranquilidade, comecei a contar a história. A atitude provocada pela quietude a que me submeti, de “trabalhar ‘em branco’ (...) sem tentar conduzir a emoção e o gesto por onde ainda não se sabe” (*Idem*, p.186) e de “improvisar para tatear, não para garantir o que ainda não existe”, como diz Sonia Azevedo (*Idem*, p. 186), surtiu efeito. As frases que formam o primeiro parágrafo do texto saíram praticamente sem que eu me movesse, fazendo com que as imagens sugeridas pela obra fossem potencializadas pela narração. Acabávamos de descobrir a força

da palavra narrada no teatro, que pode perfeitamente prescindir da ação cênica, abrindo um espaço livre para a imaginação do espectador.

Quando finalmente me ergui do chão, comecei a mostrar com meu próprio corpo o corpo de cada um dos três reis magos – os primeiros personagens humanos que aparecem no texto de Dario Fo. Quando descrevi o primeiro rei mago, um velho decrepito e aborrecido, meu corpo e minha voz se transfiguraram na personagem gradativamente, na medida em que eu o descrevia, como se ele o narrador tivesse a necessidade de mostrá-lo fisicamente para completar o efeito da narração. Foi precisamente neste ensaio que nosso espetáculo começou a nascer.



Foto 11: Momento da metamorfose do narrador no personagem do velho rei mago. (Lila Bemerguy)

A partir de então, a descoberta de cada momento da narrativa, de cada personagem narrado, era necessariamente antecedida pelo exercício inicial de ficar imóvel, que hoje chamo de “zerar”. Segundo o pensamento de Constantin Stanislavski expressos em seu Manual do Ator, essa atitude de neutralidade é essencial para o ator já que “em nosso ser interior há muitas tensões supérfluas” (*Idem*, p. 188) e “esta (...) eliminação da tensão desnecessária deve ser desenvolvida a ponto de tornar-se um hábito normal e uma necessidade natural” (*Idem*, p. 163). Mas é Sonia Machado que, outra vez, explica a função deste “zerar”, como decidi batizar minha descoberta em processo, para o trabalho do ator:

Para que o ator conheça, antes de entrar em cena, as possibilidades do uso de uma máscara ficcional, não será igualmente necessário o conhecimento da não-máscara? Pois se qualquer conceito se forma pela existência do seu oposto: cada positivo só se afirma pela existência do negativo, e só se conhece o grande porque existe o pequeno, não será preciso ao ator conhecer-se sem máscaras para depois, conscientemente utilizá-las? (AZEVEDO, 2009, p. 182)

Acredito que, embora fale em máscara (o que pressupõe a ideia de abordagem interpretativa de uma personagem dramática), a noção de neutralidade consciente proposta pela autora serve também para a atuação na forma narrativa, em que não existe a representação de personagens, mas, de outra maneira, a atitude do ator de mostrá-las ao espectador, sem nenhuma intenção de identificação psicológica.

Em outras palavras, descobrir e dominar o estado de “zerar” as tensões musculares durante a atuação revelou-se essencial para que eu pudesse perceber e sentir as diferentes qualidades de energia que poderia acionar para mostrar cada uma das 25 personagens que apareciam durante a narração da história, entre seres míticos, seres humanos e animais. Este se tornou um conhecimento adquirido – ao qual, entretanto, é preciso sempre estar atento ao colocar em prática – que me foi revelado pelo processo de criação desse espetáculo solo.

3.1.2 A partitura espontânea como elemento estruturante da atuação

A descoberta do estado de zerar inicial fez com que a narrativa fluísse com tranquilidade, permitindo que eu descobrisse as imagens e ações realizadas em cena a partir da palavra – ou daquilo que ela era capaz de evocar como complementaridade visual para que a história fosse contada da melhor maneira possível ao espectador.

Esse procedimento determinou que nenhuma imagem do espetáculo tivesse sido elaborada previamente, e depois “testada” na cena. Ao contrário, a atitude consciente de colocar-me diante da tarefa essencial de narrar, fez com que a atuação “brotasse” desse procedimento, tornando a revelação de cada imagem, do corpo e modo de agir de cada personagem narrado, uma surpreendente descoberta para o ator no próprio momento presente da criação. Naquele momento, tudo o que eu precisava fazer essa me concentrar ao máximo na narração e estar sensível às descobertas físicas e vocais que ela evocava.

Essa estratégia foi determinante para que eu fosse capaz de “desenhar” no espaço cênico uma quantidade enorme de personagens a serem mostrados com suas respectivas particularidades de corpo e voz, e também numa qualidade rítmica específica. Foi assim que descobri como narrar as diversas criaturas que aparecem no texto de Dario Fo.

Certo aspecto contribuía de forma fundamental para o êxito desse procedimento. Era o fato de que eu sempre começava a ensaiar focado no jogo de narrar o texto para alguém que estava concretamente em relação comigo naquele momento e lugar – desde o início do processo apenas o diretor Beto Paiva, depois também o sonoplasta Cláudio Melo, e, mais tarde, alguns amigos convidados para assistir aos ensaios. Foi nesses momentos de trabalho que também descobrimos juntos o jogo de cumplicidade entre ator e o sonoplasta colocado na cena – o que constituía mais uma camada dessa ludicidade.

Já que “quando percebemos que uma (...) pessoa nos observa, as condições do ensaio sempre se transformam” (Brook, 2010, p. 12), isso fazia-me assumir uma postura de autêntico contador de histórias, aquele que, segundo afirma o ator japonês Yoshi Oida, em *O ator invisível*, “tem que estar sempre atento ao público e ajustar sua emoção apropriadamente para manter a história viva e interessante” (*Idem*, 2007, p. 112). Ainda segundo Oida, essa troca importante entre ator e espectador “fica evidente quando estamos apresentando um solo” (*Idem*, p.110), pela “ausência de outros atores” (*Idem*, p.110), mas também esconde um perigo. A relação íntima entre ator e espectador pode seduzir o ator e desviá-lo da atenção sobre sua atuação, como exemplifica Peter Brook:

Se, durante uma improvisação, você sentir a presença das pessoas que o observam – como deve ser, do contrário não faz sentido – e as pessoas rirem, você corre o risco de que esse riso o leve numa direção diferente da que teria seguido sem ele. Você quer agradar, e o riso é a prova de que está conseguindo; aí você começa a tentar arrancar cada vez mais risadas, até que seus vínculos com a verdade, a realidade e a criatividade dissolvem-se imperceptivelmente na diversão. O essencial é ter consciência deste processo e não cair cegamente na armadilha. (BROOK, 2010, p. 21)

Pela experiência que vivi ao atuar no espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus*, é muito tênue essa linha que separa o olhar atento e o desinteresse do espectador, já que, segundo Brook, “no teatro pode-se perder o público em questão de segundos se o ritmo não estiver certo” (*Idem*, p.10). Era sempre através do contato vivo com o ato de narrar que eu sentia minha atuação como aquela “centelha de vida” da qual fala o diretor inglês, que corresponde a uma pequena faísca que, quando se acende, “dá intensidade a esse momento comprimido” (*Idem*, p. 10) que é a cena teatral e, conseqüentemente, imprime organicidade à atuação.

Era inevitável, porém, que em certos momentos de algumas apresentações, por alguma razão eu sentisse que perdia o controle sobre a atenção e o interesse do espectador à minha narração. Mas foi justamente nesses momentos, vividos em pleno estado de atuação, que

descobri uma estratégia para reascender em mim a centelha de vida. Eu me concentrava em executar com precisão algumas imagens de minha atuação, que passei a chamar de “esculturas-mãe”, e correspondiam a uma espécie de síntese de cada personagem narrado, tornando-se capaz de restituir-lhes a exata qualidade de energia e ritmo particular. Isso que batizei de “escultura-mãe” Sonia Machado de Azevedo chama de postura-base que, segundo a autora, “quando encontrada, tem o poder de corporificar a essência de caráter da personagem, algo que a diferencia particularmente de todas as outras” (AZEVEDO, 2009, p. 170).

Foi assim que o rei mago velho ganhou a escultura-mãe em forma de uma mão lançada no ar como um xingamento; o rei mago loiro, uma cara de bobão ladeada pelas duas mãos acenando em forma de adeus; o rei mago preto, uma carinha toda sorridente e simpática com as duas mãos segurando as rédeas do camelo em que vem montado; a Virgem Maria, uma expressão facial ingênua e lânguida; Santana (mãe de Maria), de um dedo indicador em riste como quem chama atenção rispidamente de alguém; o anjo, com os braços abertos e receptivos e o peito estufado para frente.

Assim acontecia com todas as outras personagens, invariavelmente. Se algo parecia sair do lugar, nos ensaios ou mesmo durante a atuação, instintivamente eu retomava com rigor a forma exterior das “partituras-mãe”, com suas respectivas qualidades de energia e tensão em cada parte do corpo, e isso me ajudava a recuperar aquilo que ameaçava se perder.



Foto 12: Escultura-mãe do personagem Maria. (Lila Bemerguy)

Embora essas imagens que compõem as esculturas-mãe possam ser interpretadas como imagens arquetípicas – como é o caso da doçura maternal da personagem narrada Maria –, entendo que estas não se configuravam como clichês na cena, na medida em que minha postura como ator adequava-se aos princípios do gênero épico. Durante a atuação, não havia nenhuma tentativa de interpretar as personagens narradas, no sentido de buscar qualquer identificação com elas ou uma verdade cênica; ao contrário, a ludicidade na relação viva com o espectador, sempre induzia uma atitude de distanciamento do ator em relação à personagem, fazendo com que o atuante haja como um narrador que “dividindo-se a si mesmo em ‘pessoa’ e ‘personagem’, deve revelar a ‘sua’ opinião sobre este último; deve ‘admirar-se ante as contradições inerentes às diversas atitudes’ do personagem”. (ROSENFELD, 2008, p.162)

Outra descoberta importante nasceu do jogo com o palco “nu”, ou seja, praticamente sem elementos cênicos (havia em cena apenas um caixote de madeira que servia de suporte

para um boneco de espuma que representava o menino Jesus recém-nascido). Mas havia também outro objeto: um tecido preto que eu manipulava de diversas maneiras para criar imagens corporais durante a narrativa, e que se adéqua perfeitamente ao conceito de “objeto vazio” de Brook:

O ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se num objeto mágico. Uma grande atriz pode fazer-nos acreditar que uma horrenda garrafa de plástico, que ela carrega nos braços de um jeito especial, é uma linda criança. É preciso ser uma atriz de alto nível para realiza esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê o bebê, a mãe segurando o filho e a natureza sagrada de sua relação. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de “objeto vazio”. (BROOK, 2010, p. 39)

Durante aquele processo vivi uma intensa experimentação do jogo do ator com o espaço e os objetos vazios, o que compreendo hoje como um grande aprendizado.

Embora depois de algum tempo atuando este espetáculo eu tenha descoberto que subsistia uma partitura, que por sua vez nascera de maneira espontânea e inconsciente durante o processo de criação, eu estava consciente que minha atuação ainda não havia sido fruto de uma construção que atravessasse etapas correspondentes à aplicação de procedimentos criativos ligados à partitura de ações psicofísicas. Essa experiência só aconteceu quatro anos mais tarde, quando criei minha atuação para o personagem *Rei Basílio*, da peça *A vida é sonho*, de Pedro Calderón de La Barca, montada pela Usina Contemporânea de Teatro em 1997.

Este é o momento de fazer outro gesto de pouso e cumprir com minha igitité a última etapa deste segundo percurso da minha viagem imaginária para cartografar meus processos criativos como ator. Na direção de minha abordagem metodológica, a conexão desta com a parte anterior deste mapa rizomático se estabelece pelo viés da utilização de uma partitura de ações psicofísicas como elemento estruturante do trabalho do ator, de maneiras distintas: se no primeiro momento elas eram espontâneas, já que foram descobertas no jogo de narrar, embora subsistissem enquanto estrutura para a atuação, no segundo estas se tornam, pela primeira vez em minha trajetória, resultado de uma construção consciente onde se pode identificar etapas e procedimentos, gerada de esculturas vivas iniciais criadas a partir do estudo da obra literária, com vistas a uma abordagem interpretativa do personagem.

3.2 A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM A PARTIR DAS ESCULTURAS VIVAS

Após as poucas e breves temporadas do espetáculo *Primeiro milagre do menino Jesus*, atuei, em 1994, na montagem independente da peça *O mendigo ou o cachorro morto*⁴⁷, de Bertolt Brecht, com direção de Kil Abreu⁴⁸, no qual dividi a cena com o ator Paulo Santana⁴⁹. Dois anos depois, em 1996, fui convidado a participar da montagem da peça *Nunca houve uma mulher como Gilda*, pelo grupo Cuíra do Pará, com texto de Edyr Augusto⁵⁰ e direção de Cacá Carvalho, conforme já citei. No mesmo ano, participei também de um processo inacabado que tentava levar à cena uma versão para a peça *Quarteto*⁵¹, de Heiner Müller⁵², pela Usina, com direção de Beto Paiva e no qual eu dividia a cena com as atrizes Valéria Andrade⁵³, Karine Jansen⁵⁴ e Anne Dias⁵⁵. Este foi o último processo vivido por Beto Paiva, que morreu no dia 09 de março de 1997, vítima de complicações provocadas pela AIDS.

⁴⁷ Peça curta do dramaturgo alemão Bertolt Brecht que narra a história de um imperador que, durante as celebrações pela vitória numa grande batalha, fica indignado ao encontrar um mendigo (cujo cão morreu) dormindo às portas de seu palácio, e trava com ele um diálogo poético no qual o autor discute as relações de poder.

⁴⁸ Crítico de teatro paraense radicado em São Paulo. Começou como ator no grupo Pé na Estrada e teve rápida passagem pelo grupo Experiência. Foi professor e diretor da Escola de Teatro Livre de Santo André.

⁴⁹ Ator e diretor paraense, fundador e diretor do grupo Palha, um dos mais antigos do Pará. Atualmente, é professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA e diretor do Teatro Universitário Cláudio Barradas.

⁵⁰ Radialista, jornalista, escritor, dramaturgo e diretor paraense, autor de diversos textos teatrais encenados em Belém tais como *Foi boto, sinhá!*, *Angelim, a outra face da Cabanagem* e *A menina do rio Guamá*, pelo grupo Experiência; *PRC-5*, *Quando a sorte te solta um cisne na noite* e *O abraço*, pelo grupo Cuíra do Pará.

⁵¹ Peça do dramaturgo alemão Heiner Müller que inspirou o filme *Ligações Perigosas*.

⁵² Dramaturgo alemão contemporâneo autor de peças como *Hamlet Machine* e *Mauser*, entre outras.

⁵³ Atriz e diretora paulista radcada no Pará desde 1990, com atuação em diversos espetáculos da Usina Contemporânea de Teatro, entre os quais *Fausto* (1994), *A vida é sonho* (1997), *Parésqui* (2006) e *Eutanázio e o princípio do mundo* (2010). Atualmente é professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA e conclui mestrado com uma pesquisa sobre a história do grupo Usina Contemporânea de Teatro.

⁵⁴ Atriz e diretora paraense e uma das fundadoras do grupo Usina Contemporânea de Teatro, com o qual fez *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* e *Exercício nº 2 em Arrabal* (1989), *Farsas medievais* (1990) e *A vida é sonho* (1997), entre outros. É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

⁵⁵ Atriz e cantora lírica paraense. Atuou nos grupos Pé na Estrada, Experiência e Usina Contemporânea de Teatro, com o qual fez *Exercício nº 1 em Dorst e Brecht* e *Exercício nº 2 em Arrabal* (1989) e *A vida é sonho* (1997). Mestre em Terapia Ocupacional (?), é professora da Universidade Estadual do Pará (UEPA). Atualmente integra o Coro da Fundação Carlos Gomes, premiado internacionalmente.

Poucos dias após a morte de Beto Paiva, que abalou muito a todos nós, recebi um telefonema de Karine Jansen me propondo irmos até a Wlad Lima para convidá-la para dirigir uma montagem da peça *A vida é sonho*⁵⁶, de Pedro Calderón de La Barca⁵⁷, pela Usina Contemporânea de Teatro. A escolha da peça tinha uma motivação emocional: esta seria a próxima obra a ser encenada pelo Beto com atores e bonecos; foi escolhida para que nós todos, juntos, numa mistura de declaração de amor e despedida, pudéssemos homenageá-lo. Os ensaios começaram no dia 22 de março e minha atuação como *Rei Basílio* nesta montagem tornou-se uma das experiências mais fascinantes em minha trajetória como ator.

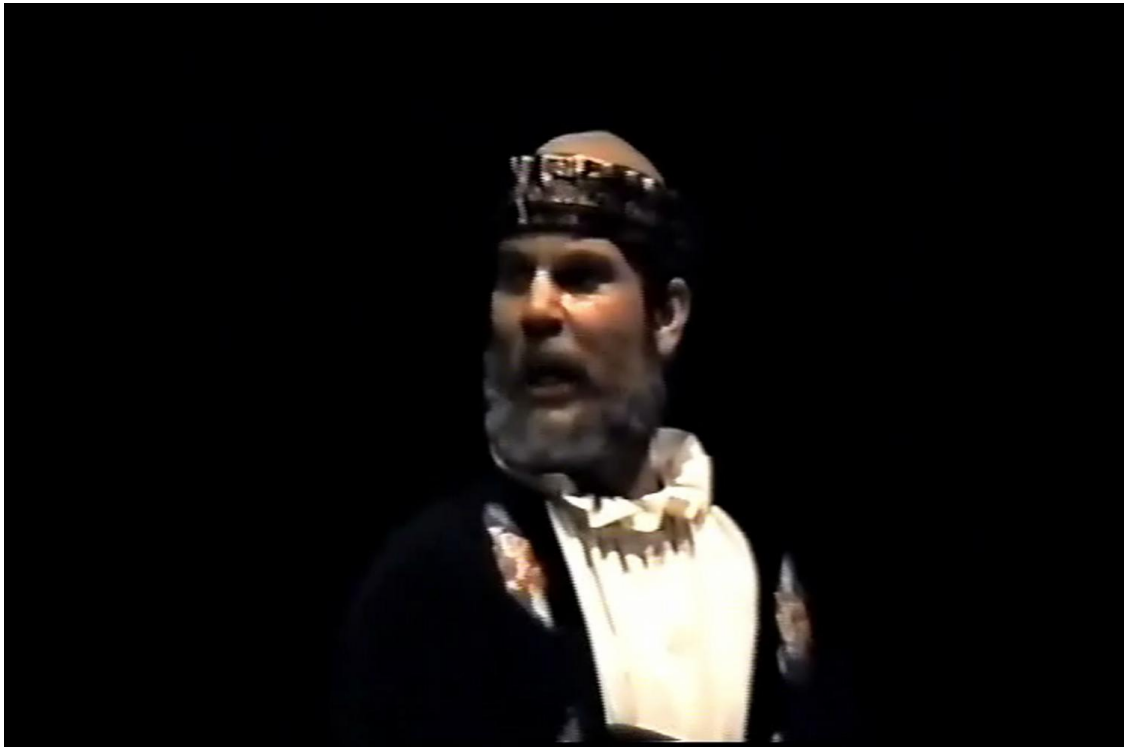


Foto 13: Máscara do personagem *Rei Basílio* em cena do espetáculo *A vida é sonho*. (Arquivo pessoal)

3.2.1 Uma abordagem interpretativa da obra literária

Os ensaios para a montagem de *A vida é sonho* começaram com a realização de duas leituras coletivas da peça de Calderón de La Barca – as chamadas “leituras de mesa”, um dos procedimentos mais recorrentes na prática da maioria dos grupos de teatro paraenses que fizeram parte da minha formação. Essas leituras normalmente são conduzidas pelo diretor,

⁵⁶ Peça escrita em 1635 e considerada a obra-prima do dramaturgo espanhol Calderón de La Barca. Conta a história de um rei que, temeroso de supostos desígnios divinos, trancafiou o próprio filho numa masmorra até que, 20 anos depois, decide libertá-lo para verificar se havia tomado a decisão certa ou não.

⁵⁷ Dramaturgo espanhol do Século XVII, considerado um dos nomes mais expressivos do período conhecido como Século de Ouro Espanhol.

com a participação dos atores e demais criadores agrupados, sentados ao redor de uma mesa, e visam, sobretudo, ao entendimento da obra literária a ser encenada (frequentemente literatura dramática). Este procedimento marca o primeiro encontro dos atores com as personagens a serem atuadas e até mesmo a disputa daqueles por estas, já que é bastante comum não haver ainda definição de papéis logo nos primeiros ensaios. As leituras de mesa também são marcadas pelas primeiras orientações do diretor, quando este opta por anunciar sua visão particular da obra, apontando possíveis caminhos para a futura encenação.

No caso da montagem do *Usina*, de acordo com o que está registrado no diário de processo do grupo (que serve de documento para esta pesquisa), as leituras iniciais serviram para que realizássemos uma divisão da peça em várias tramas paralelas e também déssemos títulos às cenas, sempre com o objetivo de facilitar a compreensão dos mais diversos aspectos da obra, tais como temas abordados e estrutura narrativa proposta pelo autor. As informações desses procedimentos extraídas da primeira página do diário, na qual eu mesmo faço uma síntese dos nove primeiros ensaios, demonstram claramente que, naquele momento, a escolha da direção era por uma visão interpretativa da obra, o que determinava muita coisa no que diz respeito à abordagem das personagens pelos atores.

Algumas passagens registradas no diário de processo da montagem de *A vida é sonho*, não deixam dúvidas de que os atores estavam “contaminados” por uma abordagem interpretativa da obra de Calderón. A primeira consta em relato escrito por mim, no dia 7 de junho, comentando uma mudança de “marcas” proposta pela diretora Wlad Lima em uma das cenas do espetáculo:

Também quando a Wlad inverteu o posicionamento de Basílio e Clotaldo, logo depois da “revelação”, eu senti que é absolutamente mais lógico dentro do jogo proposto pelo autor. Isto traz para o ator mais coerência que, eu acredito, nesta fase é + essencial. (Diário de *A vida é sonho* – Usina Contemporânea de Teatro, p. 37)

Outras aparecem em fragmentos de observações feitas aos atores pela própria diretora do espetáculo e registradas no relato do ator Adriano Barroso⁵⁸, datado de 10 de junho:

A Wlad sentou o elenco e abriu a boca: – Para eu fazer o meu trabalho vocês precisam fazer o de vocês. (...) Estudem o texto, retirem os acontecimentos, façam o jogo proposto pelo escritor. (...) Poucos estão jogando, poucos estão fazendo o seu trabalho de ator/atriz, que é de investigar o texto e se entregar ao jogo que o autor propõe. (Diário de *A vida é sonho* – Usina Contemporânea de Teatro, p. 39-41)

⁵⁸ Ator, diretor e dramaturgo paraense. Atualmente integra o elenco do Gruta – Grupo de Teatro Amador, o mais antigo do Pará em atividade.

Foi, portanto, influenciado pela ideia de ser intérprete de uma personagem da peça que comecei a me interessar pela figura do *Rei Basílio*, e iniciei uma atenta análise da obra com o objetivo de compreender este ser ficcional, buscando a dimensão humana que o autor lhe imprimiu. Minha investigação pessoal que, assim como a dos outros atores, se concentrava nas atitudes, desejos e objetivos de cada personagem, foi complementada por procedimentos coletivos cujo foco era estudar os mais diversos aspectos relacionados àquela obra, como gênero literário e período histórico ao qual pertence.

O dramaturgo espanhol Calderón de La Barca está ligado ao período Barroco no teatro, definido assim pela crítica Barbara Heliadora:

No período barroco o teatro iria refletir não só a euforia humanística da libertação da rigidez religiosa e filosófica do mundo feudal, como também a complexidade maior do desamparo que acompanha a perda de um pano de fundo de certezas, da nostalgia desse mundo perdido, das profundas reflexões espirituais da Contra-Reforma, que procurou recuperar o bom nome da Igreja Católica, mas não pôde fazer voltar o mundo de outrora. (HELIODORA, 2011)

A obra de Calderón, portanto, está inserida num momento histórico no qual o homem revela-se ainda dividido entre os valores medievais e renascentistas, na medida em que “o barroco reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença” (BERTHOLD, 2010, p. 323), de modo que “os prazeres do mundo e a sombra da morte, coisas terrenas e coisas celestiais, fluíam juntas teatral e espiritualmente, num grande crescendo” (*Idem*, p. 323), e o “absolutismo lutava por uma apoteose grandiosa da soberania” (*Idem*, p. 323).

É nesse contexto histórico que Calderón escreve, em 1635, a peça *A vida é sonho*. A obra narra a saga de *Basílio*, rei absolutista da Polônia e viúvo de sua esposa, a rainha Clorinda. A trama central começa quando, “rendido ao peso dos anos” (LA BARCA, 1996, p. 15), o monarca decide revelar à corte um segredo guardado há vinte anos: durante todo esse tempo ele mantém seu próprio filho, o príncipe Segismundo, preso numa torre, sem que ninguém o saiba – exceto Clotaldo, seu fiel servidor. A razão de seu ato é que Clorinda morrera durante o parto, confirmando uma profecia anunciada a ela enquanto dormia, quando “entre ideias e delírios/ sonhou que ele rompia/ suas entranhas, atrevido,/ qual monstro em forma de homem;/e por seu sangue tingido/ dava morte à sua mãe,/ sendo assim, humana víbora.” (*Idem*, pp. 15-16). À confirmação desses presságios, *Basílio* associa terríveis cataclismos acontecidos no dia do fatídico parto, nos quais “O céu se obscureceu/ tremeram os edifícios/ choveram pedras as nuvens/ e correu sangue nos rios.” (*Idem*, p. 16), que o levam

a deduzir que o filho possa se tornar “o homem mais atrevido,/ o príncipe mais cruel/ e o monarca mais terrível” (*Idem*, p. 17) e transformar o reino numa “escola de traições/ e academia de vícios”, (*Idem*, p. 17), e que ele próprio, “a seus pés seria/ roto, pisado e ofendido” (*Idem*, p. 17). Dessa forma, o monarca resolve acreditar nos presságios “porque são vozes divinas” (*Idem*, p. 17) e decide encerrar “em prisão o mal-nascido/ para ver se o sábio tem/ sobre as estrelas domínio.” (*Idem*, p. 17).

Acontece que *Basílio*, ao pensar que “talvez um erro haja sido/ acreditar-se nos astros/ quando existe o livre arbítrio” (*Idem*, p. 18), – momento em que reafirma a dualidade entre as visões teocêntricas e antropocêntricas que marca aquele período histórico – decide rever seu ato: “Amanhã vou colocar/ no meu lugar o meu filho;/ sem que ele saiba quem é/ será rei qual tenho sido.” (*Idem*, p. 18). Desta forma, *Basílio* acredita que se Segismundo for “calmo, prudente benigno/ desmentirá de uma vez/ totalmente o seu destino” (*Idem*, p. 18); porém, “(...) se for cruel/ soberbo, ousado e atrevido” (*Idem*, p. 18), confirmará a suspeita do monarca. *Basílio* acredita ter um trunfo para essa segunda opção: ele poderá fazer com que Segismundo (que tomará uma bebida mágica antes de ser libertado de sua prisão), pense que tudo não passou de um sonho, já que, “no mundo, todos os que vivem sonham” (*Idem*, p. 23).

Ao ser libertado, porém, o príncipe comete atos violentos e, no único encontro que tem com o rei, reafirma sua índole e demonstra-se indignado de conhecer os atos do pai; isso leva o monarca a trancafiá-lo outra vez na torre. Mas agora é tarde: sabendo da existência de Segismundo, e da intenção do rei em fazer os sobrinhos seus sucessores, o povo decide libertá-lo para liderar uma revolta e tomar o poder. Quando percebe o que está acontecendo, *Basílio* cai em si: “Pouco conserto tem o que é inevitável, e muitos riscos o que é previsível. O que tem de ser, será. Que dura lei! Pensando fugir ao perigo, ofereci-me ao perigo. Com o que eu reprimia, me perdi. Eu mesmo, eu destruí minha pátria” (*Idem*, p. 53). Pouco tempo depois, quando a derrota para os rebeldes já parece iminente, ratifica a compreensão de que a verdadeira culpa por tudo o que aconteceu não veio dos presságios, mas sim de suas próprias ações: “Pois eu, por livrar de mortes/ e sedições minha pátria/ terminei por entregá-la/ aos traidores que evitava.” (*Idem*, p. 65)

Foi, portanto, a atitude do próprio *Basílio* de manter seu filho preso e isolado do resto do mundo que desencadeou toda a desgraça que se abate sobre o monarca. Isso justifica também as ações violentas de Segismundo ao ser libertado, conforme explica Peter Szondi em uma análise de *A vida é sonho* constante na obra *Ensaio sobre o trágico*:

Seu comportamento parece dar razão à profecia. Contudo, em cada detalhe de seu procedimento tirânico fica claro que ele fala e age assim não porque essa é a sua natureza, mas porque o confinamento na torre o fez assim. O monstro que comprova a verdade do sonho da rainha é criado não pelo destino, mas por aquele que tentou evitá-lo, pelo próprio rei. Sua tentativa de evitar o destino acaba provocando justamente aquilo que deveria evitar. Não só o banimento do príncipe como também o teste que pretende remediá-lo transformam a salvação em aniquilamento. (SZONDI, 2004, p. 98)

Ainda segundo Szondi, é precisamente esse aspecto da obra que atribui uma dimensão trágica à personagem *Rei Basílio*, na medida em que:

“(...) não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. (...) Não é trágico que o homem seja levado pela divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano. (*Idem*, p. 89)

Nem a última tentativa de *Basílio*, quando, “na ilusão de desfazer o que foi feito, ele ordena que o príncipe seja novamente posto para dormir e levado de volta para a solidão da torre” (*Idem*, p. 99) é capaz de reverter seu revés, na medida em que:

A tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência. O herói grego cumpre à sua revelia o ato terrível ao tentar evitá-lo; o herói do drama católico torna-se, diante da salvação, vítima de sua tentativa de usar o saber e o pensamento para substituir a realidade ameaçadora por uma outra que ele mesmo cria. (*Idem*, p. 99)

Na trama de Calderón, porém, a tragédia não se consuma. Ao contrário, pai e filho se perdoam mutuamente. Mas, na montagem do Usina, a encenação de Wlad Lima leva a cabo a vingança e Segismundo assassina o próprio pai, subvertendo a obra original. A diretora, porém, ainda guardava um trunfo dramaturgico: a consumação da tragédia que é mostrada ao espectador não passa, na verdade, de um sonho do pequeno Clarim, o bobo da corte, que encerra o espetáculo recitando versos que o autor escreveu para Segismundo: “Que é a vida?! Que é a vida?” (LA BARCA, 1996, p. 47), deixando no ar a questão: será que todos nós apenas sonhamos que vivemos?

Mas, a partir de toda essa análise, quais as informações concretas de que o ator pode dispor para iniciar a elaboração da personagem *Rei Basílio*? Em primeiro lugar, pode-se dizer que se trata de um homem velho e profundamente solitário, porém sábio, culto e dotado da mais absoluta autoridade perante todos aqueles que o cercam. Por trás desse poder, entretanto, existe uma fragilidade: a incerteza sobre o ato que cometeu, ao manter o próprio filho preso e isolado do resto do mundo. A trajetória de *Basílio* na peça cumpre um percurso que começa

com a revelação do segredo e o plano para averiguar suas convicções fundamentadas nas profecias; em seguida vem a decepção com os atos do príncipe liberto e, logo depois, a colocação em prática do segundo plano, que consiste em tentar fazê-lo pensar que sonhou; depois, ao se deparar com a revolta iminente, a constatação de que foram suas próprias atitudes (primeiro ao manter preso o filho, e depois ao libertá-lo) que provocaram as consequências que sempre tentara evitar. Ao se convencer de que tudo está perdido, porém, *Basílio* demonstra dignidade de enfrentar seu destino, seja ele qual for e, recusando as sugestões de fugir, afirma: “Se Deus quiser quer eu pereça/ ou se a morte a mim me aguarda/ aqui a quero encontrar/ esperando, cara a cara.” (LA BARCA, 1996, p. 66).

Foi nessa personagem de Calderón de La Barca que mergulhei durante oito meses do ano de 1997, em companhia dos criadores do Usina; é nela mesma que torno a mergulhar aqui, no exercício desta escrita – outra forma de criação e, ao mesmo tempo, recriação daquele processo que tão intensamente vivenciei.

3.2.2 A elaboração das esculturas vivas

Uma das questões cruciais no processo de construção de uma personagem teatral é estar consciente de que o conjunto de informações obtidas na fase de estudo e análise da obra literária precisa, em algum momento, ganhar uma dimensão física, concreta; ou seja, “é preciso que o ator descubra como estabelecer a passagem entre o que sua mente elaborou (visualizou, esboçou, organizou) e o que seu corpo deve encarnar” (AZEVEDO, 2009, p. 191). Caso esse processo de transposição do plano das ideias para o plano físico não ocorra, a consistência da atuação estará comprometida, na medida em que

Não poderá haver, então, e nesse sentido, uma interpretação visceral, visto que não há conexão real entre uma personagem que foi apenas imaginada e criada intelectualmente, mas que não teve possibilidades de existência de fato garantida pelo exercício concreto do soma do ator nos movimentos pulsantes entre o interior e o exterior. (*Idem*, 2009, p. 185)

Quando fala no *soma* do ator, a autora está se referindo a algo que “habitando conscientemente (e sem nada perder de sua força vital) o terreno da ficção, leva até ela a pulsação de sua inteireza humana” (*Idem*, 2009, p. 231). Desta maneira, o *soma* não é alguma coisa presente no ator “que o leva somente em direção à personagem, mas é o que permite a pulsação desta dentro dele, como se de fato existisse”, (*Idem*, 2009, p. 182).

Existe um provérbio chinês de autor desconhecido que diz assim: “Toda jornada de mil quilômetros começa sempre com o primeiro passo”. De maneira análoga, entendo que a

busca por um corpo capaz de expressar essa “inteireza humana” em toda a sua complexidade deve partir de procedimentos que também signifiquem um passo de cada vez. O ponto de partida concreto para a construção da minha atuação foram seis formas corporais iniciais, que chamo de esculturas vivas de *Rei Basílio*, e que nasceram daquela interpretação pessoal originada a partir da fase de estudos da personagem. Elas foram apresentadas ao grupo durante um exercício proposto pela direção, que consistia em dar espaço a cada um dos atores para narrar a história sob o ponto de vista de seu papel e aproveitar a oportunidade para revelar a compreensão que tinha dele.

Os primeiros aspectos que considerei foram a sensação de poder e a autoridade inquestionável que um monarca absolutista exerce sobre todos que o cercam. Expressei fisicamente esse poder e essa autoridade em duas esculturas vivas: a primeira, de pé, com os braços abertos à altura dos ombros, as mãos espalmadas para cima, numa alusão à ideia de que aquele homem sente-se, literalmente, como o dono do mundo, sendo quase capaz de abarcar imaginariamente a dimensão do universo com os próprios membros superiores; a segunda, também de pé, com o dedo indicador direito em riste e o peito estufado, como se discursasse perante um grande séquito de súditos, ou como se falasse incisivamente de forma autoritária. Na busca de algo que apontasse uma contradição com aqueles dois primeiros aspectos, pensei em sua temeridade diante do poder divino e no sentimento de rejeição ao próprio filho, Segismundo. Para expressar essa ideia, construí a terceira e quarta esculturas; a terceira mostra o rei ainda de pé, não mais exercendo sua autoridade absoluta e sim curvado, olhando aterrorizado para o céu como se esperasse que, a qualquer momento, pudesse vir da abóboda celeste um castigo capaz de aniquilá-lo; a quarta mostra o rei sentado ao trono, com o braço direito estendido para o lado com a mão espalmada, como se tentasse empurrar algo, ao mesmo tempo em que seu pescoço e rosto fazem o movimento no sentido contrário, afastando-se daquilo que tenta empurrar. Confesso que não lembro como eram as outras duas esculturas propostas naquele exercício, mas acredito que essas quatro sejam suficientes para ilustrar e explicar o sentido e os objetivos daquilo que construí.

A ideia de materializar a atuação a partir de esculturas aparece em vários momentos na história do teatro. A seguir, faço um breve relato de algumas dessas experiências, na medida em que estas ajudam a esclarecer as contribuições desse procedimento como ponto de partida para a construção do trabalho atoral.



Foto 14: Primeira escultura viva utilizada na construção do personagem *Rei Basílio*. (Arquivo pessoal)

No capítulo dedicado à historiografia que consta na obra *A arte secreta do ator – Tratado de Antropologia Teatral*, de Nicola Savarese e Eugenio Barba, Ferdinando Taviani cita a história do ator italiano Antonio Morrocchesi, considerado o maior ator trágico da Itália durante a segunda metade do Século XVII. No final de sua carreira, em Florença, Morrocchesi fundou uma escola de teatro e publicou um tratado sobre a arte de representar chamado *Lições de declamação e arte teatral*. Taviani relata que, para seus espectadores, Morrocchesi mostrava-se um intérprete impetuoso e apaixonado, que em certos momentos parecia estar “possuído” pela personagem. Mas seu livro, publicado em 1932, o ator revela o contrário: uma elaboração detalhada de cada momento da atuação, conforme descrito a seguir:

Para cada segmento de uma sentença, às vezes para cada palavra individual, ele modela uma figura, uma postura, numa atitude semelhante a uma estátua, como os heróis pintados por Jacques-Louis David. Vistos como um todo, esses desenhos reproduzidos por Morrocchesi parecem ilustrar seu modo de representar. Na realidade, eles não são de modo nenhum a representação das ações que o ator levou a cabo no palco: antes, eles são a radiografia das ações. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 146)

Na sequência, Taviani revela como Morrocchesi era capaz de fazer com que suas esculturas vivas elaboradas para servir de base à atuação não fossem percebidas pelo espectador, e o quanto elas eram capazes de ativar a ação cênica:

(...) quando a ação é realmente feita, as posturas individuais desaparecem e o que aparece ao espectador é uma ação simples, frequentemente em turbilhão. Ao ler o livro e olhar os desenhos pensa-se que as diferentes posições são acima de tudo as pausas na ação. Mas não é o caso. Compreende-se por que Morrocchesi parecia impetuoso e espontâneo aos espectadores, enquanto a seus olhos, em sua visão mental, ele estava representando uma composição (uma dança), baseada em posturas neoclássicas. (*Idem*, p. 147)

Taviani enfatiza que se essas esculturas podem parecer clichês, isso não representa ameaça de uma atuação necessariamente convencional, na medida em que “o ator parece artificial (no sentido negativo da palavra) se ele usa poucos clichês” (*Idem*, p. 147), ao passo que “se ele usa muitos clichês torna-se ‘natural’” (*Idem*, p. 47), já que, “um grande número de clichês torna-se um canal por meio do qual energia e vida jorram” (*Idem*, p. 47). Essa afirmação de Taviani me faz lembrar uma declaração do cineasta inglês Alfred Hitchcock citada por Wlad Lima no diário de processo de *A vida é sonho*: “É melhor começar pelo clichê do que acabar com ele.” (Diário do Usina, 1997)

A partir desse exemplo, é possível deduzir que as esculturas, embora tenham como ponto de partida até mesmo palavras do texto, deixam de ser meras ilustrações descritivas destas e são transformadas em “iscas” para as ações psicofísicas no momento da atuação. Bem a propósito dessa reflexão, Taviani relata que certos espectadores ilustres que assistem a atores que utilizavam essas técnicas como procedimentos pessoais, como os poetas Musset e Lamartine, “testemunham que experimentaram o ‘mármore vivo’, uma estátua que é contraditoriamente percorrida pelo calor e pelo fluxo de vida” (*Idem*, pp. 147-48), ou seja, uma coisa que partiu de algo extremamente artificial para atingir uma naturalidade cênica.

Há outro exemplo bastante interessante de uso das esculturas vivas, no qual a referência para a criação das formas não é a imaginação do ator ativada pela dramaturgia a ser atuada, mas sim pessoas reais, sobre as quais os criadores queriam contar uma história. Na década de 1970, o diretor inglês Peter Brook e seu grupo resolveram criar um espetáculo sobre os Ik, um povo africano vitimado por uma calamidade que os privou de toda espécie de comida e quase os levou ao extermínio – episódio narrado no livro *O povo da montanha*, de autoria do antropólogo Colin Turnbull. Os atores partiram de fotografias para “descobrir” como se movia aquele povo no universo de sua vida cotidiana:

Trabalhamos a partir de fotografias e fizemos centenas de improvisações-relâmpago – nunca superiores a trinta ou quarenta segundos. Os atores estudavam as fotografias e tentavam reproduzir com precisão cada vez maior os detalhes de cada atitude, até a mais ínfima curvatura de um dedo. Quando o ator ficava satisfeito porque havia podido captar a pose exata do Ik na fotografia, sua tarefa consistia em trazer essa imagem à vida, improvisando

cada movimento a partir de alguns segundos antes do *click* da foto e continuando por alguns segundos depois. (...) No fim, tínhamos várias horas de comportamento observado em estado quase puro. (BROOK, 1994, pp. 183-84)

É interessante perceber que a imitação corporal das fotografias permitiu aos atores um nível de descoberta sobre a vida daquelas pessoas numa dimensão física que outros procedimentos de criação atorais mais frequentes no teatro ocidental provavelmente não teriam alcançado, como revela o próprio Peter Brook:

Descobrimos que isso permitia que atores americanos, japoneses e africanos compreendessem bem concretamente algo sobre como interpretar pessoas famintas, uma condição física que nenhum de nós jamais havia experimentado, não podendo portanto atingi-la pela imaginação ou pela memória. (*Idem*, 1994, pp. 183-84)

Existe, ainda, um desdobramento deste processo que revela o quanto a criação de esculturas vivas a partir de imagens como fotografias é capaz de abarcar processos interiores e não apenas a forma externa, visível: quando foi assistir ao espetáculo, o próprio antropólogo, que havia convivido com os Ik “ficou fascinado, não apenas porque foi levado a reviver sua experiência com o Ik, mas porque descobriu que podia entendê-los de um modo diferente” (*Idem*, 1994, p. 185). Nas palavras de Brook, essa questão “toca no âmago do sentido da interpretação” (*Idem*, 1994, p. 185):

Nenhum ator pode visualizar a personagem que interpreta com a frieza de um observador; tem que senti-la de dentro para fora, como a mão numa luva, e perde o rumo toda vez que se permite julgar. (...) Nossos atores conseguiram converter-se nos Ik e portanto amar os Ik. (*Idem*, 1994, pp. 185-86)

Depois desse processo, que gerou “várias horas de comportamento observado em estado quase puro” (*Idem*, p. 184) os autores que integravam o projeto elaboraram a dramaturgia do espetáculo, que foi induzida pela imitação inicial dos atores.

Bem mais perto de nós, a experiência com imitação de fotografias também serviu como procedimento de criação de movimento para a cena. Durante a montagem do espetáculo *Parésqui*⁵⁹, realizado em 2006 pelo Usina, com direção minha, as atrizes Nani Tavares⁶⁰ e Valéria Andrade se debruçaram sobre fotografias que registravam habitantes da Amazônia, e

⁵⁹ Espetáculo criado a partir da bolsa de Pesquisa, Experimentação e Criação Artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), que utilizou a técnica de mimesis corpórea para narrar histórias de vida de uma família de ribeirinhos que habita a Ilha do Combu, localizada em frente a Belém.

⁶⁰ Produtora cultural e atriz paraense formada pelo curso Técnico em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, atualmente integra o elenco do grupo Usina Contemporânea de Teatro.

utilizaram procedimento semelhante àquele de Peter Brook e seu grupo de atores para chegar às ações corporais das pessoas fotografadas, conforme descreve Valéria na obra *Parésqui – O olhar de uma atriz pesquisadora sobre o processo de criação*:

Dispor apenas da imagem – uma ação estática, “congelada” no papel, nos obrigou a testar outros procedimentos de corporificação, também com o referencial do Lume. Imaginamos o que antecedia e sucedia à ação capturada pelo fotógrafo; buscamos também incorporar a imagem de forma precisa, quase como uma colagem da foto no próprio corpo, atentando às equivalências necessárias, partindo do macro para chegar à microtensões que sustentam cada membro, e só posteriormente explorando as ações sugeridas pela imagem. (ANDRADE, 2009, p. 35)

Para esclarecer ainda mais os procedimentos adotados na imitação das fotografias, a autora cita, ainda, o artigo *Ator: um olhar poético para a imagem*, assinado pelos atores do grupo Lume Renato Ferracini e Ana Cristina Colla, no qual eles

(...) relacionam o conceito de punctum, criado por Roland Barthes “para nomear um detalhe na foto que chama atenção daquele que olha”, ao trabalho do ator de transpor a ação da foto para seu próprio corpo por meio de pontos de tensão, trazendo tanto sua materialidade quanto sua organicidade. Falam sobre um redimensionamento do tempo poético da foto para um tempo poético *in continuum* no corpo do ator (ANDRADE, 2009, p. 35)

O procedimento utilizado pelo ator de começar por uma escultura viva para, a partir dela, desenvolver o movimento da personagem, é também objeto de reflexão de Sonia Azevedo, que nomeia essa imagem estática inicial de signo-base:

Por ser a postura um indicador precioso das atitudes da personagem e, portanto, altamente significativa, é possível chamá-la de signo-base, a partir do qual todos os outros signos corporais se desenvolverão. (...) Esse signo base é complementado, verificado e atualizado por uma série de outros, dele decorrentes; pela postura correta podemos como que adivinhar o gesto que será feito ou traído (desistido), podemos completar ou prever o que ainda não aconteceu. (AZEVEDO, 2009, pp. 231-32)

Quando crio uma escultura viva de *Basílio* com os braços abertos como se fosse capaz de “abraçar” o mundo, numa imagem-síntese de seu poder de monarca absolutista, essa forma corporal pode ser compreendida como um signo-base e torna-se potente para se desdobrar em ação na medida em que “a postura utilizada pelo intérprete em cena permite, de imediato, uma leitura da personagem: temperamento, história de vida, estado emocional e até mesmo posição pessoal” (*Idem*, p. 232). Utilizadas dessa maneira, as esculturas vivas são capazes de revelar ao ator nuances de ação coerentes com a natureza da personagem e contribuem de maneira objetiva para o seu desenvolvimento em ações corporais, conforme explica Sonia Azevedo:

Encontrar o signo postural da personagem é encontrar-se com sua essência, seus desejos fundamentais, suas fantasias, suas ambições e esperanças. É também conhecer seu passado, viajar em sua história, saber de suas frustrações. É ponto de partida para tornar densa e detalhada sua máscara, preenchê-la totalmente com gestos e impulsos não realizados de gestos, para compor seus passos (tamanho de passos, jeito de tocar o chão com os pés, direção do caminhar), para torná-la, enfim, um todo a ser usado com tranquilidade. (*Idem*, p. 232)

Exemplo da aplicação da primeira partitura (de pé, com os braços abertos à altura dos ombros, as mãos espalmadas para cima) aparecia na cena inicial em pelo menos dois momentos totalmente distintos; primeiro, com gestos bruscos em ritmo rápido, quando *Basílio* imita a suposta agressividade e arrogância do príncipe Segismundo que diria ao nascer “Homem sou; porque começo/ a pagar mal benefícios”; e depois, em ritmo lento e solene porém firme, quando o rei, seguro de seu poder supremo, serenamente estendia os braços aos dois sobrinhos que o ladeavam para revelar a solução à sua sucessão caso o filho herdeiro se mostrasse incapaz de assumir o trono: “Finalmente, se assim for/ tereis soberanos dignos/ de minha coroa e cetro/ esses serão meus sobrinhos/ unidos em matrimônio/ um do outro merecidos” (LA BARCA, 1996, pp. 18-19). Como esse, há inúmeros outros exemplos que mostram a mesma escultura viva sendo capaz de gerar ações físicas de diferentes ritmos e intensidades, de acordo com o momento dramático da personagem.

Portanto, ao partir de esculturas vivas iniciais com a potência de signos-base, o ator é capaz de abrir as portas para a criação da partitura de ações de sua personagem.

3.2.3 Esculturas vivas como base da partitura de ações psicofísicas

Analisar os diversos exemplos aqui citados de utilizar esculturas como ponto de partida para tornar fisicamente concretas as ideias elaboradas sobre a personagem, revela que é um equívoco considerar essas esculturas como mera forma exterior. Yoshi Oida ilumina essa questão ao argumentar que “se começarmos realmente a habitar nossos corpos, veremos como a mais sutil mudança no corpo afeta a paisagem interior” (OIDA, 2007, p. 59). Em outra passagem, ao lembrar a dificuldade que um ator fatalmente encontrará ao tentar dar uma gargalhada espontânea apenas lembrando coisas engraçadas, porque normalmente “é muito difícil mudar nosso estado emocional só pela força de vontade” (*Idem*, p. 85), o ator japonês revela que se, ao contrário, seguirmos pelo caminho físico mudando “aquilo que o corpo está fazendo, isso começa a afetar nossas emoções, facilitando a execução de uma atuação na qual se pode acreditar” (*Idem*, p. 85).

De fato, logo nos primeiros ensaios em que comecei a experimentar fisicamente as esculturas que apresentara ao grupo naquele exercício inicial proposto pela direção, percebi que elas alteravam meu corpo e induziam estados físicos que pareciam estar relacionados com *Basílio* tal como eu o compreendia. Realizar corporalmente qualquer uma das esculturas aplicando sobre ela determinado fragmento de texto gerava um conjunto de tensões, ritmos e até timbres vocais que faziam com que eu sentisse verdade na relação daquela ação com a circunstância em que se encontrava o personagem. Isso me fez constatar, na prática, que “(...) o ator pode criar do externo sem nenhuma base emocional e, à medida que progride, sentir aflorar lembranças e todo tipo de conexão afetiva” (AZEVEDO, 2009, p. 127). A autora explica claramente como se dá esse processo que leva das formas exteriores a aspectos internos:

É evidente que essa partitura exterior, assim conseguida, pode deflagrar o processo de criação do subtexto correspondente, na medida em que, pela simples (concentrada, atenta) execução de cada uma das ações, num encadeamento que obedece a uma lógica de personagem, chegue-se a sua justificação interior, a descoberta de seus motivos ocultos, subentendidos mesmo, pelo texto. Apenas essa ponte fará com que o desempenho do ator carregue em si mesmo imagem exterior e energia interna da personagem. (*Idem*, p. 224)

Com base nessa afirmação, surge a seguinte questão: de que maneira o ator pode se tornar capaz de acionar tal nível de organicidade por via de uma forma elaborada?

Uma resposta pode estar nas teorias de Jerzy Grotowski⁶¹, que deu prosseguimento às pesquisas de Stanislavski sobre as ações físicas, investigando “aquilo que há depois” (Richards *apud* BONFITTO, 2007, p. 73). Para refletir sobre esse percurso que vai do diretor russo ao polonês, porém, é preciso compreender os conceitos de intenção e impulso, dois elementos importantes da ação física.

Segundo Burnier, “a palavra *intenção* vem do latim *intentione*, que significa “ação de tensionar, tensão, vontade” (É. Littré, 1923 *apud* BURNIER, 2001, p. 39), mas, ao contrário do que poderia parecer, não se refere ao “sentido de *tensão interior* ou de *tensão de dentro*” (*Idem*, p. 39), e sim corresponde a “uma tensão muscular maior ou menor conectada com algum objetivo fora de nós” (*Idem*, p. 39). O autor cita Thomas Richards⁶², que trabalhou com o mestre polonês na última fase de suas pesquisas:

⁶¹ Diretor e teórico polonês que se tornou um dos maiores expoentes do teatro mundial no Século XX.

⁶² Colaborador de Jerzy Grotowski nos últimos treze anos de vida deste, no Workcenter sediado na Itália.

Como observa Grotowski: “Normalmente quando o ator pensa nas intenções, pensa que se trata simplesmente de bombear (*pomper*) em si um estado emocional. Não é isso. [...] Não é um estado psicológico; é algo que se passa a um nível muscular no corpo, e que está conectado a algum objetivo fora de si”. (Richards, 1993, p. 107 *apud* BURNIER, p. 39)

Mais uma vez fica claro que, para atingir aquela impressão de organicidade, o ator deve menos buscar estados mentais ou emocionais e mais tornar-se sensível à dimensão física concreta de sua atuação. Isso leva ao conceito de impulso. De acordo com Burnier, quando já existe uma intenção “ela se configura como uma *energia* que deverá ser *projetada* para fora, visando a sua realização ou seu alívio (a sua dis-tensão)” (BURNIER, p. 40) através de um impulso, ou seja, algo capaz de “empurrar ou arremessar para fora com força, a partir do interior” (*Idem*, p. 40), sem que essa “força” seja confundida com algo necessariamente vigoroso, já que “um impulso pode ser sutil e delicado, quase invisível do exterior” (*Idem*, p. 40). É precisamente na questão dos impulsos que está a diferença fundamental entre as pesquisas de Stanislavski e Grotowski, segundo explica Bonfitto:

Stanislavski afirma que o percurso dos impulsos é um caminho que vai do externo para o interno do corpo do ator. Este é o ponto que os diferencia quanto ao encaminhamento do trabalho sobre as ações físicas. Para Grotowski, o percurso dos impulsos é o oposto: do interno para o externo (BONFITTO, 2007, p. 73)

Compreendido assim, o impulso para Grotowski vem antes das ações físicas, ou seja, “é como se a ação física, ainda invisível no exterior, já tivesse nascido no corpo” (Richards, 1993, p. 94 *apud* BONFITTO, 2007, p. 73). Desse modo, as ações físicas se constituem, para o mestre polonês “a porta de entrada para a corrente vivente dos impulsos” (Richards, 1993, p. 94 *apud* BURNIER, p. 114), e os impulsos passam a compreendidos por Grotowski “como pertencentes a um processo que chama *corrente essencial de vida*” (BONFITTO, 2007, p. 74).

Foi por esse caminho que as esculturas vivas iniciais de *Basílio* começaram a se transformar em ações psicofísicas da personagem. Os primeiros sinais que identifiquei foram os gestos largos, firmes e decididos; e também um ritmo predominantemente lento como uma espécie de “vagar”. Internamente, comecei a perceber uma alteração considerável em meu tônus muscular, bastante diferente daquele que possuo na vida cotidiana. Sempre que preciso descrever essa sensação comparo-a a um movimento feito pelo corpo quando estamos mergulhados embaixo d’água, onde existe uma densidade maior do que no ar, o que exige mais esforço físico e acaba provocando forte tensão muscular. Atuar *Basílio* era mover o corpo dentro d’água.



Foto 15: Momento de minha atuação como *Rei Basílio*: experiência com a dilatação de energia. (Arquivo pessoal)

Curiosamente, nos escritos de Yoshi Oida há vários depoimentos enfatizando o quanto imaginar esforços físicos maiores que aqueles necessários à vida cotidiana favorece a dilatação do atuante. Em certa passagem, o ator japonês conta que um sacerdote de um mosteiro zen sugeriu que quando ele pegasse uma xícara de chá deveria tentar imaginá-la pensando cinco quilos, e argumenta, transportando a experiência para a arte de ator: “Não sei por que, mas se imaginarmos que o objeto é muito pesado, a relação entre nós e ele torna-se muito importante do ponto de vista do público” (OIDA, 2010, p. 61).

Outro aspecto na partitura de ações físicas de *Basílio* também contribui para a dilatação da presença ao recuperar a dança das oposições – um dos “princípios que retornam” organizados por Eugenio Barba em sua *Antropologia Teatral*, que se referem a procedimentos pré-expressivos comuns a atores de culturas diferentes. Exemplo é a quarta escultura viva criada por mim, aquela que mostra o rei sentado ao trono, com o braço direito estendido para o lado com a mão espalmada, como se tentasse empurrar algo, ao mesmo tempo em que seu pescoço e rosto dirigem-se ao sentido contrário, afastando-se daquilo que tenta empurrar. A noção de oposição inerente a essa ação já produz, por si mesma, uma qualidade de tensão muscular diferente do cotidiano. Eu a utilizava na cena inicial, direcionando meu foco de atuação para a poltrona vazia ao lado daquela que o rei ocupava no trono duplo (que

pertencera à rainha morta), no exato momento em que declamava os versos “sua mãe, muitíssimas vezes/ entre ideias e delírios/ sonhou que ele rompia/ suas entranhas, atrevido,/qual monstro em forma de homem” (LA BARCA, 1996, p. 15).

Nesse exemplo, é possível identificar também o conceito de intenção utilizado na cena de maneira adequada, na medida em que esta não criava nenhum estado emocional, mas sim se dirigia para algo que está fora do corpo (no caso, a figura imaginada da rainha ausente, e o próprio momento do fatídico parto). Como consequência, o estupor de *Basílio* ao rever a cena em sua imaginação ativava o impulso que interrompia a ação psicofísica anterior e, ao mesmo tempo, provocava a ação psicofísica seguinte, quando o rei saltava do trono como se quisesse fugir daquela imagem que o atormentava, dizendo: “E por seu sangue tingido/ dava morte à sua mãe,/ sendo assim humana víbora.” (LA BARCA, 1996, p. 16)

Aqui se revela também claramente como a partitura interna da atuação, que corresponde aos “desejos e vontades da personagem na busca de realização de seus objetivos fundamentais, pelos quais luta (a seu modo) e que compõe seu caráter” (AZEVEDO, 2009, p. 223), deve ser fixada pelo ator “para que dela decorra a partitura externa numa linha de fluxo ininterrupto, onde ações ocasionem e preparem novas ações, todas elas possuindo uma justificativa” (*Idem*, p. 223).

A imagem que frequentemente utilizo para representar essa estrutura composta de uma sequência lógica e coerente de ações físicas, tomando por base as esculturas vivas, é a daquelas pontes antigas, cujos pilares fundamentais são unidos por cabos de aço cujo peso naturalmente os leva a desenhar arcos de ponta cabeça no espaço, nos vãos entre os pilares. Partindo dessa imagem, entendo as esculturas vivas, reconhecidas como signos-base que contém a síntese das personagens, como os pilares fundamentais de sustentação daquela edificação, enquanto que as ações físicas que os “unem” são representadas pelos cabos tensionados, como metáfora das forças opostas traduzidas em intenções que geram os impulsos orgânicos para mover a personagem no curso da ação dramática.

Existe outro aspecto de minha atuação que mantém curiosa proximidade com um princípio de atuação defendido por Yoshi. Enquanto atuava *Basílio*, pude perceber que havia uma espécie de contradição permanente entre a aparente suavidade de seus movimentos e essa qualidade de tensão muscular que descrevi. Seguindo a mesma direção, Yoshi explica que, para se atingir uma boa atuação, devem ser propositalmente contraditórios os aspectos externo e interno do ator:

Por exemplo, digamos que a ação no palco seja muito violenta e apaixonada. Se internamente o estado for o mesmo, a atuação poderá parecer tensa demais. Neste caso, mantemos a parte interna bem tranqüila. Se, ao contrário, estivermos interpretando um sujeito calmo ou entediante, e nosso interior estiver no mesmo estado, correremos um alto risco de que a interpretação seja extremamente insípida. Neste caso, o interno tem que trabalhar fortemente com intensa concentração de energia. (OIDA, 2010, p. 64)

Acredito que a esse segundo caso correspondia minha atuação de *Basílio*, personagem que possuía muitos momentos, inclusive, de aparente imobilidade; era justamente nesses momentos que, curiosamente, sentia aflorar de maneira mais intensa meu tônus muscular alterado. É como se, inconscientemente, eu cuidasse de dilatar minha presença física para manter a atenção e o interesse do espectador na figura do rei. Essa descoberta significa um aprendizado muito valioso para mim, sobretudo porque foi revelado durante a experiência prática de minha atuação cênica.

Todos esses aspectos identificados na atuação de *Rei Basílio* levam-me a rever a noção de uma abordagem interpretativa pura da personagem de Calderón. Pela maneira como a compreensão da personagem foi dando lugar a uma construção física baseada em outros indutores que não estão necessariamente relacionados à obra literária, configura-se, no meu entendimento, uma abordagem que passa a ser contaminada também pela noção de representação.

Nesse contexto, o ator se concentra mais suas ações físicas e revela-se “despreocupado com a coerência psíquica ou emotiva do personagem” (*Idem*, p. 24), de maneira que sua preocupação “é mais com a coerência dos impulsos de suas ações, com a *organicidade* com a qual elas se articulam. (...) É o ‘viver segundo a precisão de um desenho’ de Meyerhold⁶³” (*Idem*, p. 24). Pode-se facilmente compreender essa “precisão de um desenho” a que se refere Meyerhold como equivalente à noção de estrutura rigorosa defendida por Grotowski.

Esta nova forma de ver minha criação, que funde as noções de interpretação e de representação, torna-se adequada porque, em dado momento do processo, comecei a perceber que a construção de *Basílio* trançava elementos elaborados conscientemente para servir à metamorfose da personagem a outros elementos orgânicos e viscerais oriundos de minha própria existência numa “conexão entre a vida afetiva do ator e os sentimentos lembrados para servir à personagem, um intercâmbio mútuo entre vida imaginária e vida real” (*Idem*, p.

⁶³ Ator e diretor russo que foi aluno de Stanislavski e depois fundou sua própria companhia, tornando-se um expoente da Cena Simbolista. Foi perseguido e morreu assassinado pelo regime Stalinista.

218), de maneira a “recuperar-se a memória das sensações experimentadas, que sempre pertencerão à pessoa do ator, mesmo que sirva à personagem” (*Idem*, p. 216).

Segundo explica Sonia Azevedo, a máscara cênica, “onde dados objetivos (...) confundem-se com esse mundo subterrâneo das imagens subconscientes e das ideias latentes que jamais tem descanso” (AZEVEDO, 2009, p. 207) é capaz de abarcar toda essa complexidade, na medida em que o ator agencia as “habilidades técnicas ligadas ao seu ofício, que o ajudarão a canalizar os impulsos intraduzíveis de seu ser na relação com a personagem, estabelecendo a conexão indispensável entre intenção, impulso e ato” (*Idem*, p. 192), já que, conforme argumenta a autora, a “dose certa de visceralidade, emprestada à personagem, é o que parece conferir ao trabalho interpretativo seu caráter de entrega suprema” (*Idem*, p. 192).

Em alguns momentos do processo de criação, durante os ensaios, percebi que essa organicidade provocada pela execução coerente da partitura de ações psicofísicas era capaz de me levar a estados físicos bastante intensos; num deles, ao ensaiar a cena final do espetáculo, na qual um *Basílio* derrotado mostra-se humilhado ao ver o filho adentrar o palácio como líder da revolta vitoriosa, pude sentir a carne de meu rosto tremer, coisa que foi observada e até verbalizada naquele momento pela assistente de direção do espetáculo, Maridete Daibes⁶⁴. A energia ativada foi tão forte a ponto de provocar espasmos musculares involuntários, que eu jamais havia sentido. Acredito que foi nesse ensaio que comecei a plasmar em meu corpo a máscara de *Basílio*. Foi um momento de trabalho tão intenso, ao lado de meus colegas de elenco, que mereceu um registro no diário de trabalho da diretora Wlad Lima:

Aos atores de “A vida é sonho”

A sensação de sentir-me encantada com o trabalho do ator não é algo comumente sentido por mim. Hoje descobri uma emoção nova: senti-me cair aos pés do ator / deus-criador / algo que brilha tanto que faz os meus olhos brilharem, o meu peito tufar e o coração bater aceleradamente. Que encontro divino! O encontro de uma espectadora de profissão com os homens e mulheres da ação. (Diário do Usina, Wlad Lima, p. 78)

⁶⁴ Atriz paraense formada pela Escola de Teatro e Dança da UFPA.



Foto 16: Momento da partitura de *Rei Basílio* que expressa autoridade de monarca absolutista. (Arquivo pessoal)

Quando me refiro à máscara do personagem, estou acionando o conceito operado por Sonia Azevedo, que o define como “o produto do ator, apresentado ao fim de todo o processo criativo” (AZEVEDO, 2009, p. 227) e que se constitui em todos os “elementos conscientemente manipulados pelo ator, no sentido de uma configuração sígnica, visando atingir um público” (*Idem*, p. 229). É o momento em que tudo ganha forma organizada naquilo que Sonia Azevedo chama de memória estética:

Na memória estética (memória de fatos fictícios) como que se fundem necessariamente, as várias memórias anteriormente exercitadas pelo ator na elaboração de seu papel (visual, auditiva, emocional). Importa, nesse momento, o fato teatral e não mais os recursos usados em sua configuração. A própria característica de constante reapresentação da mesma formalização leva o ator a, por um lado, mecanizar sua atuação (não é mais preciso lembrar para onde olhar, ou o gesto a ser feito); seu corpo e sua voz se encarregam das ações exteriores: memória muscular (cinestésica, estática, tátil e de sensações orgânicas), memória sonora (o próprio som das palavras tão constantemente repetidas e gravadas) e subtexto da personagem (pensamentos, imagens visuais, lembranças) vão como que se articulando, por si sós, juntamente com a emoção e os diferentes impulsos da personagem, agora presentes no ator. (AZEVEDO, 2009, p. 218)

No dia da estreia de *A vida é sonho*, que aconteceu em 1º de dezembro de 1997, no Teatro Margarida Schivazappa, do Centur⁶⁵, fui tomado por uma sensação física muito forte. Era como se todo o comprometimento pessoal com aquela construção artística gestada intensamente durante oito meses, somada à criação da personagem propriamente dita (repleta de ações físicas, intenções verdadeiras, impulsos orgânicos e extratos de vida) vibrassem a um só tempo em meu corpo. Já nos bastidores, não me contive e dirigi-me à atriz Anne Dias, dizendo uma frase que, ao ouvi-la pronunciada, eu mesmo me surpreendi: “Anne, tem um bicho dentro de mim!” Algumas semanas antes, fora a própria Anne que registrara no diário de processo do grupo um comentário que vejo como um prenúncio das sensações vividas naquele momento de subir ao palco: “Alberto pulsando, mais vivo do que nunca lá dentro” (Diário do Usina, 09 de novembro de 1997)

Algum tempo depois da temporada, quando assistíamos pela primeira vez juntos a gravação do espetáculo em fita VHS, no momento em que eu-*Basílio* fiz minha primeira aparição a mesma Anne virou-se para mim e fez uma pergunta que era mais uma outra forma de comentário, e me deixa até hoje comovido: “Alberto, onde tu estavas nessa hora?” De fato, minha mobilização interna era tão intensa naquele momento que, apesar de minha presença fisicamente concreta de ator, eu me sentia inteiramente mergulhado em outras dimensões do ser, vivenciando intensamente uma das experiências artísticas mais fascinantes de minha trajetória como ator.

⁶⁵ Fundado em 1987, abriga um complexo cultural que inclui galeria de arte, biblioteca, cinema e teatro.

4. MENTE DILATADA COMO POTÊNCIA PARA A PRESENÇA DO ATOR

Quando penso em minha atuação como *Laertes*, a primeira coisa que me vem à cabeça é falta de organicidade. O está por trás dessa minha impressão? O que estou querendo dizer como isso? Penso que a dimensão pedagógica que aquele processo ganhou pra mim fez-me focar no aprendizado daquele sistema, o que incluía fazer da própria cena um laboratório de experimentação mais da aplicação dos procedimentos do que sensível aos resultados. Lembrando de Rubens, digo que em *Hamlet* eu privilegiei domar meu cavalo, usar meu instrumental para apreender fisicamente os procedimentos propostos na perspectiva de dominá-los tecnicamente. A cena do choro no velório é uma prova disso: meu desafio era alcançar um domínio técnico daquele estado, ter a segurança de ser capaz de acioná-lo quando quisesse. Mas o resultado, penso, se tornava algo em certa medida “desajeitado”, o que me levava a ter aquela sensação do ator-frankenstein.

Faço novo rastreio em minha trajetória em busca de processos nos quais, em sentido contrário ao de *Hamlet*, eu acredite que tenha conquistado essa organicidade. E volto outra vez às minhas atuações em *Primeiro milagre do menino Jesus* e *A vida é sonho*. Nelas, estou certo de que atingi, por caminhos diferentes, graus de organicidade e dilatação de energia mais intensos de quando atuei *Laertes*. É curioso. Em *Hamlet* eu era um ator mais maduro e tinha acesso a um sistema capaz de criar uma dramaturgia pessoal, no entanto, isso não se traduziu em qualidade na atuação. Nas duas montagens anteriores, ao contrário, operei com procedimentos pessoais inventados, não testados e muito menos sistematizados, mas senti algo de inteiramente novo ao estar em cena, que se traduziu numa nova qualidade de presença cênica. O que estava por trás daqueles processos para além dos procedimentos aplicados, e contribuiu para aquela experiência de um corpo tão vivo?

Volto à metáfora amazônica da canoa que segue o movimento da maré, na enchente ou na vazante, deixando o pesquisador ser levado ao ritmo natural do próprio processo de pesquisa. Essa questão da relação entre organicidade e procedimentos técnicos cria uma espécie de suspensão do tempo na pesquisa. Na lógica do dibubuísmo, este seria o momento da virada da maré – que dura aproximadamente 15 minutos, atrasando sempre em uma hora o horário da preamar e baixamar no dia seguinte. Sinto-me, como pesquisador, nesse estado de suspensão, naquela atitude de repouso no movimento ou de imobilidade móvel sem imobilismo de que falou Paes Loureiro.

Nesta cartografia de processos criativos, de acordo com a metodologia adotada, chego a um momento de reconhecimento atento, a quarta variedade atencional, que surge quando “somos atraídos por algo que abriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação” (KASTRUP, p.44). Na diferença deste com o reconhecimento automático, para o qual “reconhecer um objeto é saber servir-se dele” (*Idem*, p.45), está o salto do olhar para os procedimentos técnico para um novo olhar, que quer “cartografar um território que, em princípio, não se habitava” (*Idem*, p.45), e que se aproxima mais das subjetividades do artista evocadas durante o processo criativo. O reconhecimento atento busca destacar no objeto “seus contornos singulares” (*Idem*, p.45), e lança o pesquisador nas “imagens do passado conservado na memória”, ao contrário do que acontece no reconhecimento automático, em que é lançado ao futuro.

De acordo com o pensamento de Paes Loureiro, compreendo que o olhar do pesquisador se assemelha aqui ao do caboclo, que contempla sempre uma dupla realidade, a imediata, de função material, lógica e objetiva e a mediata, de função mágica, encantatória e estética. Nesse sentido, o ângulo de investigação dos processos pode ultrapassar “os sentidos práticos” e penetrar uma terceira margem desse rio da memória, tornando possível ao olhar não se confinar ao que vê, e, através do que vê, ver o que não vê.

Sinto que esse momento exige um novo gesto de pouso sobre os processos de criação em *Primeiro milagre do menino Jesus* e *A vida é sonho*, para além das partituras espontâneas, das esculturas vivas e das máscaras de personagens dramáticos. O que poderá ser desvendado ao ficar de bubuia para outra vez deixar jorrar o tempo em companhia daquelas criações?

4.1 O DEVIR-CRIANÇA DO ATOR

Minha atuação ao narrar o texto de Dario Fo alcançava os espectadores de uma maneira que eu nunca antes experimentara – e agora constato: nem depois. Além das reações durante o espetáculo, que quase sempre criavam um forte estado de atenção e interesse coletivo intercalado por momentos de grande relaxamento muitas vezes revelados em sonoras gargalhadas, as pessoas sempre fizeram questão de vir até mim para expressar seu encantamento pelo trabalho e pela minha atuação; tratava-se, evidentemente, de uma feliz combinação entre dramaturgia, direção e trabalho do ator.

Acredito que narrar sozinho, com a ausência quase completa de recursos cênicos, uma história na qual eu usava corpo e voz para mostrar cerca de vinte e cinco personagens,

tornava-se algo bastante curioso para a maioria dos espectadores, valorizando a teatralidade do teatro. Complementando esse relato que faço da reação do público, devo revelar que desde sempre e até hoje, passados exatos 19 anos daquela primeira montagem, ainda é frequente que pessoas que assistiram ao *Milagre* se refiram a ele como “o melhor espetáculo que me viram fazer” ou “aquele que mais gostaram e nunca esquecem”.



Foto 17: Flagrante da organicidade de minha atuação em *Primeiro milagre do menino Jesus*. (Lila Bemerguy)

Já abordei esse processo neste estudo, detendo-me em descobertas técnicas importantes. Uma delas foi o ato de zerar como um estado de neutralidade fundamental para que o ator alcance novas formas artísticas, sem recorrer ao que já conhece vitimado pela tensão e ansiedade do momento da criação; outra foi a descoberta das partituras espontâneas, às quais eu recorria quando me sentia perder as rédeas da narrativa, ou me rendia temporariamente durante o ato cênico à sedução do riso e tentava ser engraçado – coisa que frequentemente me fez viver os piores momentos em cena naquele espetáculo.

Mas agora, aqui, de bubuia diante daquele processo, me pergunto: como foi possível que um ator que naquele momento fazia teatro há apenas sete anos, teoricamente menos experiente e preparado que quando atuei *Rei Basílio* e *Laertes* – este último quase dez anos e muitas outras atuações depois –, tenha sido capaz de um resultado artístico que, posso dizer, encantava o espectador? O que aconteceu ali que não cabe nessa minha lente de pesquisador e que fazia daquele trabalho, como me disse certa vez Wlad Lima, “uma pequena pérola”?

Intuo que encontrar uma resposta exige de mim uma mudança no ângulo de meu olhar; reencontrar-me com essas criações através de uma receptividade afetiva para que, ao invés de um sobrevôo conceitual que pesquisa algo, possa encontrar uma forma de pesquisar *com* algo. Essa constatação me induz a abandonar minha visão que privilegia as conquistas técnicas e os procedimentos criativos adotados. Como enxergar o que não é imediato, palpável, naquela verdadeira construção sem construção, já que não adotei nenhum procedimento consciente durante os ensaios, que me desse segurança na execução? Como ver a terceira margem?

Volto à lembrança de que eu era um ator jovem e inexperiente – tinha apenas 23 anos. O que possui de valor um ator assim, se ele não domina técnicas, se de verdade nem sabe por onde começar sua criação? Além da energia, da paixão, talvez um enorme descompromisso, capaz de estimular o fazer teatral pelo viés da brincadeira e da ludicidade, que a relação de aproximação com o espectador, tão característica do gênero épico, só favorece.



Foto 18: Personagem do filho do patrão em cena da primeira montagem, realizada em 1993. (Lila Bemerguy)

Num ensaio normalmente não há público, mas precisa haver sempre pelo menos um espectador – o encenador-diretor. Um “espectador de profissão”, como definiu Grotowski. E por esse caminho retorno à pessoa de Roberto Paiva, o Beto, que me dirigiu naquela montagem. Percebo que pode estar em nossa relação, cultivada no dia-a-dia dos ensaios, o segredo daquele resultado artístico. Afinal, éramos dois meninos. Tornamo-nos três, quando o sonoplasta Cláudio Melo se integrou à equipe. Quando ensaiávamos, tornávamos crianças.

É notório que existe uma grande proximidade entre a arte de ator e o ato de estar no mundo para uma criança. Tal como faz o ator dentro do jogo da convenção teatral, ao acreditar em uma realidade inventada, a criança, em sua imaginação, torna real seu jogo de ressignificação do mundo. É a partir desse fenômeno que reflete José Gil no artigo *A reversão*, que integra a publicação *O devir-criança do pensamento*, organizado por Daniel Lins. No artigo, o autor opera com o conceito de devir-criança, uma singularidade do devir – um dos princípios do rizoma.

Faz-se necessário aqui uma janela para apresentar esse referencial teórico complementar e iniciar uma articulação com meu processo de criação no *Primeiro milagre*, na perspectiva de compreender como aquela atuação pode ser compreendida como um devir-criança do ator.

José Gil afirma que o devir-criança consiste em “formar uma zona de osmose entre o adulto e a criança, zona de dessubjetivação do adulto e de contaminação pelo movimento do devir-criança” (2009, p.21). O autor parte da imagem de uma criança que brinca com um aviãozinho, para tentar compreender o que acontece entre esses dois “corpos”:

Em termos deleuzianos, a criança está a extrair partículas (sonoras e outras) do seu organismo, desorganizando-o como tal e como forma (não para tomar a forma de avião), imprimindo a essas partículas de vibrações sonoras os ritmos da máquina voadora. Extração do inumano do seu corpo humano. Criação de uma zona de osmose ou de “indiscernibilidade” em que já não se sabe se é o corpo da criança que voa no espaço ou o avião que sofre de medo ao picar subitamente em direção ao solo. Nessa zona formou-se um bloco de afecto único, uma máquina a dois, um plano único em que constantemente se trocam partículas do corpo da criança com as que emite o avião em processo de devir-criança. (GIL, 2009, p.19)

Seria possível aplicar essa relação composta de um bloco de afeto único construído pela criança na relação com seu brinquedo à relação do ator com a cena e com os espectadores? Creio que sim. Pela atitude lúdica, o ator também se desterritorializa num devir, entre ele mesmo e outros corpos-seres-personagens ou mesmo re-significa tempo e espaço com sua atuação, pelo viés da imaginação dele mesmo e do espectador. Com efeito, ainda segundo Gil, a criança é capaz de dilatar seu corpo no espaço durante esse ato lúdico:

O que está a fazer, afinal, a criança que brinca com o avião? Está a experimentar a sua plasticidade em transformar-se e a sua capacidade de se dissolver e de se conectar simbioticamente com o ar, a terra, o cosmos. Para tanto, tenta criar um plano de consistência, quer dizer, uma zona em que as partículas mais heterogêneas, orgânicas e não orgânicas, coexistam por si, se conectem, entrem em fluxos de vida. É evidente que o jogo se repete e compõe um ritornelo. O que a criança quer, o que o devir da criança visa é a construção de maneiras de combinar partículas que assegurem a perenidade do movimento dos fluxos. É esse o seu poder de vida. (*Idem*, p.20)

Impossível, nesse jogo comparativo entre a criança e o ator, não relacionar essa capacidade de criar fluxos de vida com aquela organicidade procurada, que se traduz num corpo vivo e pulsante no momento da atuação. Assim como essa dilatação “cósmica” pode ser relacionada com a qualidade de dilatação da presença. Em outras palavras, ao acionar seu devir-criança, o ator torna-se a si mesmo extensão da realidade inventada que ele mesmo cria.

Ainda no contexto dessa relação é possível compreender esse plano de consistência do devir-criança com a ideia de partitura no trabalho do ator, já que, por definição, ambas são responsáveis pelas conexões que propiciam o fluxo de vida. Essa nova abordagem, porém, redimensiona para mim a noção de partitura, que deixa de ser algo rígido para se tornar mais flexível, já que essa compreensão não parte da ideia de estrutura formal, mas ao contrário, “uma involução em que a forma não para de se dissolver para libertar tempos e velocidades” (*Idem*, p.22). Essa constatação vem do fato de que não havia nenhuma forma conscientemente construída, embora essa estrutura de algum modo subsistisse à atuação em outra relação com esta, sem hierarquia de etapas de construção e suas respectivas camadas.



Foto 19: Reação do público durante apresentação realizada no Teatro Waldemar Henrique. (Lila Bemerguy)

Volto às recordações de minha atuação para lembrar que, em certos momentos, tanto nos ensaios quanto nas apresentações do espetáculo, diversas vezes tive a sensação de que eu era capaz de sentir, a partir do ritual que se construía naquele lugar e tempo presente, uma sensação de que todos os espectadores estavam dentro de mim, ou que eu habitava cada um

deles, como um verdadeiro bloco de afeto único. Isso significa dizer que as menores reações estavam à flor da pele, tanto para o ator quanto para cada espectador. Com base nesse referencial teórico, compreendo essa relação como um equivalente, no trabalho do ator, daquela capacidade da criança de se dilatar, conectando-se com o mundo fora de seu corpo. Dessa forma, segundo Gil, “a criança não tem um interior separado do exterior, os seus devires passam-se imediatamente no plano que o seu corpo compõe com o exterior, perfazendo a textura do mundo” (*Idem*, p.23), o que explica porque “a criança não vive o seu corpo orgânico como um objeto cortado do exterior” (*Idem*, p.23).

Ainda segundo o autor, essa capacidade da criança de dissolver-se no mundo tem relação íntima com a forma com que ela opera sua dimensão interior:

É, pois, a transformação do espaço “entre” de coalescência em um espaço em que não há já diferença entre exterior e interior, ou superfície com múltiplas dimensões sem deixar de ser plana, que cria o Corpo sem Órgãos. É a minha alma exterior, é o que permite que o mundo seja todo ele, *animado* para a criança. Porque é que esse espaço revertido e transformado tem múltiplas dimensões? Essencialmente porque o “dentro”, o interior pensando tem infinitos níveis de profundidade. Ao reverter-se para o exterior passando a fazer parte do plano sem órgãos, concedem-lhe uma fractalidade infinita. (*Idem*, p. 29)

Ao relacionar essa ideia com meu referencial teórico sobre o trabalho do ator, estabeleço uma relação intrínseca entre essa dimensão de um interior ativo que cria infinitos níveis de profundidade, com o pensamento de Grotowski, quando este diz que a verdadeira ação psicofísica nasce no impulso interior que, por sua vez, define-se como algo que se projeta para fora do corpo, numa determinada intenção, um desejo por algo que está fora de si. Desta forma, compreender o trabalho do ator como um jogo de devir-criança nele mesmo contribui para trazer organicidade à sua atuação, que se traduz numa qualidade de dilação da presença, já que seu corpo, nesse jogo de reversão, “não existe senão como foco emissor de vida e que se dissolve nessa contínua emanção e disseminação de intensidades” (*Idem*, p.32).

A perspectiva, através do estado de devir-criança do ator, de diluição das formas rígidas e adoção de uma noção de fluxo, em detrimento de uma hierarquia entre as etapas dos procedimentos criativos, assim como o jogo vivo com o espectador determinado pelo foco concentrado sempre no ato de narrar para alguém, permite trazer qualidade cênica à atuação. Isso acontece porque nesse contexto o ator torna-se capaz de agenciar as informações em tempo presente que o atravessam provenientes dele mesmo, diluindo a fronteira entre consciência e intencionalidade e tornando a atuação um processo vivo em constante elaboração, e não um resultado final de algo que foi construído para ser, depois, executado.



Foto 20: Filho do patrão transformado em estátua de barro. (Lila Bemerguy)

O jogo lúdico da criança aplicado ao ator demonstra, portanto, que este precisa convocar permanentemente seu corpo através das ações. É assim que, conforme afirma Sandra Meyer Nunes, o corpo conhece agindo, tornando-se capaz, através de seu estado de devir-criança, de esgarçar o tempo e o espaço naquele processo vivo a que me referi, capaz de resultar, ainda segundo a autora, em estrutura e espontaneidade permeando-se em tempo presente.

Uma vez ativada, entretanto, essa “corrente essencial de vida” precisa ser organizada para servir à expressão cênica do ator sem que sua essência vital seja perdida, o que Grotowski chama de “simultaneidade entre estrutura e espontaneidade” (NUNES, 2010, p.

113). No livro *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, o colaborador Ludwik Flaszen⁶⁶ esclarece a questão:

“A união (...) de espontaneidade e disciplina. Essa fórmula famosa tem um sentido rigorosamente técnico”. O ato do ator compõem-se das reações vivas de seu organismo, da “corrente dos impulsos visíveis” no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize, a partitura composta do movimento e do som. (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2007, p. 31)

Ao contrário do que possa parecer, o ator não deve se incomodar com a contradição inerente à relação entre precisão formal e espontaneidade:

Enveredando pelo caminho da estrutura, é preciso chegar àquele ato real, e nisso está contida uma contradição. Foi de grande importância entender que essas contradições são lógicas. Não é preciso procurar evitar as contradições, ao contrário: justamente nas contradições está contida a essência das coisas. (*Idem*, p. 131)

A questão que se colocava naquele momento das pesquisas do Teatro Laboratório resumia-se a buscar compreender “como manter a precisão de cada elemento sem cessar de improvisar o fluxo” (*Idem*, p. 202), para que fosse possível ultrapassar na atuação a mera execução dos elementos conhecidos para atingir o desconhecido, tornando a execução da partitura algo que ultrapassa a noção do puramente mecânico e automático e aproxima do atuante do corpo vivo, orgânico. Foi quando a pesquisa identificou o quanto era restritivo restringir-se aos processos conscientes:

Logo identificamos com a catástrofe o fato de guiar conscientemente o corpo como se se tivesse que lidar com uma marionete. No fundo, quando são mantidas simultaneamente a espontaneidade e a precisão, agem ao mesmo tempo a consciência (isto é, a precisão) e o inconsciente (isto é, a adaptação espontânea). (*Idem*, p. 202)

A questão da manifestação do inconsciente nas ações humanas ditas intencionais é redimensionada quando sabemos que estas “não provém da intencionalidade e da vontade exclusivamente, nem tampouco a vontade, a consciência e a intencionalidade são de todo controladas pelo agente” (NUNES, 2010, pp. 110-11), e que enquanto o indivíduo age “outras informações em tempo presente atravessam o corpo proveniente dele mesmo” (*Idem*, p. 111). Esse aspecto é particularmente interessante no que diz respeito à arte de ator, na medida em que a ação “passa a ser entendida como processo vivo em constante elaboração e não o resultado causal final desses acordos” (*Idem*, p. 111).

⁶⁶ Colaborador de Jerzy Grotowski.

Não apenas Grotowski, mas já o próprio Stanislavski buscava atingir o plano do inconsciente nas ações físicas do ator, já que “para o diretor russo este não é acessível ao cérebro ou pensamento, mas sim aos sentimentos e às emoções criadoras” (*Idem*, p. 114), o que significa que “o ator tem que convocar seu corpo via ações” (*Idem*, p. 114) já que “não está no âmbito da consciência humana a execução deste trabalho oculto, e assim sendo, o que está além de nossos poderes é realizado pela própria natureza em lugar de nós” (STANISLAVSKI, 1995 apud NUNES, 2010, p.114). Ou seja, “o ator não convoca o estado criativo por seu ato volitivo, apenas pode permitir que ocorra mediante o trabalho sobre suas ações físicas” (*Idem*, p. 114). Em síntese, “o corpo conhece agindo” (*Idem*, p. 115), ou seja, ainda que o ator execute uma partitura rigorosa de ações corporais e vocais previamente elaboradas, existirá sempre a possibilidade de “esgarçar o tempo e o espaço para permitir os momentos que não estão pré-dados” (*Idem*, p. 116), num processo vivo que resulte em “estrutura e espontaneidade permeando-se em tempo presente” (*Idem*, p. 116).

Ainda nesse percurso que partiu de *Hamlet*, em 2002 e retornou ao *Primeiro milagre, do menino Jesus*, em 1993, volto outra vez para a montagem de *A vida é sonho*, em 1997, para outra vez buscar transcender o olhar daquilo que está aparente, como acabo de fazer na descoberta de uma dimensão de devir-criança em minha atuação no texto de Dario Fo.

4.2 OS INDUTORES DE CRIAÇÃO SUBJETIVOS DO ATOR

O termo “indutor” refere-se, no contexto desta escrita, a todo e qualquer elemento (imagem, objeto, cor, som, texto, memória) capaz de instigar o ator a iniciar seu processo de criação poética. Tive contato com esse termo pela primeira vez por meio da encenadora Wlad Lima, que há muito tempo o utiliza para se referir a tudo aquilo que serve como ponto de partida para suas criações. Basicamente, foram três os indutores que elegi para esta criação: uma pintura de Anibal Pacha⁶⁷ chamada *O rei sem rosto*, a música *Átimo de pó*, que integra o álbum *Quanta*, do cantor e compositor Gilberto Gil, além da pessoa de meu pai, Eduardo Araújo e Silva⁶⁸. Nas páginas seguintes, demonstrarei porque, e de que maneira, esses três indutores pessoais contribuíram para minha interpretação da personagem *Rei Basílio*.

⁶⁷ Artista plástico, fotógrafo, cenógrafo, bonequeiro, ator e diretor paraense, com passagem por importantes grupos de Belém como Cena Aberta e Usina Contemporânea de Teatro. Atualmente, é integrante da In Bust Cia de Teatro com Bonecos e professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

⁶⁸ Jornalista e produtor cultural paraense falecido no dia 20 de abril de 2007, aos 66 anos.

4.2.1 A pintura *O rei sem rosto* como indutor imagético

Ainda na fase inicial do processo, mas quando já estava definido que eu interpretaria *Rei Basílio*, cheguei a um dos ensaios trazendo uma imagem que apresentei ao grupo como um possível indutor imagético para a construção de meu personagem. Tratava-se de uma pintura de Anibal Pacha intitulada *O rei sem rosto*, que integrou a exposição individual *Personagens do imaginário*, realizada pelo autor em 1996 no antigo Núcleo de Artes da UFPA (prédio que atualmente abriga o Instituto de Ciências da Arte – ICA).



Foto 21: *O rei sem rosto*, pintura de Anibal Pacha.

Vou começar pela minha interpretação pessoal da imagem expressa na tela pelo artista. A pintura de Anibal mostra um monarca sentado em seu trono, ao mesmo tempo em que parece ter seu corpo fundido ao próprio acento real, como se daquele objeto fizesse parte indissolúvel – ou dele não pudesse se livrar. Paradoxalmente, a posição de seus pés (o esquerdo à frente e o direito fazendo um apoio atrás) indica que ele poderá se erguer a qualquer momento. O homem adota uma atitude corporal retraída, fechada, pela qual aparenta querer ocultar-se de algo; nada em sua postura remete à autoridade e segurança de que goza um verdadeiro rei. A figura ostenta um farto manto vermelho e, sobre a cabeça, a coroa –

símbolo máximo e inquestionável de sua posição social. Enigmaticamente, porém, abaixo dela, onde nossos olhos deveriam encontrar seu rosto, a tela mostra apenas um inquietante espaço negro, vazio, como se sua face estivesse oculta pela ausência de luminosidade; ou, se preferirmos, como se seu rosto de fato não pudesse ser revelado. Ao lado da figura do rei aparece pendida por uma linha tênue uma enigmática maçã: seria o símbolo de alguma tentação que perturba aquele monarca?

A partir da contemplação dessa imagem, tão rica em possibilidades de leitura e significados, comecei a procurar estabelecer relações com a interpretação que fizera de *Basílio*, com o objetivo de extrair dessa reflexão elementos que pudessem contribuir concretamente para a construção da personagem. E, de fato, não são poucas as associações possíveis entre a pintura e o ser ficcional; a mim me pareciam, na verdade, feitos um para o outro. Em determinado momento, já era o próprio *Basílio* que eu via naquela pintura; projetava na imagem a dimensão subjetiva da personagem que procurava fazer viver em mim.

Começo pela postura corporal. Assim como o rei pintado por Anibal, o rei criado por Calderón tem muito motivos para sentir-se retraído, para querer se ocultar; omitir-se, talvez, da necessidade ética e moral (e, ao mesmo tempo, do profundo desejo pessoal) de revelar o terrível segredo que, há vinte anos, lhe corrói a alma de pai. Dizendo de outra maneira, por trás da aparente figura imponente, austera, inquebrantável e segura de si como o grande e poderoso monarca que é, habita um homem que parece querer se esconder dos outros e, sobretudo, de si mesmo. O ato que praticou contra o próprio filho não cessa de se confrontar, impiedosamente, com os valores de integridade moral e de humanidade que defende no exercício de sua majestade. O maior enfrentamento de *Basílio*, nesse sentido, é com ele mesmo. Esse contexto me parece adequado à ideia de uma “tragicidade da individualidade e da consciência” a qual se referiu Peter Szondi (2004, p.99), na medida em que a ausência do rosto pode ser compreendida como uma potente metáfora dessa condição.

Indo além, posso dizer, então, que o ato não foi praticado apenas contra o próprio filho. De fato, é Segismundo o jovem mantido encarcerado por decisão do monarca, mas não seria *Basílio* o verdadeiro prisioneiro de si próprio por ter tomado uma decisão e determinado uma ordem que fere todos os seus princípios éticos e morais – ou, pelo menos, aqueles que ostenta publicamente como seus? E então volto outra vez à metáfora do rei sem rosto da pintura de Anibal: não seria o próprio *Basílio* um homem incapaz de verdadeiramente enxergar – não diria sua verdadeira face, porque esta é resultado inexorável de tudo aquilo que pratica – mas daquela face que aparenta ter perante seus súditos – sua máscara de rei?

Em síntese: *Basílio* pode ser interpretado como um rei sem rosto, porque se sente fragilizado em sua consciência e inseguro de sua própria individualidade em razão dos atos que praticou – ainda que estes tivessem como objetivo evitar a consumação das profecias nas quais, inadvertidamente, acreditou.

Agora, veja-se: essa constatação é extremamente instigante para o ator que possui a missão de interpretar esse personagem. Como expressar cenicamente um homem sem rosto, ainda que metaforicamente, na medida de sua própria individualidade e consciência abaladas, fragilizadas? Ou, se preferirmos, que estímulos subjetivos essa imagem fixada pode ativar no corpo do ator no exato momento em que atua *Basílio*? E ainda nem sequer falei na maçã enigmaticamente pendida ao lado do monarca na pintura que induziu essa criação.

Ao considerar a influência do mito cristão sobre a obra de Calderón, e partir da ideia de que a maçã simboliza nesse contexto o pecado original, ou melhor, a própria tentação do desejo, pode-se deduzir que o rei sem rosto que aparece na pintura de Anibal Pacha (e que já identificamos com a personagem *Rei Basílio* de Calderón de La Barca) tem diante de si duas fortes tentações, capazes de mover a personagem no curso da ação dramática da peça: primeiro, a tentação de revelar o terrível segredo guardado há vinte anos; em seguida, depois de ver consumados os atos tiranos do filho liberto, a tentação de acreditar que possui o poder de ter controle sobre a própria realidade a ponto de tentar transformá-la com seu plano de fazer o príncipe pensar que tudo não passou de um sonho. Creio que pensar assim revela-se uma potência para a cena, na medida em se cria uma sequência de motivações para a personagem, capaz de movê-la nas suas atitudes concretas (seus atos) e dinamizando, desta maneira, tanto a ação dramática da peça quanto a própria presença cênica do ator.

Sem dúvida, não posso afirmar que fiz exatamente essa interpretação da pintura *O rei sem rosto* naquele momento da montagem do espetáculo *A vida é sonho*, até porque nem os registros do processo e nem a memória são capazes de atualizar essa informação para revelar como, de fato, se deu esse processo de indução. Mas, independentemente disso, posso afirmar que a imagem pintada por Anibal habitou minha imaginação e, provavelmente, meu inconsciente, durante todo o longo período em que estive imerso naquela criação. Parte da interpretação da imagem que escrevi aqui certamente foi semelhante a que fiz naquele momento; outra parte nasce do reencontro com esse universo criativo que volto a acionar em mim no exercício desta escrita.

4.2.2 A canção *Átimo de pó* como indutor verbal e sonoro

Não sei dizer ao certo o que senti quando ouvi pela primeira vez a canção *Átimo de pó*, de Gilberto Gil em parceria com Carlos Rennó, que integra o álbum *Quanta*, lançado em 1997 por este singular músico e compositor baiano. Em certo momento, porém, não conseguia mais parar de escutá-la; quando percebi, ela já havia se transformado num forte indutor para minha criação de *Rei Basílio*. Foi essa canção que me acompanhou durante muitas e muitas horas de solitária reflexão criativa sobre aquele processo, povoando de poesia os longos períodos em que ficava longe dos ensaios, mas procurava (ou melhor, não conseguia evitar) pensar naquela criação que, lentamente, eu gestava. Eis a letra da canção composta por Gil:

Átimo de pó

(Gilberto Gil e Carlos Rennó)

Entre a célula e o céu
O DNA e Deus
O quark e a Via Láctea
A bactéria e a galáxia

Entre o agora e o eon
O íon e o orion
A lua e o magnéton
Entre a estrela e o elétron
Entre o glóbulo e o globo blue

Eu, um cosmos em mim só
Um átimo de pó
Assim: do yang ao yin

Eu e o nada, nada não
O vasto, vasto vão
Do espaço até o spin

Do sem-fim além de mim
Ao sem-fim aquém de mim
Den' de mim

Se a pintura cumpriu o papel de fornecer uma imagem capaz de induzir diretamente a construção da personagem (no caso, o fato de que a ausência do rosto na imagem e a postura corporal da figura podem ser compreendidas numa relação direta com a situação dramática de *Basílio* na peça), a letra da canção trouxe contribuição semelhante, porém não relacionada à natureza da personagem, mas à própria pessoa do ator.

Imaginar que a dimensão interior de um ser humano (o “sem-fim aquém de mim” na letra da música), pode ser compreendida na mesma dimensão de infinitude do universo (o

“sem-fim além de mim”, nos versos da canção), redimensiona toda a forma com que o ator é capaz de ver a si mesmo como matéria prima a partir da qual será gerada uma criação poética – no caso, uma personagem teatral – torna-se uma nova forma equivalente ao devir-criança no que diz respeito à dilatação da presença através da utilização da imaginação. Sonia Azevedo reflete sobre as especificidades e o foco no que diz respeito à contribuição da pessoa do ator no contexto de seu processo criativo:

Esses recursos exigidos dele no palco nada mais são, por um lado, que autoconhecimento de si como pessoa, mas com objetivo diverso do simples autoconhecimento (e consciência de si): é preciso aprender a utilizá-lo, aprender a lançar mão desse potencial desenvolvido visando, não à vida, mas à arte. (AZEVEDO, 2009, p. 208)

Além desta contribuição, que ajudou a potencializar minha autoconsciência no contexto do trabalho, a canção teve outra função importante no processo, nesse caso sem uma ligação necessariamente objetiva com a natureza da personagem, mas sim com o estímulo à criação de uma atmosfera que servia para me manter conectado ao processo criativo durante os períodos em que não estava ensaiando, estudando a peça ou realizando exercícios a serem postos em prática no momento de trabalho. Essa atmosfera pessoal em que mergulhei foi importante, visto que o espetáculo foi construído durante um longo processo, que durou mais de oito meses, em ensaios espaçados que aconteciam somente aos sábados e domingos, com aproximadamente cinco horas de duração. Essa característica bastante peculiar do processo se refletia numa intensificação da convivência entre os criadores, como fica evidente neste fragmento de minha escrita registrada no diário do Usina, que também depõe sobre minhas frequentes imersões na solidão durante a criação:

Pode parecer um sonho, mas escrevo (este diário?) enquanto Anne [Anne Dias, atriz] pinta as unhas. Acho que ela não viu que a Valéria [Valéria Andrade, atriz] está fazendo leite pra nós. Estamos juntos desde ontem, ou melhor, elas, porque eu estive, digamos, “ausente dos outros” quando saí do ensaio, ontem. (Diário do Usina, 22 de junho de 1997)

Sonia Azevedo também reflete sobre a importância dessa dilatação do tempo no processo criativo pessoal do ator, que acaba atingindo, ainda que de maneira indireta, a construção dos signos corporais e vocais que serão capazes de expressar a personagem, durante a atuação:

Se o signo tem um período de latência, isto quer dizer que ele é uma resposta a um estímulo provocado algum tempo antes. Pode significar igualmente que, no aparente sono (ou inatividade produzido entre os primeiros estudos, leituras, interpretações e análises, improvisações sobre circunstâncias dadas), primeiras aproximações do ator rumo à personagem, haja a necessidade de

um tempo, em que todas essas informações e descobertas possam repousar a seu modo dentro do ator, fazer parte indireta de sua vida, de suas leituras, conversas informais. Não se pretende dizer com isso que os ensaios devam sofrer uma pausa para que o ator, na sua solidão, adormeça com a personagem embaixo do travesseiro. Muito pelo contrário, os ensaios são o alimento estimulante para que esse trabalho prossiga nas sombras, oculto e disfarçado de seu próprio agente. (AZEVEDO, 2009, p. 187)

Não tenho a menor dúvida de que essa dilatação do tempo dedicado à criação tem relação direta com o resultado de minha interpretação para *Rei Basílio*; esse procedimento permitiu um processo de intensa maturação na construção do personagem, que influenciou de maneira decisiva o estado de profundo comprometimento pessoal e visceralidade que acredito ter conseguido imprimir à minha atuação. Azevedo nomeia esse procedimento de espera ativa como uma “latência do signo”, sendo a latência compreendida como “período de inatividade entre um estímulo e a resposta por ele provocada” (*Idem*, 2009, p. 186):

Desde que nasce, no ator, esse intento de criação, começa também um processo invisível, marcado por uma espera ativa. Cada personagem é um desafio, e esse desafio é responsável pela mobilização de uma energia que começa a ser produzida (ou desviada) especialmente para tal fim. A partir daí principia aquilo que chamei de latência do signo, marcado, em menor ou maior grau, pela vitalidade do intérprete. (AZEVEDO, 2009, p. 169)

Não deverá parecer estranho dizer que, enquanto escrevia sobre esse indutor verbal e sonoro, ouvia repetidamente a canção de Gil e Rennó. Foi como se cada músculo de meu corpo revivesse os momentos em que, exausto após os ensaios, chegava à minha casa, apagava as luzes, fechava os olhos, ligava o som e deixava que essa canção, como uma espécie de mantra, me fizesse mergulhar no “sem fim aquém de mim” que me envolvia durante o processo, lembrando cada momento daquele dia de trabalho. A memória física desses instantes parece tão concreta para mim como as sensações que sentia ao atuar *Basílio*. Sei que jamais poderei ouvir essa canção sem fazer essas conexões com toda aquela vivência, que afinal permanece sempre tão viva “den’ de mim”.

4.2.3 À imagem e semelhança de meu pai

Além destes dois indutores, a pintura *O rei sem rosto* e a canção *Átimo de pó*, existiu ainda um terceiro, certamente mais complexo que os dois primeiros, porque atinge a dimensão das relações íntimas e afetivas de minha própria vida: trata-se da pessoa de meu pai, Eduardo Araújo e Silva, que também busquei identificar com o personagem de *Rei Basílio*.



Foto 22: Meu pai, Eduardo Silva.

Desde quando a memória me permite lembrar, meu pai sempre foi um homem que demonstrava austeridade, severidade e rigidez de pensamento – traços de uma personalidade que se materializavam fisicamente numa expressão sisuda e num tom de voz grave e ameaçador. Entre seus defeitos, o mais marcante, sem dúvida, era a prepotência, que o fazia achar-se frequentemente melhor que os outros e tornava-o o eterno “dono da verdade” – expressão pela qual tantas vezes fui obrigado a ouvir minha mãe me chamar, como o mais digno herdeiro na condição de filho primogênito.

Esse traço da personalidade de Eduardo Silva fica bastante evidente em alguns trechos de cartas enviadas a ele por seu pai, Alberto da Cunha e Silva, o avô de quem herdei (certamente entre muitas outras coisas) nada menos que o próprio nome. Numa dessas cartas, enviada do Rio de Janeiro a Belém em 19 de agosto de 1966 (três anos antes de eu nascer), aquele Alberto Silva pondera:

“Em que pese você se julgar infantilmente um **HOMEM PERFEITO**, você, como todos os seus semelhantes, variando de indivíduo, tem muitas (...) imperfeições. (...) Você precisa acabar com esse negócio de se achar **PERFEITO** e querer impor isso àqueles com quem convive e lida. Para princípio de conversa, ninguém é perfeito neste mundo.”

Não foi difícil perceber as muitas (e bastante inquietantes) coincidências entre as personalidades de meu pai e da personagem de Calderón conforme a interpretei. Neste outro trecho da mesma carta de meu avô, pode-se identificar uma crítica a meu pai que cabe perfeitamente às atitudes de *Basílio* em relação a seu próprio filho, e que o levaram, inexoravelmente, à desgraça que tentava evitar: “Você precisa ser menos egoísta e pensar, ainda que seja um pouco, na dor que seus erros possam causar aos outros.”



Foto 23: Eu no colo de meu avô Alberto da Cunha e Silva. (Arquivo pessoal)

Lendo essas cartas amareladas pelo tempo trocadas entre meu avô e meu pai – que certamente não por acaso Eduardo guardou de forma tão cuidadosa durante mais de 40 anos – pude perceber que sempre existiram, entre meu pai e o pai dele, os mesmos conflitos que depois vivi com meu pai, e que, provavelmente (se o tempo assim o permitir) viverei com meu filho, Pedro, que hoje tem apenas três anos – e que o avô, infelizmente, não conheceu.

Isso me leva a pensar que a trama de *A vida é sonho* pode ser compreendida, também, como uma metáfora sobre o conflito universal entre gerações, no qual descobriremos que todos nós, em determinado momento, reproduzimos com nossos filhos o mesmo comportamento que nossos pais tiveram conosco – e o quanto isso pode nos ensinar sobre a natureza humana: hoje filho, amanhã pai.

Alguns fragmentos de *Carta a meu pai*, do escritor alemão Franz Kafka, servem como testemunhos dessa ideia, na medida em que, ao lê-los, não consigo definir se é Kafka que fala a seu pai, se eu a meu pai, ou se o próprio Segismundo a seu pai, *Basílio*:

Eu dividia o mundo em três partes: uma, onde eu vivia, o escravo, regido por leis inventadas exclusivamente para mim, às quais, além do mais, e não sei por que não podia adapta-me completamente; depois, um segundo mundo, infinitamente afastado do meu, no qual vivias tu, ocupado em governar, distribuir ordens e aborrecer-se porque não eram cumpridas; e, por fim, um terceiro mundo, onde vivia o povo livre e alegremente, sem ordens nem obediência. (KAFKA, 2002, p. 84)

Interpreto a “escravidão” de que fala o autor alemão como a subordinação imposta ao filho pelas ideias do pai, como se ser mais velho (e propriamente pai) representasse uma condição superior de sabedoria. Neste outro trecho, é possível identificar uma crítica de

personalidade muito semelhante àquela feita por meu avô a meu pai, sem falar na extrema (e porque não dizer, irônica) coincidência com a relação entre um príncipe e seu pai monarca:

Eras para mim a medida de todas as coisas. (...) De tua poltrona governavas o mundo. Tua opinião era correta; qualquer outra, absurda, exagerada, louca, anormal. Com tudo isso, era tão grande tua confiança em ti mesmo que não precisavas ser consequente. (KAFKA, 2002, pp. 81-82)

Mas de que maneira todas essas referências foram (ou poderiam ser) utilizadas em minha atuação como *Rei Basílio*?

Em primeiro lugar, convicto das semelhanças entre essas personalidades, percebi que poderia imaginar também para o personagem uma semelhança física com meu pai. Esse processo começaria com estímulos internos, capazes de construir a fisionomia de austeridade até atingir aspectos exteriores, tais como a enorme barba que cultivei durante quase um ano para compor minha atuação. Durante a curta temporada do espetáculo, que durou apenas dois dias, tudo foi complementado com uma caracterização que incluía traços de envelhecimento como calvície, além de cabelos e barba esbranquiçados – era importante enxergar-me como meu próprio pai.

Outro aspecto importante foi a descoberta da voz de *Basílio* e que foi profundamente inspirada na gravidade da voz de meu pai; isso me remete, inclusive, a uma memória da infância, quando apenas o timbre vocal amedrontava a ponto de inibir qualquer insistência na tolice cometida.

O mais importante, porém, habita a dimensão interior da personagem. Em certo momento da vida compreendi que meu pai, apesar da aparente austeridade, era “no fundo (...) um homem bondoso e terno” (*Idem*, 2002, p. 80), como revela Kafka sobre seu próprio pai. Toda aquela austeridade também servia para proteger um homem frágil e amoroso que, por alguma razão, teimava em ocultar essa natureza na relação com as pessoas – até mesmo as mais próximas. Penso que *Basílio* pode ser interpretado do mesmo modo: a imagem de exterior de gravidade esconde, na verdade, o verdadeiro e profundo desejo de amar e ser amado por seu filho.

Assim, interpretar *Rei Basílio* torna-se, para além de mera atuação cênica, um exercício do mais profundo e verdadeiro contato com minha natureza essencial, minhas raízes socioculturais, minha herança genética e minha ancestralidade. E realizar essa escrita, portanto, transforma-se também numa maneira, tal como o fez Kafka, de não me deixar morrer um dia sem dizer as coisas que, em vida, meu pai jamais escutou de mim.

De fato, como seria possível dimensionar, ao atuar *Basílio*, o que era manifestação da complexa relação que mantive com meu pai – e, sobretudo, aquilo que dessa relação eu mesmo desconhecia? Até onde minha atuação era uma personagem ficcional, eu mesmo ou a própria gênese herdada de Eduardo Silva e de toda a minha ancestralidade? Como diz Artaud, “eu sou meu pai, minha mãe e eu mesmo” (ARTAUD) e, conforme afirma Grotowski, “nosso corpo inteiro é uma grande memória” (GROTOWSKI, 1987, p. 172) de forma que:

É necessário dar-se conta de que o nosso corpo *é* a nossa vida. No nosso corpo, inteiro, são inscritas todas as experiências. São inscritas sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. (*Idem*, p. xx)

Ao reviver aqui esse processo percebi que existia uma busca minha como ator pelo conhecimento de si mim mesmo na vivência desses processos criativos – aquele ator como buscador de si, conforme a visão de Cacá Carvalho segundo Wlad Lima. Por fim, descobri também que essas subjetividades que apontam a busca de si, tornam-se uma espécie de devir-eu mesmo na atuação e ganham potência para dilatar a presença cênica do ator através do estímulo a um estado de mente dilatada.

4.3 DEVIR-CRIANÇA E INDUTORES SUBJETIVOS COMO FONTE DA MENTE DILATADA DO ATOR

Num capítulo da obra de autoria de Eugenio Barba e Nicola Savarese chamada *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*, Franco Ruffini apresenta o conceito de Mente Dilatada. Segundo o autor, esse conceito aparece nos procedimentos aplicados ao ator por Stanislavski, e corresponde à “construção de um aparato psicomental substituto, que suplanta tanto o aparato cotidiano (...) quanto o de clichês interpretativos” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 65), e que “causa uma *vitalização da própria mente* do ator, mais exatamente do que *re-viver algo em sua própria mente*” (*Idem*, p. 65). A mente dilatada, de acordo com Ruffini, pode ser compreendida com uma “mente em excesso”, uma espécie de equivalente em nível mental do conceito de corpo dilatado ou extracotidiano, aquele que se diferencia do corpo cotidiano pelo uso em excesso da energia, segundo explica Barba em *A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral*:

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 parecem sugerir um princípio oposto

em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 1994, p. 31)

O corpo dilatado do ator, segundo a Antropologia Teatral, existe em nível pré-expressivo, definido como aquele “nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 188), ou seja, o ator trabalha nesta fase como se “o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado” (*Idem*, p. 188).

Se o nível pré-expressivo “pode ser definido como aquele no qual o ator constrói e dirige sua presença no palco, independente e antes das metas finais e resultados expressivos” (*Idem*, p. 64), então a noção de presença, nesse contexto, não constitui uma metáfora, e sim um sentido literal. Por outro lado, conforme já argumentei no primeiro capítulo, a presença do ator é sempre física e mental, de maneira indissociável. Pode-se, portanto, deduzir que a própria pré-expressividade “embora seja física, também se manifesta numa dimensão mental” (*Idem*, p. 64), ou seja, “a presença cênica é tanto física quanto mental, *portanto* existe uma mente dilatada” (*Idem*, p. 64).

Ao analisar o trabalho de preparação do ator proposto por Stanislavski, Ruffini deduz que este também se dá em nível pré-expressivo:

O objetivo direto e declarado do trabalho do ator, de acordo com Stanislavski é a recriação da organicidade. Por meio do *sistema* o ator aprende a estar presente organicamente no palco, antes e separadamente dos papéis que ele terá que representar. O trabalho do ator (...) é, portanto, trabalho no nível pré-expressivo. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 64)

Ainda analisando o Sistema de Stanislavski, Ruffini refuta uma pré-concepção segundo ele amplamente aceita do termo russo *perezhivanie* como “revivescer”, “equivalente à identificação com a personagem, como se esta identificação fosse uma classificação de técnicas pretendendo tornar vivos os sentimentos da personagem” (*Idem*, p. 64). O autor recorre à semântica para demonstrar que outro termo russo com o mesmo prefixo, *perezhivat*, é definido como “sentir fortemente” deduzindo que “em vez de traduzir *perezhivanie* como ‘revivescer’, é conveniente falar de vitalização do horizonte mental” (*Idem*, p. 64). Considerando que o trabalho do ator é desenvolvido por meio da personificação somada à *perezhivanie*, como duas coisas distintas, este último termo pode ser compreendido como o aspecto mental dessa personificação, tornando-se “a concretização da mente dilatada do ator” (*Idem*, p. 64).

Para deixar mais claro o conceito, Ruffini cita um exemplo de aplicação do *perezhivanie* por Torzov, o professor de teatro na ficção literária de Stanislavski, num momento de trabalho com seu aluno favorito, Kostia. Em determinado exercício, o aluno deve representar um carvalho numa encosta onde ocorrerá uma batalha, e o professor começa a provocá-lo com *ses*:

“Se eu fosse um carvalho na colina... Um entre muitos ou sozinho? Sozinho, porque as árvores circundantes foram derrubadas. Mas por que elas foram derrubadas? Para que o carvalho possa ser usado como uma guarita, da qual se observam os inimigo...” E desta maneira, por ser bombardeada com as *condições dadas* tanto pelo mestre quanto pelo aluno, a mente de Kostia começa a ser vitalizada. Muitas vidas tem sido sacrificadas pelo carvalho: esta tarefa não é somente importante, ela é mesmo santificada pelo sacrifício. Agora o carvalho não é mais uma guarita, é o próprio vigia. Ele vê os inimigos se aproximando ameaçadoramente. Ele treme, com medo... começa a batalha. O carvalho está ansioso, consumido pelo terror de ser queimado... (*Idem*, p. 65).

Esse exemplo é capaz de demonstrar, segundo argumenta Ruffini, como a construção de um aparato mental substituto

suplanta tanto o aparato cotidiano (usando-o seria impossível *representar o papel* de um carvalho numa colina) quanto o de clichês interpretativos (usando-o o ator começaria a mover folhas, a ondular com o vento, como ocorre em muitas das assim chamadas improvisações). (*Idem*, p. 65).

Quando penso nos elementos da pintura *O rei sem rosto*, da canção *Átimo de pó* e da figura de meu pai, convocados para induzirem a criação da personagem *Rei Basílio*, entendo que podem ser compreendidos também como indutores de uma mente dilatada do ator, assim como o devir-criança do ator em *Primeiro milagre do menino Jesus*.

No caso da pintura, alimentar em minha imaginação a ideia de que a personagem não possui um rosto, no meu entendimento, não induz diretamente a uma personificação, na medida em que é impossível interpretar concretamente um ser humano sem a face – da mesma forma como, no exemplo de Kostia, seria impossível interpretar uma árvore de maneira realista. A imagem do rei sem rosto da pintura, portanto, antes de induzir a uma personificação de *Basílio*, dilata a mente do ator numa dimensão abstrata, que pode ser direcionada, por exemplo, para uma atuação do monarca como este fosse uma figura fantasmagórica, como uma alma que vaga pelo palácio penitenciando-se pelo crime terrível crime que lhe assola a consciência. Trata-se de uma indução sem nenhuma aproximação com a realidade cotidiana ou com quaisquer clichês interpretativos da figura de um rei; uma dilatação de minha mente que se reflete, por sua vez, na dilatação física da atuação, haja vista

que esse deslocamento como um “vagar” de *Basílio* contrapunha à aparente suavidade exterior uma enorme concentração de energia interna.

Tal qual a pintura de Anibal Pacha, a canção de Gilberto Gil e Carlos Rennó cumpriu papel semelhante. Alimentar a imaginação com a ideia de que a dimensão interior do ser humano equipara-se à infinitude cósmica, e transportar essa imagem à personagem, também pode ser compreendido como uma dilatação mental que, por sua vez, contribuiu para a dilatação de meu corpo durante a atuação. Essa relação torna-se particularmente notável em alguns momentos precisos da atuação do papel, como na cena inicial, na qual *Rei Basílio* narra os acontecimentos que o levaram a acreditar que os cataclismos que ocorreram no dia do parto eram presságios da ameaça que o nascimento de seu filho representaria para ele e para seu reino. Quando a personagem de Calderón recita os versos “Foi tal a força dos astros/ que o sol, no seu sangue tinto,/ entrou a lutar com a lua/ como dois faróis divinos” (LA BARCA, 1996, p. 16), eu, induzido pela letra da canção que diz “Do sem-fim além de mim/ Ao sem-fim aquém de mim/ Den’ de mim”, realizava uma ação que consistia em elevar o braço esquerdo olhando para a mão esquerda segurando algo enquanto dizia “o sol, no seu sangue tinto” e, em seguida, elevar o braço direito virando-me para olhar a mão direita que também segurava algo ao dizer “entrou a lutar com a lua/ como dois faróis divinos”. Eu realizava essas ações alimentando minha imaginação com a figura de um homem de proporções tão gigantescas que o tornavam capaz de alcançar os dois astros com seus próprios membros superiores – eram o sol e a lua que minhas mãos seguravam. Era como se o todo poderoso monarca absolutista que é *Basílio* fosse mostrado metaforicamente na dimensão do poder universal que julga possuir, materializado fisicamente nas ações descritas. O exercício de dilatação mental induzido pela letra da canção, portanto, resultava na dilatação da presença física do ator, potencializando a expressividade da imagem cênica.



Foto 24: Momento de atuação como *Rei Basílio* que revela escultura viva usada na construção do personagem.

O mesmo acontece quando utilizo como indutor a figura de meu pai. É verdade que alguns aspectos físicos de meu pai serviram à caracterização de *Basílio*, porém trabalhar com essa indução me transportou para muito além dessas semelhanças exteriores. Ao atuar com essas referências de vida povoando a imaginação, é com toda a minha ancestralidade que almejava estar conectado; é como se, mais que uma simples personagem que representa um único ser humano, minha atuação pudesse ser compreendida como a representação de uma espécie de “sentimento do humano”. Relaciono esse pensamento a uma história contada pelo ator japonês Yoshi Oida. Certa vez ele foi assistir a um ator do Teatro Nô que representava magistralmente uma mulher que perdera o filho, sem fazer nenhum esforço para criar uma vida interior, concentrando-se apenas em ações físicas concretas (como dar passos menores que os dele, pelo fato da personagem ser mais velha). No entendimento de Yoshi, o resultado que o ator obtivera resultara da capacidade de ampliar sua atuação do pessoal para o universal: “A experiência daquela mulher velha sugeria a complexidade de toda a desolação e solidão humanas e não meramente o problema individual de alguém”. (OIDA, 2010, p. 87)

No caso do devir-criança do ator, a mente dilatada opera no sentido do exercício com o imaginário que o atuante que alcance esse estado, tal qual faz a criança na sua relação com o mundo, é capaz de utilizar como indução para dilatar sua presença na dimensão da realidade inventada que foi evocada por ele no jogo vivo da atuação e da relação com o espectador.

Atualmente, acredito que minhas atuações em *Primeiro milagre do menino Jesus* e *A vida é sonho* representem uma aproximação da intensidade das descobertas daquele longínquo ensaio de *Senhora dos afogados* no Solar da Beira – mas que ainda permanece um delicioso e inquietante desafio. Um desafio não apenas em busca de mim mesmo, que Grotowski define como o “tu-irrepetível, individual, tu na totalidade de sua natureza: tu carnal, tu nu” (*Idem*, 2007, p 176), mas, para além dele, “o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história” (*Idem*, p. 176), coisa que esse infatigável bruxo polonês garante ser possível ao ator, através de sua arte, alcançar. Acredito nisso não como algo a ser um dia verdadeiramente atingido, mas como aquilo em que a paixão do homem de teatro não deve jamais desistir de acreditar.

Retorno, então, levando minha igarité imaginária de volta à foz desse rio da memória de meus processos criativos, até aquele ensaio para não ser esquecido. Acredito tenha sido ali, onde nasceu o fogo do desejo desse saber sobre o trabalho do ator, que vivi mais plenamente essa experiência viva de um equilíbrio entre consciente e inconsciente na atuação. E compreendo que aquele turbilhão indissolúvel de sensações, sentimentos, movimentos e sons que constituíram uma partitura viva de ações psicofísicas, vividas naqueles poucos instantes em que durou minha atuação ao lado de Teka Sallé, sob o olhar de Cacá Carvalho e Wlad Lima, é o que estou sempre a buscar em minha trajetória não apenas como ator, mas também como diretor de outros atores. Coexistiam ali meu devir-criança e minha ancestralidade compondo a totalidade do meu ser plenamente vivo naquele momento presente.

Isso me lembra uma frase de Peter Brook. No texto *Não há segredos*, em *A porta aberta*, quando conclui sua narrativa sobre o processo de montagem do espetáculo *A tempestade*, a partir da peça de Shakespeare, ele explica que chegou ao final de um longo processo de criação, repleto de experimentações, com uma concepção de encenação que lembrava a ideia inicial – aquela que foi o ponto de partida do próprio processo:

Como sempre, temos que ir à floresta e depois voltar para acharmos crescendo junto à nossa porta a planta que queríamos. Não é raro encontrar, muito depois de terminar a encenação de uma peça, uma anotação ou um pequeno esboço que haviam sido descartados ou completamente esquecidos, provando que em algum lugar do subconsciente estava a resposta que levamos meses de investigação para redescobrir. (BROOK, 2010, p.101)

Numa analogia com o percurso dessa pesquisa, precisei percorrer minha trajetória para compreender que aquele momento inicial torna-se agora ponto de chegada, como se toda minha busca fosse dominar a capacidade de reviver aquela sensação em cada uma de minhas futuras atuações.

5 ASPECTOS CONCLUSIVOS

Aqui não há conclusões. Se um dia minhas novas descobertas sobre o ator reveladas com esta pesquisa se tornarem certas, logo deverá surgir um novo processo criativo para apontar outros caminhos, capazes de relativizar essas convicções ou até mesmo negá-las. Nessa perspectiva, penso que o trabalho do ator seja, sobretudo, construção. Estou falando tanto da construção de cada ação, de cada cena e de cada atuação, em cada espetáculo, quanto de uma construção mais ampla e contínua, edificada no trajeto de toda uma vida no teatro. Nesse longo percurso, os aprendizados adquiridos em cada processo vão lentamente se somando, se contradizendo, se complementando, até um dia apontarem princípios – que nada mais são que escolhas. Não podemos esquecer que estamos falando de reinvenção do vivido, quando a compreensão da experiência é sempre relativizada pelo olhar do pesquisador.

Isso não significa dizer que esta pesquisa não aponte proposições a respeito da arte do ator, que podem ser úteis tanto para este pesquisador – nas suas funções de ator, diretor e professor – quanto para outros criadores que venham a conhecer este trabalho. É bem verdade que, à primeira vista, podem parecer sem muita utilidade as descobertas pessoais de um artista sobre sua própria criação, na medida em que esse conhecimento adquirido parece intransferível. Entretanto, é preciso considerar que trabalhos como este não almejam resultar em novos manuais de atuação, mas, ao contrário, tornarem-se uma contribuição para as pesquisas em arte justamente ao discutir o aprendizado que pode ser extraído das singularidades de cada artista na apropriação de técnicas e na aplicação destas em procedimentos criativos pessoais. Vale lembrar que toda e qualquer técnica ou procedimento é sempre reinventado a cada nova aplicação. Nesse sentido, creio que as descobertas feitas a partir dessas experiências resultem em conhecimento que pode (e deve) ser compartilhado.

Reinventar quatro de meus processos criativos, ao recordá-los a partir da visão do ator que sou agora, tornou possível não apenas compreender o aprendizado construído nessa vivência, mas também constatar que todo ator, ainda que não possua um aprendizado formal de técnicas específicas de atuação, é capaz de compreender seu processo de criação pessoal. Isso é possível por meio de uma articulação permanente entre reflexão teórica construída a partir da experiência prática, como o fizeram (e continuam a fazer) grandes mestres na história recente do teatro mundial. É oportuno lembrar, inclusive, que grande parte dos autores que constituem o referencial teórico desta pesquisa são criadores da cena que edificaram sua visão sobre o ator ao analisar longamente seu próprio fazer teatral.

De volta ao princípio, tornar minhas reflexões sobre aquele ensaio em *Senhora dos afogados* ponto de partida para meu aprendizado sobre o ator, e também percebê-lo como motor desta investigação, aponta, em primeiro lugar, para a importância da atitude de provocar em si mesmo um permanente desassossego em relação à sua vivência no fazer teatral, para ser capaz de aperfeiçoá-la na relação com outras práticas atorais conhecidas – seja através do contato direto com outros criadores ou da produção teórica daqueles que, em outros tempos e noutros lugares, também debruçaram sua curiosidade sobre a arte de atuar. Creio que nada pode substituir, na formação de um ator, o desejo e a necessidade pessoais de crescer com o seu fazer, atento tanto às pequenas conquistas do trabalho diário quanto às grandes oportunidades de valiosas trocas do ponto de vista artístico e humano.

Doze anos depois, a construção da dramaturgia pessoal do ator durante a montagem de *Hamlet* representa o momento em que finalmente se tornou possível, para mim, sistematizar os procedimentos em torno de um método – algo como completar, enfim, o quebra-cabeça, embora consciente de que cada processo represente um novo jogo cujas peças tornam-se outra vez desconhecidas. A partir daquele momento, como demonstrou posteriormente minha direção de atores e atrizes em espetáculos como *Tambor de Água*, *Parésqui* e *Solo de Marajó*⁶⁹, passei a aplicar sistematicamente uma sequência de procedimentos que, guardadas as singularidades de cada processo, desenham um método de trabalho que começa a se modelar. Em síntese, a ideia é partir de um repertório codificado de ações psicofísicas, elaborado a partir de matéria prima baseada nas experiências de vida do ator, para construir a atuação como uma escritura corporal feita a partir de uma combinação dessas ações psicofísicas sob a forma de uma minuciosa partitura.

Conforme demonstrou aquele *Manual de Cavalaria* aplicado em *Hamlet*, essa matéria prima pessoal do ator pode ser gerada a partir dos mais diversos indutores, tais como palavra, música, objeto, espaço, observação do cotidiano ou histórias de vida. Mais importante é a capacidade de se apropriar daquele ensinamento, reinventando-o ao aplicá-lo na sua prática. Um exemplo é descobrir como, em cada processo, escolher ou inventar os indutores, de acordo com aquilo que se deseja construir. Em *Tambor de Água* foram repertórios codificados com dezenas de ações observadas nas ruas, em busca de representar um corpo caboclo; em *Parésqui*, a mimesis corpórea de oito pessoas de uma família de ribeirinhos, além de imagens

⁶⁹ Espetáculo no qual o ator Cláudio Barros narra cinco histórias extraídas do romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir, com dramaturgia de Carlos Correia Santos.

e movimentos gerados a partir de fotografias; no *Solo de Marajó*, um repertório construído a partir de ações geradas pelo ator ao contar histórias de vida ligadas aos temas da dramaturgia, juntamente com imitações de pessoas feitas a partir de observações cotidianas e criação de imagens e movimentos para indutores sensoriais extraídos do texto, como cheiros e sons.

Foi Cacá Carvalho, através de sua direção de *Hamlet*, que me ofereceu esse aprendizado, traduzido na criação de uma dramaturgia pessoal a partir dos indutores do *Manual de Cavalaria*. Entretanto, depois de cumprir o percurso desta pesquisa, acredito que eu não teria sido capaz de me apropriar desse conhecimento a ponto de torná-lo base de um método de criação em processo de elaboração caso tivesse a mesma compreensão sobre o trabalho do ator de doze anos antes, quando atuei em *Senhora dos afogados*. Isso significa dizer que foi fundamental minha trajetória individual (porém não solitária) vivenciada entre esses dois processos, quando fui edificando continuamente meu aprendizado.

Nesse trajeto, conforme demonstra esta dissertação, dois processos criativos são fundamentais: as montagens dos espetáculos *Primeiro milagre do menino Jesus* e *A vida é sonho*. Não por acaso, ambas foram realizadas pelo grupo Usina Contemporânea de Teatro, do qual sou um dos fundadores, e no qual pratiquei a maior parte de minhas experimentações artísticas. Recordados, esses processos revelaram-se guardiães de algumas preciosas descobertas sobre atuação vivenciadas por mim.

No processo com o texto narrativo de Dario Fo, por exemplo, destaca-se a descoberta daquele estado de neutralidade para o ator criador, que nesta escrita chamei de “zerar”. Acredito ser importante para o ator dominar essa capacidade de neutralizar as tensões musculares que resultam de ansiedade ou insegurança diante da criação, e que, por essa razão, muito mais bloqueiam do que potencializam a energia criadora. Em minha prática como espectador, diretor e professor, observo que diversos atores não conseguem se desvencilhar dessas energias parasitas, que impedem a descoberta de algo genuinamente novo. Isso frequentemente os faz recorrer àquelas formas desgastadas a que chamamos clichês, as quais, porque já são conhecidas e estão prontas, tornam-se recursos fáceis que, agindo em sentido contrário, ameaçam a qualidade da atuação. Ao invés de seguir esse caminho fácil, creio que o ator deve estar focado na possibilidade de transformar esse momento que antecede a cena naquele salto no abismo que o faz entrar no jogo vivo da criação. Enfrentar o desconhecido é sempre bastante desafiador, mas, quando isso acontece, o criador é recompensado.

O exercício com o espaço e objetos vazios, que foi uma consequência do processo de criação, também se mostrou bastante frutífero como ensinamento sobre a arte do ator. O

desafio de superar o incômodo de não possuir elementos cênicos a que recorrer para construir imagens permitiu-me explorar como nunca as possibilidades expressivas de meu corpo e minha voz (que também é corpo) e descobrir a potência como estímulo à inteligência criativa que está presente na “pobreza” da linguagem teatral. Apesar disso, muitos atores ainda se prendem àquela visão mais realista da cena que habita o senso comum e, com isso, perdem a oportunidade de fazer descobertas enriquecedoras capazes de explorar a teatralidade do próprio teatro, ou seja, aquilo que faz dele algo mais que simples imagem do mundo.

Outro aprendizado importante que identifiquei neste processo de criação está ligado à função do ator como narrador e à existência das partituras espontâneas, que de algum modo estruturavam minha atuação. Diante de uma obra narrativa, creio que o ator deve, sobretudo, se conectar com o próprio ato de contar. Isso vai determinar um distanciamento crítico da obra que, por sua vez, implica uma aproximação com o público. Essa perspectiva altera (ou amplia) a compreensão do fenômeno teatral como uma dicotomia entre a ficção do palco e a realidade da plateia. Isso faz com que o ator entenda o público como parte integrante da materialidade do espetáculo e passe a construir outras formas de relação com este, que contribuem para a comunicação do espetáculo.

É por estar atento a essa presença concreta do espectador no jogo da cena, que eu era capaz de perceber quando esse elo entre ator e público, por alguma razão, se afrouxava. Esses eram os momentos em que eu acionava o rigor das partituras-mãe, retomando a estrutura básica construída pelo ato de narrar, e que por essa razão sempre me conduzia de volta a ele. Foi muito importante fazer essa descoberta, porque ela me dava uma segurança e um domínio concretos sobre minha atuação como eu nunca houvera percebido nos espetáculos anteriores. Considero esse momento a matriz inicial de todo o percurso para sistematizar aquele método de criação que venho desenvolvendo nos últimos anos.

Vivido quatro anos depois, o processo de criação do personagem *Rei Basílio*, durante a montagem do espetáculo *A vida é sonho* é, para mim, como um cálice de cristal interior, a ser guardado e protegido com muito cuidado. Tecnicamente, foi fundamental para a consolidação da ideia de partitura de ações psicofísicas como base da criação atoral, servindo como trampolim para corporificar as ideias surgidas com a elaboração mental. Nele, pela primeira vez experimentei procedimentos criativos pessoais, tais como a elaboração de esculturas vivas e o desdobramento destas em escritura cênica. Ambos se mostraram eficazes e trouxeram segurança e tranquilidade para mim durante a atuação. Vivi ali o mais autêntico processo de construção de um personagem, compreendido no sentido literal do termo, sendo a imagem de

colocar tijolo sobre tijolo uma metáfora do ato de colocar gesto sobre gesto e ação após ação, até gerar aquele fluxo que Grotowski chamou de corrente essencial de vida. Foi quando a partitura começou a se revelar para mim como estrutura artificialmente construída para tornar o corpo orgânico e vivo no momento da atuação.

Mas o percurso da pesquisa guardava surpresas. A atitude de deixar jorrar o tempo em companhia dos processos foi permitindo ao olhar do pesquisador não se confinar àquilo que enxergava – ou que seu ângulo de visão atual permitia enxergar – ultrapassando a imagem imediata para adentrar a dimensão do que não estava aparente. Da mesma maneira como o caboclo que, de bubuia diante de uma natureza de proporções gigantescas, transcende aquilo que vê e, através do que vê, vê o que não vê, penetrei as subjetividades da minha criação. Foi assim que cheguei ao devir-criança do ator no processo de criação do *Primeiro milagre do menino Jesus* e aos indutores subjetivos do ator, em *A vida é sonho*. Compreendi que ambos contribuem para dilatar a mente do ator durante a atuação, tornando mais fluida a partitura resultante desse processo, na medida em que esta transpira interioridades capazes de implodir toda e qualquer formalização previamente elaborada.

Quando a análise dos procedimentos técnicos adotados não dava conta de explicar a plenitude que vivi nas atuações do texto de Dario Fo, foi preciso o pesquisador também dilatar seu olhar para perceber que a fonte de organicidade daquela atuação não estava apenas naquilo que fora elaborado, mas, antes, no jogo vivo de narrar a história para cada espectador. Essa ludicidade me aproximava como ator do ato da criança de reinventar o mundo ao brincar. Nesse sentido, o devir-criança do ator é sua própria capacidade de, ao atuar, se dilatar no mundo, tornando-se extensão de sua própria imaginação criadora. É assim que o devir-criança do ator se constitui numa ponte direta para a organicidade e a corrente essencial de vida, sem procedimentos técnicos de estruturação em forma de partitura aparente.

Experimentar a noção de um devir-criança me faz ainda acreditar na partitura de ações psicofísicas como base da atuação que pode ser gerada de diversas maneiras – e não apenas a partir de uma elaboração racional. A partitura deve existir – mas para ser abandonada, esquecida, sem que haja nisso nenhuma contradição; deve ser mais fonte de sensação e menos foco de rigidez formal do ator. Hoje compreendo que a partitura pode ser gerada também espontaneamente, no jogo intenso e vivo da cena, sem que esta seja fruto de elaboração em qualquer nível formal e concreto, tornando o ator durante o ato criativo um “predador que ao caçar fizesse nascer a presa” (GIL, 2009, p.31). Depois de revelada, pode ser codificada sem perder sua natureza espontânea, já que alguma forma de estruturação, ainda que inconsciente,

sempre subsistirá à atuação, garantindo aquela impressão de organicidade que não pode ser confundida com a organicidade da vida.

Quanto aos indutores subjetivos em *A vida é sonho* – a pintura de Anibal Pacha, a música de Gilberto Gil e a figura de meu pai – teceram uma teia misturando afetos e estímulos criativos que dilatavam a mente do ator. A pintura dilatava a máscara possível de *Rei Basílio* ao retratar, pela ausência da face na figura, uma ideia de despersonalização que deixava um espaço vazio que poderia ser preenchido tanto pela personalidade do ator quanto pela representação de um sentimento do humano; a música dilatava o tempo da criação proporcionando um espaço para a maturação das ideias e sua lenta corporificação no ator, ou seja, favorecia o devaneio criador; por fim, a memória de meu pai dilatava a atuação ao atingir aquela ideia do ator como buscador de si a determinar um sentido para seu próprio fazer, além de reafirmar a ideia de que nosso corpo contém a memória de nossa ancestralidade. Creio que tenham sido fundamentalmente esses indutores que me aproximaram naquela atuação daquilo que possuo de “pessoal intransferível/ do homem que iniciei/ na medida do impossível” (NETO, 1973, p.9), conforme escreveu Torquato Neto⁷⁰ no poema *Cogito*.

Foi fundamental ficar atento à efemeridade do teatro como linguagem e, conseqüentemente, da arte do ator. Compreender que é impossível dominar completamente de forma consciente a atuação, e que, portanto, se estará sempre lidando com processos inconscientes e manifestações do acaso permeando-se em tempo presente relativiza o sentido das estruturas previamente elaboradas, sem negar-lhes a existência nem seu papel; em sentido contrário, amplia-lhes o alcance, estabelecendo conexões com blocos de afeto, devires-criança, sentimento do humano, com a própria vida, enfim. Isso significa dizer que nenhuma estrutura previamente elaborada jamais poderá garantir a qualidade de um corpo vivo no momento da atuação. Esse raciocínio me faz pensar que este estudo pode ser compreendido, em síntese, como reflexões sobre o paradoxo entre elaboração e espontaneidade no trabalho do ator, ou o difícil equilíbrio entre as conquistas técnicas e a simplicidade da execução, como definiu Rubens Correa o sentido de sua prática atoral através dos anos.

E tudo isso me leva de volta àquele ensaio de *Senhora dos afogados*. Acredito que ali estão concentradas as questões paradoxais que colocam o ator e sua arte entre a razão e intuição, forma e fluxo, físico e metafísico, ser e não ser. Naquele momento eu era, como diz

⁷⁰ Poeta, jornalista, letrista de música popular piauiense que participou do movimento tropicalista no Brasil.

Fernando Pessoa no *Livro do Desassossego*, “dois abismos – um poço fitando o céu” (PESSOA, 2011, p.56). Onde considerava haver o flagrante de minha ingenuidade como ator encontro o momento em que atuei mais plenamente. Como diz Martin Esslin a respeito do pensamento de Antonin Artaud: “Para retomar o contato com a base metafísica da existência humana, o corpo é que deve ser despertado e reativado: em outras palavras, para alcançar a esfera metafísica é preciso que nos tornemos mais físicos” (ESSLIN, 1978, p.76).

Acredito que a dimensão humana de um determinado processo de criação – traduzida tanto na evocação das histórias de vida dos criadores quanto na vivência compartilhada por eles na prática do fazer teatral –, é capaz de alterar a qualidade da cena e de cada atuação para atingir aquela universalidade do humano de que somos conscientemente ou inconscientemente detentores, como afirmou Januzeli.

Certa vez ouvi de Cacá Carvalho uma frase que procuro dividir com colegas de profissão: “O mais importante no teatro é com quem a gente faz”. Compreendo esse ensinamento quando olho para trás e percebo os laços afetivos que construí com tantos parceiros de criação, em especial os criadores do grupo Usina Contemporânea de Teatro.

Compreendo que essas relações humanas tecidas na vivência dos processos criativos são, de fato, a coisa mais importante que construí nesses 25 anos. O homem de teatro que sou hoje, portanto, devo muito a todos esses artistas que desde a adolescência bisbilhotei nos ensaios e vi brilharem nos palcos; devo, sobretudo, aos meus parceiros que se tornaram amigos e, em alguns casos, mestres. Como diz Eugenio Barba:

Somos todos filhos do trabalho de alguém. Podemos nos iludir de não ter tido mestres, de que nenhuma personalidade nos influenciou, e afirmar com orgulho que nossa originalidade nutriu-se do ensinamento anônimo e democrático das escolas de nossa civilização industrial. Ou então podemos reconhecer em algumas pessoas a origem daquele caminho que nos levou até nós mesmos e que os outros chamam de “biografia profissional”. (BARBA, 2006, p. 116)

Se a essência do teatro está na compreensão do humano torna-se essencial o papel das relações pessoais que construímos ao longo da vida artística com nossos parceiros de criação. Por essa razão, em homenagem a todos aqueles com os quais convivi através do teatro, e em reconhecimento à dimensão afetiva que compreendo como sentido deste fazer, encerro esta dissertação com as palavras escritas pelo homem que me apresentou ao teatro, o meu padrasto Rohan Lima, em telegrama que recebi na manhã de 26 de setembro de 1987, dia da minha estreia: “Quando você pisar o palco, sob a luz dos *spots*, sinta-me próximo agora e sempre”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Valéria. **Parésqui**: o olhar de uma atriz pesquisadora sobre o processo de criação. 2009. Disponível no site issu.com/mangifera/docs/paresqui.
- AZEVEDO, Sonia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A poética do devaneio**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Pontes, 1988.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. – São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção estudos; 237 / dirigida por J. Guinsbrug)
- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARBA, Eugenio; NICOLA, Savarese. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas – SP: Hucitec ; Editora da UNICAMP, 1995.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BONFITTO, Mateo. **O ator compositor**. São Paulo: perspectiva, 2007.
- BORNHEIM, Gerd Alberto, 1929- . **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 6ª ed. Tradução Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BURNIER, Luís Otávio. **Arte de ator**: da técnica à representação. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **A vida é sonho**. São Paulo: Escrita Editorial, 1992.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cutrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (Mestres da Modernidade)
- FERRACINI, Renato. **Café com queijo** : corpos em criação. São Paulo : Aderaldo & Rothschild Editores Ed. : Fapesp, 2006.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969: Textos e materiais de Jerzy Grotowski com um escrito de Eugênio Barba**; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GIL, José. **A reversão**. In: LINS, Daniel (Coord.). **O devir-criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HELIODORA, Barbara. **Conferências: o teatro barroco**. Disponível em: http://barbaraheliadora.com/conferencias/conf15_1.htm. Acesso em: jan. 2012.

JOHNNY, Alvarez; PASSOS, Eduardo. **Cartografar é habitar um território existencial**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

JURANDIR, Dalcídio. Edição crítica de **Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: UNAMA, 1998.

KAFKA, Franz. **A metamorfose. Um artista da fome. Carta a Meu Pai**. Tradução: Pietro Nassetti e Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2002.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

LOUREIRO, João de Jesus Paes, 1939- . **João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas: poesia I**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008. (Coleção ensaios transversais, 36)

MEICHES, Mauro; FERNANDES, Sílvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos, 103 / dirigida por J. Guinsburg)

NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1973.

NUNES, Sandra Meyer. **O corpo do ator em ação**. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.) **Leituras do corpo**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Prefácio de Peter Brook; tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PARDO, Ana Lúcia (Org.). **A teatralidade do humano**. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção.** In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, J. (Orgs.). **J. Guinsburg, a Cena em Aula:** Itinerários de um Professor em Devir. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PESSOA, Fernando, 1888-1935. **Livro do desassossego :** composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3ª Ed. Organização Richard Zenich. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto:** teatro físico. São Paulo: Perspectiva : Fapesp, 2005. (Debates, 301 / dirigida por J. Guinsburg)

ROSENFELD, Anatol, 1912-1973. **O teatro épico.** 6. ed. – São Paulo : Perspectiva, 2008. (Debates ; 193)

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938. **Manual do ator.** 2ª ed. Tradução Jefferson Luiz Camargo ; revisão da tradução João Azenha Jr. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

ZONDI, Peter, 1929-1971. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2004. (Estéticas)