



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**JOÃO PAULO PORTO DIAS**

***LABORATOR* no NUTRA:**

***O Laboratório expandido como espaço de trabalho do ator***

**BRASÍLIA**

**2016**

JOÃO PAULO PORTO DIAS

***LABORATOR* no NUTRA:**

***O Laboratório expandido como espaço de trabalho do ator***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,  
Departamento de Artes Cênicas da  
Universidade de Brasília como parte dos  
requisitos para obtenção do grau de Mestre em  
Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rita de Almeida Castro.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PP8531 PORTO DIAS, João Paulo  
LaborAtor no NUTRA: O Laboratório expandido como  
espaço de trabalho do ator. / João Paulo PORTO DIAS;  
orientador Rita de Almeida Castro. -- Brasília, 2016.  
180 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas)  
-- Universidade de Brasília, 2016.


1. Laboratório. 2. Treinamento. 3. Teatro. 4.  
Ator. 5. Pedagogia do Ator. I. de Almeida Castro,  
Rita , orient. II. Título.



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA  
AOS PROFESSORES:**



Professor (a) Dr. (a). Rita de Almeida Castro (PPG-CEN/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**



Professor (a) Dr. (a). Roberta Kumasaka Matsumoto (PPG-CEN/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**



Professor (a) Dr. (a). Ana Cristina Colla (Unicamp)  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, segunda-feira, setembro 26, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do  
Instituto de Artes / UnB.

*Á Carlos Simioni, Paula Sallas e  
Rita de Almeida Castro. Três pilares afetivos,  
parceiros constantes que contribuíram neste  
percurso de dez anos, e ainda contribuem, para  
gerar este espaço de laboro chamado Nutra.*

## AGRADECIMENTOS

À Rita de Almeida Castro, pela dedicação, atenção, diálogo e paciência durante a orientação, o que me ensinou o quanto o caminho da sistematização escrita é desafiante, tanto quanto a prática, para o ator.

Ao ator, amigo e mestre Carlos Simioni, pela abertura e generosidade em ter ouvido com atenção o sonho de um menino, lá em 2006, quando lhe disse a primeira vez sobre meu desejo de criar o espaço de estudo do Nutra na UnB. E por ter criado o Patuanú.

Aos integrantes do Nutra, atriz Paula Sallas, companheira constante de trabalho, por ser um dos pilares que possibilitou a continuidade e verticalização da prática no Nutra, pelas leituras desta escrita e reflexões durante todo o percurso do mestrado. E ao querido Ramon Lima, por seu comprometimento no trabalho diário neste núcleo e pela edição e tratamento das fotos que acompanham esta dissertação.

À Camilo Scandolara, por ter me rerepresentado o mestre Stanislavski, na sua palestra em um encontro do grupo Patuanú em 2012 e por ter me apontado e concedido os escritos do mestre russo em espanhol, o que fez toda diferença em compreender suas buscas. E a atriz Adriane Gomes, pela leitura no início do caminho de construção deste texto e pela gentileza e me auxiliar prontamente para traduzir os textos do italiano. Aos atores Marcos Rangel e Rodrigo Carinhana pelas trocas e descobertas no caminho do trabalho de canções e no trabalho conjunto de criação do espetáculo Canoa de Encantos.

À Roberta Matsumoto, que, desde minha orientação na monografia, contribui para meu crescimento, e não foi diferente na etapa da qualificação que elucidou o como organizar minhas reflexões. Bem como, à Alice Stefânia Curi, pelas provocações, que contribuíram, na etapa de qualificação, em me fazer criar certa distância e perceber as tendências do meu discurso na escrita. À Renato Ferracini do Lume, pela generosidade em ter me emprestado um livro raro, do mímico Étienne Decroux, o qual foi fundamental para minhas reflexões. Aos estudantes da disciplina de Teac 1, turma B, 1º semestre de 2016, obrigado, queridos, pelo desafio aceito e por terem me propiciado um semestre de redescobertas que tornaram o caminho do Nutra mais lúcido.

A todos os estudantes que passaram pelo Nutra, e que contribuíram para construir cada um com sua presença este espaço de estudo e aprendizagem. Ao Patuanú, espaço onde o desafio da pesquisa por via prática é constante e que, a cada ano em que participo, volto transformado pela intensidade desta dança do ator e pelo convívio com este coletivo de atores guiado pelo mestre Simioni.

*Não é possível falar com os atores numa linguagem científica seca. Eu mesmo, não sendo um homem da ciência, não poderei ter a pretensão de fazer algo que não sei. Minha tarefa é falar com o ator em sua própria língua. Não filosofar sobre a arte [...] mas descobrir-lhe, da forma mais simples, os procedimentos práticos imprescindíveis da psicotécnica, principalmente no campo interior da experiência artística do vivo e da transfiguração cênica.*

Stanislavski

## RESUMO

Esta pesquisa trata da análise e do estudo do espaço do laboratório expandido como lugar de aprendizado, atuação e investigação do ator e sua pedagogia. Para isso, tem como base o percurso do Núcleo de Trabalho do Ator – NUTRA de 2006 a 2016, o qual se iniciou na Universidade de Brasília.

Revisitar o conceito de Teatro Laboratório abre uma dimensão expandida sobre a compreensão da prática de grupos e atores que priorizam em seu fazer teatral um caminho de investigação e formação. Espaços como os estúdios de Stanislavski, o Vieux Colombier de Jacques Copeau, o ateliê de Étienne Decroux, os grupos Teatro laboratório de Jerzy Grotowski, o Odin Teatret de Eugenio Barba, a Ponte dos Ventos de Iben Nagel Rasmussen, o Lume Teatro de Luís Otávio Burnier no Brasil e o grupo de pesquisa em dança do ator Patuanú, coordenado pelo ator Carlos Simioni. Estes espaços formam uma rede pedagógica de saberes práticos que são referências para a reflexão no diálogo estabelecido neste texto, juntamente com registros feitos em diário de bordo, frutos de minhas investigações e aprendizados práticos dentro do Nutra e com mestres.

Refletir sobre um caminho de aprendizado por via da prática e sua tentativa de sistematização, tanto prática quanto escrita, é um dos desafios encontrados neste percurso, bem como elencar princípios e procedimentos desta trajetória que se fizeram importantes para o desenvolvimento pedagógico do grupo, e ainda o como o Nutra compreende sua prática de estudar o ofício do ator.

Palavras - chave: Laboratório, Treinamento, Ator, Teatro, Pedagogia do Ator.



## ABSTRACT

This research deals with the analysis and study of the space of the expanded laboratory as a place of learning, performance and research of the actor and its pedagogy. For this, it is based on the route of the Núcleo de Trabalho do Ator – NUTRA from 2006 to 2016, that was started at the Universidade de Brasília.

To revisit the concept of Theatre Laboratory opens an expanded dimension to the understanding of the practice of groups and actors that give priority, in their theatrical creative process, to the path for research and training. Spaces as Stanislavski's studios, the Jacques Copeau's Vieux Colombier, the Étienne Decroux's studio, the groups Theater laboratory by Jerzy Grotowski, Eugenio Barba's Odin Teatret, the Bridge of winds by Iben Nagel Rasmussen Winds, the Lume Teatro by Luis Otavio Burnier in Brazil, and the group of research in actor dance Patuanú, coordinated by the actor Carlos Simioni. These spaces form a pedagogical network of practical knowledge that are references for reflection in dialogue established in this text, along with records made in the logbook, fruits of my investigations and practical learning within the Nutra and with teachers.

To reflect about a learning path through the practice and its attempt to systematize, both practical and written, is one of the challenges encountered in this route, as well as to list principles and procedures in this trajectory that became important for the educational development of the group, and the way Nutra understands its practice to study the craft of the actor.

Keywords: Laboratory, Training, Actor, Theater, Actor Pedagogy.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Stanislavski (1927) nos bastidores do TAM.....	20
Figura 2: Konstantin Stanislavski (1885).....	22
Figura 3: Treinamento no estúdio do TAM.....	24
Figura 4: Stanislavski (1936).....	28
Figura 5: Stanislavski assiste a um ensaio no seu estúdio.....	30
Figura 6: Atores realizando exercícios no quintal Vieux Colombier.....	34
Figura 7: Sala do Vieux Colombier em 1913.....	35
Figura 8: Étienne Decroux.....	36
Figura 9: Étienne Decroux.....	37
Figura 10: Étienne Decroux ensinando a um aluno em seu ateliê.....	39
Figura 11: Jerzy Grotowski e Peter Brook (1975).....	40
Figura 12: Da esquerda: Ludwik Flaszen, Mieczysław Janowski, Antoni Jahółkowski, Rena Mirecka, Jerzy Grotowski, Ryszard Cieślak, Maja Komorowska, and Stanisław Scierski, in Amsterdam (1966). Photograph: Maria Austria.....	42
Figura 13: atores realizando exercícios no Teatro laboratório.....	43
Figura 14: ator Ryszard Cieslak no espetáculo O príncipe Constante.....	45
Figura 15: Dario Fo, Eugenio Barba e Grotowski (1981).....	46
Figura 16: Vista aérea do Odin Teatret.....	47
Figura 17: Odin Teatret, quando o grupo completou trinta anos.....	49
Figura 18: Atores treinando no Odin Teatret.....	50
Figura 19: Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen.....	51
Figura 20: Iben Nagel Rasmussen em treinamento.....	52
Figura 21: Treino do exercício O Verde. Atores: Ylva Iangsell, Tatiana Cardoso e Carlos Simioni, (1998)......	54
Figura 22: Demonstração do treino no Odin (1986).....	56
Figura 23: Carlos Simioni, Tippe Molsted, José M. Yabar realizando a Dança dos ventos.....	57
Figura 24: Iben Nagel Rasmussen em sua demonstração Branca como os jasmins. (2008).....	58
Figura 25: Em um espetáculo de rua (1975).....	59
Figura 26: Burnier, cena do espetáculo Macário.....	60
Figura 27: Burnier com 17 anos de idade realizando uma cena de mímica.....	62
Figura 28: Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni no espetáculo de clown Valef Ormos (1992). 63	63
Figura 29: primeiro a esquerda da foto, João Porto Dias, no curso O Clown e o Sentido Cômico do Corpo - 1999 - Salvador-BA.....	63
Figura 30: Burnier com Waldemar Seyssel, o palhaço arrelia, na ocasião de defesa da tese de doutorado de burnier.....	64
Figura 31: Jesser de Souza, Ana Cristina Colla com a dançarina de Butô Anzu Furukawa (1997).....	65
Figura 32 Atores do Lume em sala de trabalho. Sede do Lume.....	66
Figura 33: atores: Ricardo Puccetti, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Naomi Silman, Carlos Simioni, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini na sede do Lume - Campinas -SP.....	67
Figura 34: Ator Carlos Simioni realizando a.....	68

Figura 35: Carlos Simioni e João Porto Dias em ocasião do Intercâmbio do grupo Patuanú com a APA, (Ateliê de Pesquisa do Ator) coordenado por Carlos Simioni e Stephane Brodt Sesc Paraty-RJ (2016). .....	75
Figura 36: Demonstração do grupo Patuanú. Unicamp - Campinas- SP (2015).....	76
Figura 37: Demonstração do grupo Patuanú, Sesc Paraty-RJ (2016) .....	77
Figura 38: Exercício dança dos ventos, João Porto Dias e Paula Sallas trabalho em Sala.....	84
Figura 39: Paula Sallas trabalho em Sala. ....	89
Figura 40: João Porto Dias. trabalho em Sala. ....	91
Figura 41: Paula Sallas e João Porto Dias trabalho em Sala. ....	93
Figura 42: João Porto Dias trabalho em Sala. ....	98
Figura 43: Estudantes: João Quinto, Natália Vinhal, .....	99
Figura 44: Natália Vinhal, Gisele Ando, João Quinto, Paula Sallas e Pamela Alves Nutra 11-01-2011. Departamento de Arte Cênicas Sala B1 51- UnB. ....	103
Figura 45: Trabalho em sala, Paula Sallas (2013) Sede do Nutra. ....	129
Figura 46: Trabalho em sala, Paula Sallas (2013).....	130
Figura 47: Atrizes Barbara Figueira, Lívia Fernandez e Paula Salas,.....	151
Figura 48: João Porto Dias realizando saída de clown. (2013).....	153
Figura 49: João Porto Dias realizando saída de clown. (2013).....	154
Figura 50: João Porto Dias. ....	155
Figura 51: Cena do espetáculo Solo-io (2010) UnB. ....	156
Figura 52: João Porto Dias. Cena do espetáculo Solo-ío, (2016) Paraty-RJ.....	157
Figura 53: João Porto Dias. Cena do espetáculo Solo-io (2014) São Luís- MA.....	158
Figura 54: João Porto Dias. Cena do espetáculo Solo-io (2014) São Luís- MA.....	159
Figura 55: Cena do espetáculo Lá Pirágua Errante (2013). Atores: Ramon Lima, Paula Sallas, João Porto Dias, Brennda Gabrielly e Bianca Ludgero. ....	160
Figura 56: Trabalho com instrumentos musicais – Nutra – 2007 que deu início a intervenção Lá Pirágua Errante. Estudantes: João Porto Dias, Fábio Costa, Paula Sallas, Samuel Araújo e Micheli Santini. ....	161
Figura 57: Cena do Espetáculo Pirágua errante- Canoa de Encantos. (2015).....	162
Figura 58: Cena do Espetáculo Pirágua errante- Canoa de Encantos. (2015).....	163

## SUMÁRIO

<b>UM FLUXO DE ENCONTROS, ESCOLHAS E AFETOS.....</b>	<b>6</b>
<b>1 ESPAÇOS QUE TECEM UMA REDE DE SABERES.....</b>	<b>12</b>
1.1 TERMOS DISTINTOS COM SENTIDOS EM COMUM.....	12
1.1.1 <i>Fluxograma</i> .....	19
1.2 OS ESPAÇOS DE ESTUDOS DE STANISLAVSKI .....	20
1.3 O VIEUX COLOMBIER E JACQUES COPEAU .....	31
1.4 ÉTIENNE DECROUX E O ATELIÊ QUE ESCULPE ATORES .....	35
1.5 JERZY GROTOWSKI E A VERTICALIZAÇÃO CORPÓREA DO TEATRO LABORATÓRIO.....	40
1.6 EUGENIO BARBA E AS FRONTEIRAS EXPANDIDAS DO ODIN TEATRET .....	47
1.7 IBEN NAGEL RASMUSSEN E O FLUXO DA PONTE DOS VENTOS.....	52
1.8 LUÍS OTÁVIO BURNIER E O FAROL DO LUME.....	60
1.9 CARLOS SIMIONI E O VOO DO PATUANÚ.....	68
<b>2 NUTRA: CRIAR, MANTER, NUTRIR, SUSTENTAR.....</b>	<b>78</b>
2.1 CRIAR: COMEÇAR A APREENDER PROCEDIMENTOS.....	78
2.1.1 <i>Relação com o tempo</i> .....	79
2.1.2 <i>Dificuldades e limites</i> .....	91
2.1.3 <i>Erros e fracassos</i> .....	93
2.1.4 <i>Autonomia</i> .....	97
2.1.5 <i>Disciplina e regras</i> .....	99
2.2 MANTER: (RE) COMEÇAR PARA COMPREENDER PRINCÍPIOS E CAMINHOS COM UM MESTRE.....	104
2.2.1 <i>Aterrissar na sala</i> .....	109
2.2.2 <i>Esquentar o ser</i> .....	112
2.2.3 <i>Construir o cavalo</i> .....	115
2.2.4 <i>Cavalgar</i> .....	120
2.3 NUTRIR: (RE) MEMORAR CAMINHOS .....	131
2.3.1 <i>Encontros significativos criam pontes de afeto</i> .....	133
2.3.2 <i>Conhecer o percurso é estar seguro para atuar</i> .....	136
2.3.3 <i>Caminhar no percurso e contemplar o passeio</i> .....	140
2.3.4 <i>Gerar o terceiro lugar com o público</i> .....	143
2.4 O LABORATÓRIO EXPANDIDO NA RUA .....	150
2.4.1 <i>Saídas de Clown</i> .....	151
2.4.2 <i>Solo-io</i> .....	154
2.4.3 <i>La Piragua Errante, uma canoa de (en)cantos</i> .....	159
<b>OUTRAS INQUIETAÇÕES... ..</b>	<b>164</b>
<b>DIÁRIOS DE BORDO QUE SE EXPANDEM EM LIVROS... ..</b>	<b>170</b>
<b>FALA DE UM MESTRE SOBRE UM LABORATÓRIO QUE SE EXPANDE.....</b>	<b>173</b>
ENTREVISTA COM CARLOS SIMIONI, DO GRUPO LUME TEATRO .....	173

## UM FLUXO DE ENCONTROS, ESCOLHAS E AFETOS

A prática de exercícios físicos e sua sistematização sempre me motivaram a trilhar este modo de estudo da arte de ator. Motivação esta despertada, principalmente, por meio da vivência em cursos com o grupo Lume<sup>1</sup>, no qual pude sentir, na prática, a potência dos exercícios físicos no caminho do meu aprendizado como ator.

Desta forma, concomitante ao estudo na graduação em artes cênicas, foi criado por mim, em 2006, juntamente com outros estudantes, um espaço de estudo denominado Núcleo de Treinamento do Ator – Nutra, na Universidade de Brasília. Iniciamos este espaço com o objetivo de ser um laboratório para o estudo de exercícios físicos, oriundos de grupos de teatro que têm a prática de investigação do ator em laboratório como base para seus trabalhos. Em 2009, com a coordenação da professora Rita de Almeida Castro, o Nutra se configurou como Projeto de Extensão de Ação Contínua do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Desde o início do Nutra, em 2006, passaram pelo núcleo em torno de 40 estudantes<sup>2</sup>, variando quanto ao estágio de tempo. Alguns apenas passaram para experimentar o que ali se praticava, outros frequentaram algumas semanas, outros frequentaram por meses, uma média de cinco estudantes passou de um ano, e três ou quatro chegaram a ficar dois anos.

Durante toda a graduação, o Nutra foi o meu espaço de estudos, prática de procedimentos e reflexões sobre o fazer do estudante de ator, sua criação e pedagogia, sempre em diálogo com o modo de sistematização escrita de pesquisa científica orientado pela universidade. Acredito que essa prática de investigação, em diálogo com procedimentos da sistematização escrita, via modelo de pesquisa da universidade, amplia e torna mais consistente a construção do conhecimento e a reflexão para ambas as partes, no campo do teatro.

Neste sentido, o foco de reflexão desta dissertação é o espaço da prática de laboratório que a partir de agora, denominarei de *espaço de Laboratório expandido*. O sentido

---

<sup>1</sup> Grupo Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp- SP. Fundado em 1985, pelo ator Luís Otávio Burnier.

<sup>2</sup> Estudantes em ordem cronológica que passaram pelo projeto de extensão do Nutra na UnB desde 2006: Tássia Aguiar, Samuel Araújo, Micheli Santini, Fabio Costa, Darlin Carvalho, Gleide Firmino, Lívia Fernandez, Breno Metre, Barbara Figueira, Ana Paula Carvalho, Fernando Carvalho, Danielle Rocha, Camila Guerra, Natássia Garcia, Laura Moreira, Georgia Rafaela, Nitiel Fernandes, Veluma Lara, Natália Vinhal, Pamela Alves, Giselle Ando, João Quinto, Ramayana Regis, Flávio Café, Rita Cruz, Lory Simonetti, Victor Carballar, Djallys Diets Ferreira, Tiago Melo, Veruska Castelo, Bruna Martini, Lucas Fernandes, Thamires Borges, Mike de Brito, Nathalia Azoubel, Tainá Martins, Cyrano Vital, Guilherme Goes, Luiza Martins Costa, Julia Filardi, Ana Pirateli, Felipe Manfrin, Luana Araújo, Brennda Gabrielly e Bianca Ludgero.

desta noção é lançar um olhar mais abrangente do que pode ser o entendimento do laboratório na prática de investigação do ator.

Esta pesquisa tem um histórico que a desencadeou, pois, vinculados às práticas do Nutra, realizei durante a graduação dois projetos de Iniciação Científica, com orientação da professora Rita de Almeida Castro. Neles refleti o fazer e os procedimentos pedagógicos para a formação do ator no âmbito do estudo em laboratório, o primeiro foi: *Em busca de uma metodologia de estudo da técnica do clown (palhaço) – 2009/2010*; e o segundo intitulou-se. *Em busca de procedimentos de estudo para a preparação do ator – 2010/2011*. A linguagem do palhaço e o caminho da prática em laboratório por meio de exercícios físicos em sala foram as duas bases em que as primeiras experiências trilhadas no Nutra se ampararam.

Como conclusão do curso em licenciatura, realizei minha monografia em 2011 intitulada *(Re)flexões Corpóreas – a experiência e o laboratório no processo de ensino-aprendizagem do ofício de ator*, orientada pela professora Roberta Kumasaka Matsumoto. Parte da monografia foi dedicada à reflexão sobre o espaço do laboratório de pesquisa como um propulsor do trabalho do ator. Após a minha graduação, demos continuidade no Nutra à prática de investigação, agora tendo como local um galpão para a realização das atividades, o espaço Galpão do Riso, sede do Nutra na cidade de Samambaia – DF. O Nutra continua ligado à universidade como Projeto de Extensão de Ação Contínua. O Galpão do Riso foi reconhecido como Ponto de Cultura pelo programa Cultura Viva do MINC (Ministério da Cultura). Desde 2011, neste espaço, desenvolvemos atividades de pesquisa, difusão e ensino, ligadas ao campo do teatro, em parceria com a UnB. Ter uma sede para as atividades possibilitou verticalizar o caminho de investigação do Nutra, bem como aprofundar a prática do ensino e o desenvolvimento pedagógico, por meio de cursos, principalmente relativos a linguagem do palhaço.

Neste sentido, esta dissertação nasce do desejo de analisar, por via do meu olhar como ator, o estudo e os caminhos realizados pelo Nutra de 2006 até 2016. Ao completar dez anos de percurso, tenho a necessidade de refletir seus caminhos, por meio da sistematização escrita, seja para organizar este trajeto de forma consciente, seja para melhorar o meu trabalho como ator, seja para tornar mais claro o espaço pedagógico do Nutra, no exercício do ensino/aprendizagem/atuação, seja também para refletir questões relacionadas ao estudo do laboratório como espaço expandido de atuação do ator.

No primeiro capítulo, faço um levantamento de espaços de laboratórios que influenciaram e contribuíram para a criação do espaço de estudo do Nutra. A escolha dos atores, dos espaços, dos laboratórios, das escolas, dos ateliês e ou dos grupos surgiu da necessidade de

identificar as raízes de minhas influências e, conseqüentemente, as do Nutra. Neste sentido, tendo como referência o ator Carlos Simioni<sup>3</sup> com o grupo Patuanú, do qual faço parte como ator no aprendizado com o mestre Simioni, busquei descobrir quais as origens deste espaço, com quais linhas de pensamento ele dialoga. Com isso, cheguei numa espécie de árvore que evidencia as influências, ligações e ramificações entre os espaços levantados.

Neste aprofundamento chego até Stanislavski, passando por Luís Otávio Burnier do grupo Lume; Iben Nagel Rasmussen, com o grupo Ponte dos Ventos; O Odin Teatret e Eugenio Barba; Jerzy Grotowski e o Teatro Laboratório; Étienne Decroux e sua escola de mímica corporal dramática e por Jacques Copeau com o Vieux Colombier.

Seria impossível nesta pesquisa, e nem é o seu objetivo, realizar uma análise profunda da contribuição desses mestres e espaços para o campo do teatro e o estudo da arte de ator. Porém, atento-me a ressaltar contribuições que considero relevantes em diálogo com o meu caminho de investigação prática como ator no Nutra.

Ao realizar um estudo do ponto de vista etimológico de alguns termos que usualmente utilizamos no campo do teatro, faço algumas aproximações entre os seus sentidos, tentando desvendar suas raízes e significados. Assim, considero que os termos *laboratório*, *escola*, *oficina*, *ateliê* e *estúdio* podem ser compreendidos, dentro desta dissertação, como sinônimos. Provocado pelo estudo etimológico e o impacto que algumas palavras têm na compreensão prática, que difere quando usadas na reflexão escrita, faço algumas substituições dentro deste texto, para que a compreensão desta escrita possa se aproximar ao máximo do caminho prático, o qual é a base para esta reflexão. São termos que usualmente utilizamos sem pensar e que se tornaram por convenção o modo para indicar, explicar ou estudar questões ligadas a atuação cênica. Neste sentido, desconfio que essas substituições auxiliarão ao leitor, seja por estranheza ou distanciamento, a melhor compreensão do exercício que aqui proponho. Assim, na medida do possível, em vez de *processo* e *treinamento* prefiro utilizar os termos *caminho* e *prática*, respectivamente.

A preferência por alguns termos em detrimento dos mais convencionais é uma tentativa também de fugir da herança de termos familiares ao modo industrial de pensar inserido no fazer teatro. Termos como *material* ou *matéria-prima*, *processo*, *resultado*, *coleta de dados* exprimem muitas contradições e distanciam de uma compreensão do caminho de aprendizado por via de uma explicação mais aproximada ao campo prático do ator. Este modo de entender

---

<sup>3</sup> Ator, cofundador do grupo Lume Teatro em 1985 juntamente com o ator Luís Otávio Burnier e a musicista Denise Garcia.

propõe respeitar a reflexão por meio da sistematização organizada da escrita, e também o espaço caótico, do não controlado ou entendido por meio de palavras que existe no caminho prático. Uma tentativa de estabelecer um espaço de reflexão *com* a prática e não *sobre* a prática.

Seguindo esta noção, faço uso do termo *estudante*, não como sinônimo de amadorismo ou de ator principiante, mas como uma potente palavra que, para mim hoje, designa a real postura que o ator deve conservar, quando se fala em ofício da atuação cênica. Exigência de estudo esta que, constantemente, leio e vejo nos mestres que admiro e dos quais priorizei as falas para embasar esta dissertação.

Para concentrar-me no campo de estudo da arte de ator, tendo como foco central a figura do ator, chamarei neste texto as de *atores* estas pessoas que dedicaram suas vidas à atuação, mesmo que em sua trajetória desenvolveram atividades como diretores ou professores. Atores que antes da sistematização escrita se debruçaram, de forma prática, tanto no estudo quanto diante do público e não apenas de forma teórica, histórica e ou filosófica, sobre esse ofício. Deste modo, fiz questão de tentar, na medida do possível, embasar minhas compreensões nesses grupos ou indivíduos que, antes de qualquer outra função, foram ou são atores e cujas experiências saem do suor do constante lapidar, de tentativas e erros, ao trabalhar e estudar o ofício de ator na prática.

No segundo capítulo trato de questões do caminho como ator dentro do Nutra. Para isso, faço três recortes. O primeiro envolve os primeiros quatro anos de prática, de 2006 a 2010, tecendo uma reflexão sobre a necessidade de se relacionar com o tempo de forma mais coerente com as exigências do aprendizado do ator, sob o ponto de vista e condições deste modo de praticar o ofício da atuação. Discorro sobre a importância dos erros e fracassos para este caminho de aprendizado, pois foram muitos os “erros” e “acertos” ao estudar procedimentos de treinamento e praticar os exercícios. E como este aprendizado por via do erro leva o estudante a conquistar sua autonomia dentro do trabalho.

Em busca de um equilíbrio entre a disciplina e a liberdade, reflito como as regras de convivência auxiliam no caminhar e protegem o desenvolvimento do trabalho em grupo. Como em todo caminho que envolve o risco na investigação, as incertezas também se fizeram presentes em muitos momentos no Nutra, restando-nos unicamente, como certeza, estar seguindo apenas as regras de trabalho, o que tornou possível manter vivo, ao menos, o espaço da procura, do cavar, até que as respostas surgissem da própria prática com o tempo, fazendo com que encontrássemos sentido novamente no trabalho.

O segundo recorte é feito no período de 2010 a 2014, fase em que tive uma proximidade de forma mais contínua com a presença da figura de um mestre. Encontros



periódicos e sistemáticos, que tive principalmente com o ator Carlos Simioni, em muito contribuíram para o desenvolvimento e clareza, tanto do ponto de vista do aprendizado prático, quanto da compreensão e razões dos procedimentos e exercícios criados para o ator. Descobri na relação com um mestre, que a compreensão dos princípios é fundamental para que a execução dos procedimentos não se torne apenas aplicação ou repetição como receita. Foi em intercâmbios com mestres que as dificuldades foram sendo elucidadas e transformadas. Nesta parte da escrita tento pontuar estágios do trabalho prático, desde a chegada do estudante à sala de trabalho e seu aquecimento, a construção de sua técnica de estudo corpórea até o fluir com os exercícios.

O terceiro recorte ocorre nos dois últimos anos (2015 e 2016), quando descrevo a tentativa, com um olhar mais distanciado, de sistematizar e aplicar para outros estudantes iniciantes. Este olhar mais pedagógico por via do ensino está embasado nos últimos oito anos de prática no Nutra, porém algumas conclusões culminaram, evidenciando mais ainda descobertas do caminho metodológico do Nutra, na experiência de ministrar a disciplina TEAC 1<sup>4</sup> – Princípios do trabalho do ator, juntamente com a atriz, Paula Sallas, integrante do Nutra. Tivemos a oportunidade de propor um caminho metodologia, nesta disciplina, que se moldasse a alguns princípios do estudo em laboratório, maximizando o espaço para a investigação. Propomos como condutor pedagógico o caminho percorrido pelo Nutra até então. Ao mesmo tempo, fui pontuando, durante o percurso, as necessidades de cada etapa, para que os estudantes da disciplina pudessem alcançar minimamente os desafios propostos.

Nesse momento da escrita, são levantadas questões a seguir que dizem respeito ao caminho para a criação cênica: como escolher momentos descobertos ou surgidos nas etapas de investigação prática para aprofundar a criação? Como edificar uma sequência física com percurso claro, preciso e passível de ser repetido? E o como não deixar que a estrutura ou roteiro das ações impossibilite a fluência e a vida, no momento da atuação cênica do estudante? Como desenvolver a capacidade de lidar com o medo da exposição em público? Como aproveitar a presença do público como um potencializador e até como um coautor do acontecimento teatral, para gerar o que denomino nesta pesquisa de “terceiro lugar”?

Ao final do capítulo dois dedico a reflexão do momento da prática, que identifico também como parte de um *Laboratório expandido*, que são os espetáculos e intervenções criadas pelo Nutra. Para isso, relato três experiências de caminho criativo. São elas: as

---

<sup>4</sup> TEAC 1: Técnicas Experimentais em Artes Cênicas 1, turma B. Disciplina **Princípios do trabalho do ator**, em caráter de laboratório que foi ministrada no primeiro semestre de 2016 na Universidade de Brasília como estágio de docência requisito obrigatório para os bolsistas da CAPES para obtenção do título de mestrado.

intervenções de palhaços realizadas em ruas e espaços não convencionais, o espetáculo de *clown Solo-io*, e o espetáculo intervenção de rua *Lá pirágua errante – canoa de encantos*. Estas atividades possibilitaram perceber que o espaço do laboratório expandido também pode ser construído ou estabelecido com o público na rua.

O texto condutor deste trabalho é o resultado do entrelaçamento entre os registros de diários de bordos, as compreensões vivenciadas na prática como ator – seja atuando, seja ensinando ou investigando em sala de trabalho no Nutra – e as vozes dos mestres, escritas em livros ou as registradas em minha memória auditiva afetiva.

## 1 ESPAÇOS QUE TECEM UMA REDE DE SABERES

### 1.1 Termos distintos com sentidos em comum

O termo *Teatro Laboratório* consiste na prática desenvolvida por atores estudiosos que, mais do que montar espetáculos, se interessam em investigar o campo da atuação cênica, direcionando seu olhar não apenas para a obra cênica espetacular, mas também ao estudo e à formação do ator, a sua sistematização técnica e desenvolvimento. As iniciativas, procedimentos e práticas desenvolvidas pelos teatros laboratórios no século XX se tornaram referências para atores que se interessam pela contínua investigação e estudo de seu ofício.

Em busca de entender melhor a aproximação entre as palavras que formam o conceito de *Teatro Laboratório*, tecemos algumas observações embasadas no estudo etimológico do termo *laboratório*. A partir disso, aproximamos outros termos que usualmente utilizamos em nossa área e que, geralmente, perseguem os mesmos objetivos, que é a investigação prática ligada ao campo da atuação. A razão que nos instiga a fazer este estudo vem de questões como: por que o termo *laboratório*, e não outro, foi integrado ao termo *teatro* para designar a prática do *Teatro Laboratório*?

Ao isolarmos a palavra *laboratório*, termo que designa o campo no qual focamos esta pesquisa, fizemos descobertas interessantes, que podem dar pistas para entender o que motivou a assimilação do termo pela área do teatro. Em geral, estudos etimológicos relacionam significados para o termo *laboratório* como lugar de transformações, estudos experimentais, experiências científicas. O primeiro dado interessante deste estudo é a referência a um *lugar de transformações*, o que sugere movimentos e mudanças.

Esse lugar onde acontecem transformações pode ser um espaço aberto, como a rua, por exemplo? Uma sala fechada? Se o laboratório tem que ter um espaço, qual é o espaço ideal para realizar atividades ligadas à pesquisa em laboratório? Por indicar *experiências científicas*, ao utilizarmos o termo *laboratório* no teatro, este pode ser considerado também um ramo da ciência? Teatro é ciência? Se o teatro possui uma ciência, um saber, como este campo pode estar ligado a outras áreas do conhecimento?

Não tenho a pretensão de dar respostas às questões levantadas aqui de forma conclusiva, mas sim propor que as próprias questões, observações e aproximações advindas do estudo e origem destes termos possam provocar uma reflexão sobre o que é um Teatro Laboratório. As questões e observações podem ajudar a esclarecer o modo como o conceito de

laboratório foi sendo desenvolvido e apropriado por nossa área para formar o que identificamos como *Teatro Laboratório*.

No campo do teatro utilizamos termos, com variados significados e sentidos, de acordo com cada prática e singularidades incontáveis de grupos, de atores e de diretores. O estudo dos significados de algumas palavras que utilizamos pode também colaborar para elucidar possíveis ligações com outras áreas do conhecimento.

Se a palavra laboratório for desmembrada, podemos encontrar um termo interessante: labor = trabalho. O termo *laboratorium* do latim significa *lugar de trabalho*, e *laborar* significa *trabalhar* (SARAIVA, 2006). A primeira vez que ouvi a palavra *trabalho* em uma atividade pedagógica de ator foi no curso que realizei com o grupo Lume, *O clown e o sentido cômico do corpo*<sup>5</sup>. Eles nomeavam o espaço, onde as atividades práticas do curso eram realizadas, de “sala de trabalho”. Com frequência, ao aplicarem os exercícios, falavam na construção de uma “energia de trabalho”, a qual nós atores deveríamos gerar e sustentar esta energia com os exercícios físicos.

A compreensão do termo *trabalho* traz uma dimensão mais operativa e prática ao estudo do ator. Situa que é necessário um movimento de esforço, e que o mesmo tem que partir de uma atitude de busca do ator. Esta noção traz um sentido de construção; para isso, precisa de uma força aplicada para fazer concretizar o que o estudante possui apenas em potência, mas que por meio do trabalho, pode transformar esta potência em ação. O sentido do termo *trabalho* desconstrói a noção de que basta apenas ter talento para já ser um bom ator. O termo *talento*, e seu entendimento, induz à crença de que, pelo fato de a pessoa possuir alguma “facilidade” cênica ou de se expressar no cotidiano social, já possui a capacidade para atuação cênica.

Nesta perspectiva, a palavra *trabalho* também desconstrói a noção binária e estanque, de ser ou não ser um bom ator. Ser ator é consequência de uma trajetória de experiências, estudos e práticas e pode ser conquistado por meio do trabalho contínuo e disciplinado, ou seja, não se nasce bom ator ou um mau ator.

Ao pesquisar sinônimos do termo *laboratório*, podemos encontrar a palavra *oficina*, que também é bastante utilizada em nosso campo. No início de minha experiência como ator, foi estranho ouvir a palavra *oficina* para designar um curso de teatro, antes, para mim, *oficina* significava lugar onde se conserta algo, principalmente automóveis. O interessante é que podemos encontrar no estudo etimológico significados para *oficina* que também são familiares

---

<sup>5</sup> Curso que realizei com o grupo Lume na cidade de Salvador - BA no ano de 1999. Ministrado pelos atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, acompanhado pelas atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson.

ao nosso vocabulário: *fábrica, laboratório, lugar de trabalho manual, mecânico*. Do latim, *officina* deriva de *opficina*, de *opus, operis*, obra e terminação do tema de *ficare*, apofonia de *facere, fazer* (BUENO, 1966). Seu significado se aproxima do termo *laboratório* e sua origem no latim evidencia o verbo *fazer*, trazendo para o teatro o lugar de ação, de fazer acontecer.

Os termos *oficina, ateliê e estúdio* são utilizados com frequência para designar o local de trabalho de pintores, escultores e artistas em geral. O substantivo *estúdio* designa uma “oficina de artista”: “[...] do ing. *Studio*, deriv. do it. *Studio* e, este, do lat. *studium* -ii; cp. ESTUDO” (CUNHA, 1986). O termo *estúdio* deriva do latim *studere* (RESENDE; BIACHET, 2014) e pode ser traduzido como ânsia de conseguir algo.

A palavra *laboratório* também nos faz lembrar os *tubos de ensaio* que são utilizados para estudar as reações químicas das substâncias ao entrarem em contato. *Ensaio* é uma palavra recorrente utilizada para designar nossos estudos e preparações para a cena.

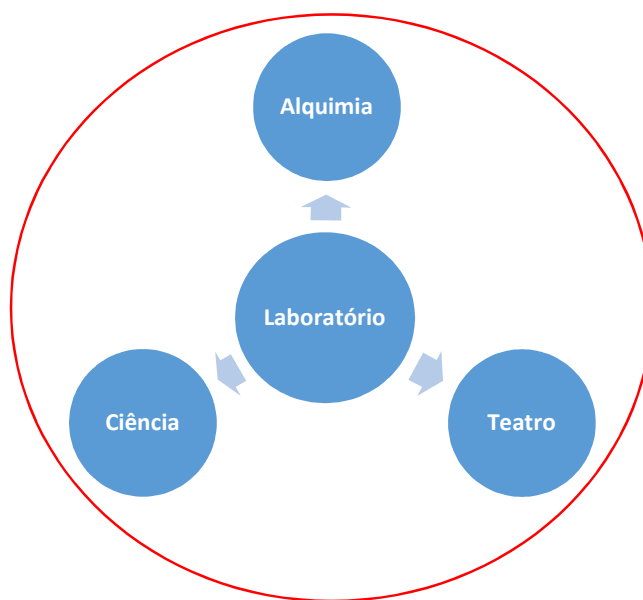
A partir destas observações podemos perceber que existem muitas aproximações de sentido entre os termos *laboratório, oficina, ateliê e estúdio*. As denominações destes espaços no teatro reforçam o sentido de locais de ofício, estudo e trabalho da atuação cênica. Estas compreensões evidenciam o *Teatro Laboratório* como um lugar de trabalho, de investigação de forma artesã onde agentes e reagentes são colocados em contato, em movimento e que geram transformações. Por falar em movimento, interessante que a palavra *ator* em latim (*Actor*) do verbo *agere* significa “o que faz mover” (SARAIVA, 2006).

Desconfio que o termo *laboratório* não tenha sido assimilado apenas para dar um *status* ao teatro de área do conhecimento na ciência, mas que esteja ligado, em sua origem, com um sentido precioso para o teatro como um lugar de transformação. Os termos *teatro e laboratório*, para mim, aproximam-se em seu sentido de origem. Neste sentido, não seria o ator, o que faz mover, um catalizador deste grande tubo de ensaio denominado Teatro, onde elementos como o público, o espaço, o cenário, os sons, os objetos, interagem em ações e reações, gerando afetos e transformações?

Alguns estudos apontam que uma das origens do laboratório se deu na prática da alquimia. Pensando do ponto de vista da defesa da ciência propriamente dita, vale fazer algumas comparações com a visão do laboratório ligado a alquimia. Neste sentido, a historiadora Mirella Schino descreve uma observação interessante feita pelo professor Leszek Kolankiewicz a respeito da discussão sobre uma possível diferença entre o laboratório científico e o laboratório artístico.

Ele nos apresentou uma imagem de um laboratório teatral que era sombrio, embora reluzindo a ouro, um lugar onde transmutações ocorriam, similar ao laboratório de um alquimista, cheio de surpresas, muito diferente do lento, tortuoso, frágil mas progressivo trabalho realizado num laboratório científico. [...]. Explicou que um laboratório de alquimista implica – ao contrário de um laboratório científico – primeiramente uma transmutação do pesquisador. Disse que o alquimista, em qualquer país ou contexto, sempre permanece fiel a uma tradição mística, e que no seu laboratório a primeira operação é conduzida em si próprio, em sua vida mental, em seu ente psicológico e na sua própria experiência. O alquimista faz isso com o rigor do procedimento científico, mas também por caminhos bem apropriados aos problemas inerentes à arte. E essa transmutação interior é sempre inseparável do experimento (SCHINO *apud* KOLANKIEWICZ, 2012, p. 23).

Esta observação se torna interessante pelo fato de podermos reafirmar outras relações e modos de investigação quanto à abordagem de pesquisa no campo do teatro. Nesse espaço, muito do trabalho de investigação se dá em um terreno de transmutação, como nos expôs o professor Kolankiewicz. Partindo deste pressuposto, vejo que existem três modos de ver o espaço do laboratório, descritos na figura a seguir:



Qual a singularidade do laboratório no Teatro? Com a compreensão do laboratório do alquimista que, diante da descrição feita por Kolankiewicz, se aproxima mais das condições da investigação no campo do teatro, arriscar-me-ia a dizer que existem diferenças consideráveis entre o modo de abordar a pesquisa. O laboratório científico consiste em um espaço onde se analisam questões ligadas a estudos com finalidade de provar uma descoberta, uma teoria ou hipótese. Já o laboratório no teatro é um espaço onde se vivencia e se debruça *com* questões

práticas, sem necessariamente ter como finalidade provar algum resultado, antes premeditado como hipótese.

Segundo o professor italiano Franco Ruffini, que tem se dedicado nos últimos anos ao estudo histórico das iniciativas de laboratório no século XX, o termo *Teatro Laboratório* teve início em 1924. Afirmou ele:

O termo *Teatro Laboratório* estreia como nome próprio, com o *América Laboratory Theatre*, fundado em Nova York, em 1924, por Rikard Boleslavskij e Marija Uspenskaja, discípulos de Stanislavskij que desertaram e fugiram para os Estados Unidos. A consagração vem com Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, inaugurado em 1962 em Opole, na Polônia, e depois de 1964 transferido para Wrocław. O herdeiro mais conhecido é o Nordisk Teatr laboratorium, de Eugenio Barba que, desde 1964, tem sede em Holstebro, na Dinamarca (RUFFINI, 2004, p. 5).

Nota-se que não foi com o ator Stanislavski que o termo *Teatro Laboratório* surgiu, mas fica claro ao analisar a prática por meio dos escritos do mestre russo, que este espaço de estudo sobre o ofício do ator se inicia com ele. As demais iniciativas que se seguiram após Stanislavski tiveram sua influência; seu modelo, como procedimentos para guiar a prática da investigação, e sua sistematização serviram como ponto de partida. Isso possibilitou, após sua morte, que outros estudiosos do campo do teatro pudessem se inspirar e herdar este espírito de estudo, dando continuidade à investigação. Alguns tiveram como guia as questões levantadas por Stanislavski, como é o caso de Jerzy Grotowski e logo depois Eugenio Barba.

Mais adiante irei me dedicar a observar alguns pontos levantados por Stanislavski que evidenciam em sua prática uma busca além da montagem espetacular cênica, mas também uma atenção ao caminho de formação e desenvolvimento técnico do ator, e neste sentido, ele expande o espaço do fazer teatral para a investigação em laboratório. A necessidade de um espaço de estudo não ocorreu só com Stanislavski. Iniciativas de estúdios, laboratórios, ateliês e escolas no início do século XX indicam que houve um momento em que homens do campo do teatro sentiram a necessidade de investigar a atuação cênica, não apenas como linguagem artística servente ao entretenimento, mas ligada a outra busca no teatro. Talvez o próprio caminho de ensaios e a montagem de espetáculos é que levaram os atores e diretores a verticalizarem a prática e com isso gerar novos conhecimentos.

Os estúdios de Stanislavski na Rússia e a escola do ator Jacques Copeau na França, que foram contemporâneos no início do século XX, são dois exemplos desta busca, como disse o ator e professor Camilo Scandolará<sup>6</sup>:

Uma das principais realizações do Século XX teatral foi a afirmação absoluta da necessidade de existência de espaços de desenvolvimento e sistematização de pedagogias de formação de ator. Voltados a este fim, formaram-se núcleos, na maioria das vezes afastados do teatro comercial, nos quais se desenvolveram experimentos que alteraram definitivamente a visão ocidental de formação do ator. No início deste processo podem ser colocados o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou (TAM) e a École du Vieux Colombier, de Jacques Copeau (SCANDOLARA, 2006, p. 1).

A apresentação de espetáculos, como atividade social, estava a serviço de um sistema comercial, ou seja, podemos compreender, a partir desta colocação do autor acima, que se algo está a serviço de um sistema comercial, este espetáculo está sendo utilizado para servir apenas como entretenimento para os consumidores, e como mercadoria econômica para os seus empresários, visando focar o objetivo financeiro apenas. Este sistema gera obrigações a serem executadas, como podemos notar na própria fala de Stanislavski encontrada no texto de Franco Ruffini: “O trabalho no laboratório não pode se converter no teatro propriamente dito, com os espetáculos diários, em meio às preocupações de relatórios e bilheterias, aos pesados trabalhos artísticos e as dificuldades práticas de uma grande empresa” (2004, p. 6). Stanislavski remete claramente ao termo *organização de empresa*, o que explica, de forma precisa, quais as barreiras encontradas pelo estudo em laboratório se este estiver atrelado às demandas sociais voltadas ao entretenimento e as empresariais.

Parece que estes foram os motivos pelos quais Stanislavski quis buscar outros caminhos, pois de algum modo, a tarefa de estar ligado ao objetivo sociocultural e a manutenção de uma empresa amordaçavam o mergulho criativo em busca do novo, da ânsia da descoberta e sistematização do conhecimento da área teatral.

Se voltarmos a pensar na definição do termo *laboratório* no começo deste texto, lembramos que é o lugar onde profissionais e ou estudantes pesquisadores querem descobrir algo, estão em busca de algo. Há uma ânsia, vontade, inquietação, mesmo que seja a busca, de tentar entender o seu próprio fazer. Parece-me que o desejo de habitar o espaço do laboratório, sob o risco da investigação, é uma atitude de quem, de certa maneira, não se sente totalmente

---

<sup>6</sup> Camilo Scandolará é ator integrante do grupo Patuanú, coordenado pelo ator Carlos Simioni, do qual também faço parte como ator. Mais adiante tratarei da importância deste coletivo de atores no percurso do Nutra.



satisfeito com apenas a reprodução do que já descobriu ou apresentou em seus espetáculos, mas sim um querer verticalizar mais a partir destas descobertas.

Se não há sistema a ser reproduzido, se não há validade em reproduzir procedimentos, é preciso manter uma constante relação dialética entre os procedimentos empregados, a tradição teatral e o significado que se dá à atividade do ator. A escola passa a ser espaço de produção de modos de fazer e pensar, espaço de busca ativa pelo sentido do ofício (SCANDOLARA, 2006, p. 7).

Outro fator é de não ser apenas um espaço de produção nem apenas um local para abrigar a montagem do espetáculo, mas sobretudo da descoberta de outras relações entre ator, espaço e público, mesmo que isso esteja atrelado ao processo da montagem. Os estudos destes artistas descrevem relações intrínsecas a montagem e não apenas o resultado da obra espetacular em si. Estes mestres do saber, no campo do teatro, falam de nuances sobre a arte de ator, na tentativa de elucidar princípios que compõem este ofício. Observa-se uma preocupação, desses mestres, com a formação pedagógica do ator, que vai além da montagem do espetáculo.

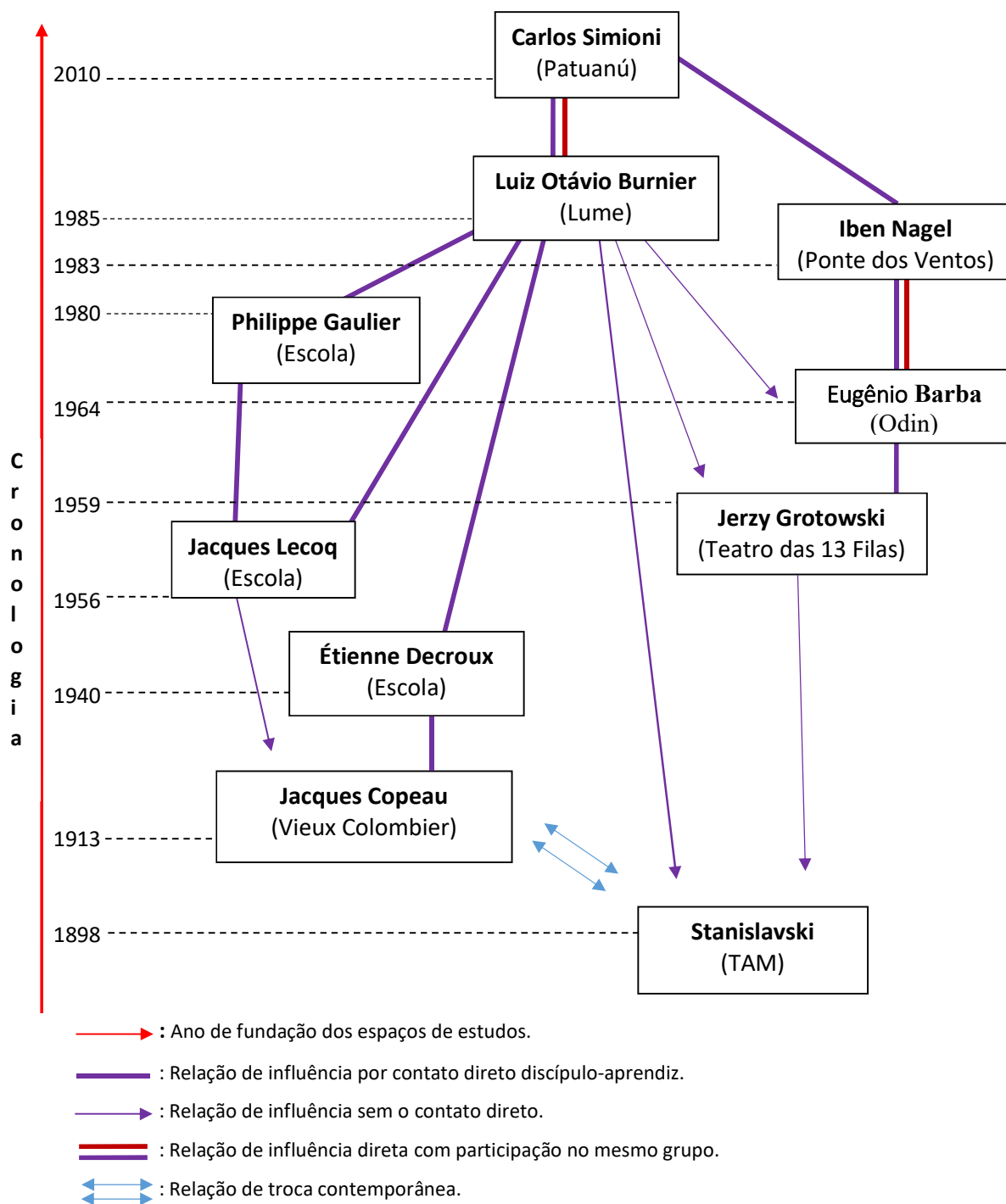
Tendo a atuação como foco, Stanislavski criou exercícios para desenvolver um trabalho de investigação centrado no ator, que fazia parte do processo de montagem. Sobre isso discorreu o ator e professor Gilberto Icle:

Ao pensar o desenvolvimento dos exercícios capazes de desenvolver o trabalho do ator, Stanislavski, de algum modo, possibilitou pensar o processo teatral para além do espetáculo mesmo não negando o espetáculo, ainda o tendo como objetivo primeiro e último. Ele criou um espaço para o processo inútil, para o detalhe, para a reverberação coletiva de aspectos que, embora importantes para a criação espetacular, não são o espetáculo, são momentos e coisas particulares, privados, que não necessitam chegar a público. Essa privacidade explicitada, esse interesse pelo particular pela *condição criativa* como possibilidade de criação extrapola o universo do espetáculo. Stanislavski instaura o desenvolvimento do humano. O imperativo de tornar-se mais humano para melhor desempenhar o papel cinde as fronteiras do espetáculo e configura um regime no qual um universo gigantesco de saberes vão ser elaborados para sustentar esse imperativo. A partir de Stanislavski o teatro é muito maior que o espetáculo teatral (2010, p. 71).

A partir desta conjuntura, comecei a refletir sobre os primeiros nomes de mestres do campo do teatro que se evidenciaram, de que se têm registro histórico escrito e que iniciaram um espaço de laboratório. Atores, diretores e pedagogos que buscaram responder, de forma prática, questões ligadas à atuação cênica. Trabalharam durante um tempo contínuo considerável, alguns ainda trabalham, para poder desenvolver uma linha de compreensão e organização por meio da sistematização. Conseqüentemente, com este processo

desenvolveram, também, uma pedagogia para o ensino. Abaixo segue um fluxograma dos espaços de laboratório que dialogam com as influências e referências para criação do Nutra.

### 1.1.1 Fluxograma



## 1.2 Os espaços de estudos de Stanislavski

Stanislavski (1863 - 1938) deixou um legado precioso para o estudo no campo da atuação cênica, foi um pesquisador ávido e persistente. Muitos foram os desafios que enfrentou para poder se dedicar de forma contínua e conseguir sistematizar sua prática.

**FIGURA 1: STANISLAVSKI (1927) NOS BASTIDORES DO TAM.**



Fonte: VÁSSINA, Elena, p.153, 2015.

Viveu em um período de grandes conturbações políticas que geraram crises e guerras no processo de organização do estado russo. Isso dificultou muito principalmente a estabilidade de sua prática, mas, ainda assim, Stanislavski conseguiu trabalhar como um garimpeiro, como gostou de se nomear<sup>7</sup>, que trabalha à procura de um metal precioso, mas para isso precisa escavar uma grande quantidade de terreno durante um bom tempo, sem saber se

---

<sup>7</sup> A maior parte das informações biográficas encontradas neste texto teve como fonte o filme **O século Stanislavski** – 3 episódios de 55 min.

vai encontrá-lo. Para quem não compreende o que é a busca pela renovação, tem-se a sensação de que este trabalho é uma perda de tempo.

A criação do espaço de investigação prática em laboratório foi priorizada pelo ator russo. Uma das primeiras iniciativas que teve ao se associar com Nemirovitch, um empreendedor que desejava fundar um teatro com ideias renovadas, foi criar o TAM (Teatro de Arte de Moscou), um teatro independente que buscou romper com o modo que chamou de *teatro profissional*. Esta maneira de fazer teatro estava atrelada a fins literários, e as montagens dos espetáculos não davam espaço para a pesquisa e outras experimentações que Stanislavski estava interessado em investigar. Os chamados *atores profissionais* também não se submeteriam a esta busca por não compreenderem tais práticas de pesquisa. O foco no teatro profissional da época estava apenas na montagem do espetáculo e a serviço do entretenimento, e Stanislavski buscava mais que isso.

Junto a esse empreendimento, no qual era o diretor artístico, foi previsto um manifesto ao teatro que, dentre outros pensamentos renovadores, propunha um “código moral” em que a disciplina, o rigor nos ensaios, o espaço de estudo e o não uso de álcool faziam parte da conduta dos atores que viessem a ingressar na trupe.

FIGURA 2: TREINAMENTO NO ESTÚDIO NO TAM



Fonte: BARBA, Eugenio, p.35, 2012.

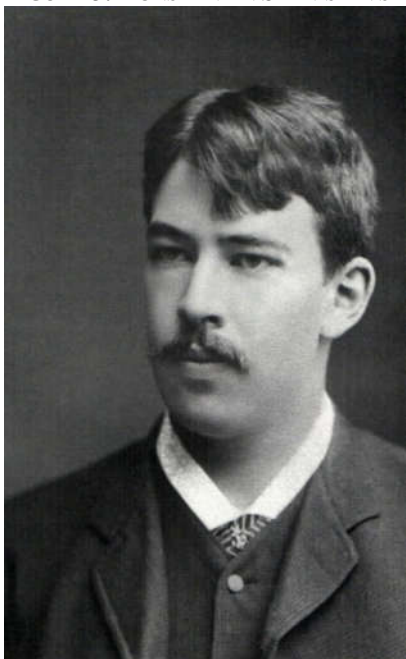
Foi na cidade de *Pushkino* que o grupo se estabeleceu, afastado do centro da cidade, onde seus integrantes conviviam o dia inteiro, trabalhavam no campo, nadavam, caminhavam e liam poesias como parte da prática de montagem. Os ensaios duravam de manhã até a tarde. Para a primeira montagem foram realizados 74 ensaios, o que foi considerado inédito na época.

Este primeiro espetáculo causou um grande impacto positivo, obtendo muita aceitação por parte do público. Faziam parte desta primeira turma atores amadores escolhidos por Stanislavski, dentre eles Meyerhold, seu discípulo, que se rebelou nessa primeira fase, mas volta a trabalhar com o mestre no final de sua vida, neste momento Stanislavski considera Meyerhold um dos herdeiros de suas inquietações e buscas.

O rompimento com um modo de fazer teatro ligado apenas à montagem do espetáculo como objetivo final, a busca de um espaço de concentração do grupo afastado que tornasse possível a convivência dos integrantes, a quantidade de ensaios dedicados à prática da montagem comprova a preocupação de Stanislavski com a investigação, o estudo e a formação dos atores.

O mestre ator russo, em sua infância, tinha acesso constante a espetáculos de dança, circo, teatro e óperas. Desde pequeno se interessou pela atuação cênica, organizava para os familiares pequenas apresentações nas quais atuava copiando movimentos do balé e de atores aos quais tinha assistido. O desejo de se apresentar foi maior que a timidez e o defeito que tinha na fala quando criança. Devido a esse comportamento artístico, seu pai construiu em sua propriedade um teatro para organizar as brincadeiras do filho. Na juventude, como resultado dessas influências, ele montou, juntamente com outros atores amadores, a trupe “Círculo Alexeiev”, na qual exercitou a montagem de espetáculos por dez anos.

**FIGURA 3: KONSTANTIN STANISLAVSKI (1885)**



Fonte: VÁSSINA, Elena, p.19, 2015.

Na fase adulta, decidiu entrar para o teatro profissional ingressando no Teatro Imperial Mali, conhecido também como a casa de *Ostrovski*, o nome de seu diretor. Nesse período, Stanislavski sofreu as primeiras influências de ideias de renovação do teatro russo. Dividia sua vida entre a administração das empresas da família e a vida no teatro profissional. Este trabalho com os empreendimentos da família fez com que viajasse pela Europa, o que o colocou em contato com obras teatrais que também influenciaram sua vida artística.

Outro dado interessante sobre o seu espírito de pesquisa são os questionamentos que fazia após presenciar a atuação de bons atores, quando se perguntava sobre como cada ator fazia para conseguir tal resultado em cena, qual o processo que buscava para aprender essas capacidades e como podia esse ator repetir noite após noite o mesmo efeito em cena. Estes questionamentos demonstram uma qualidade no seu olhar não apenas como um contemplador e amador do teatro, mas também como investigador por conta do interesse em tentar entender os caminhos práticos que levavam o ator a criar seu próprio caminho de atuação.

Após um longo tempo dedicado a um ritmo frenético de produção de espetáculos, Stanislavski caiu em uma crise, estava se sentindo vazio, e as montagens de espetáculos já não o preenchiam. Pensou em desistir, quando foi convidado a empreender o TAM. Este vazio sentido por Stanislavski, parece fazer parte do caminho do ator sendo primordial quando sua prática está vinculada a necessidade de novas descobertas, buscas de novos horizontes para verticalizar seu fazer. Este vazio é como um sinal interno que o ator sente e que o move para buscar incessantemente, na prática, outros horizontes de investigação e realização.

Com a dedicação contínua, ao passar do tempo, veio o reconhecimento do trabalho do grupo, conseguiram construir seu próprio edifício teatral, o que fez com que Stanislavski pudesse focar nas preocupações referentes aos atores e ao palco, já que antes utilizavam teatros alugados para o trabalho. Aos poucos, o teatro ganhou foco e visibilidade e chamou atenção de movimentos políticos que viram nele uma ferramenta poderosa de induzir ideologias ligadas a grupos de interesses políticos. Isso fez com que aumentasse a demanda por apresentações, o que forçou a diminuir a quantidade de ensaios. Esta relação quase industrial não agradou a Stanislavski, que via na prática da montagem de espetáculos a oportunidade da investigação, de descobertas e exercícios do sistema que vinha seguindo.

**FIGURA 2: TREINAMENTO NO ESTÚDIO DO TAM**



Fonte: BARBA, Eugenio, p.35, 2012.

Na busca de encontrar uma saída para este entrave no caminho de sua investigação, Stanislavski criou um estúdio ligado ao TAM, colocando sua direção nas mãos de seu discípulo Meyerhold. Após um curto período, por não obter sucesso em suas buscas, Stanislavski decide fechar o estúdio, mesmo depois de ter investido um recurso considerável para equipá-lo.

A criação de outros estúdios também seguiu os mesmos motivos. Stanislavski buscava meios de driblar as dificuldades para fazer com que a investigação do seu caminho pedagógico não se perdesse. Os estúdios tiveram grande importância tanto nas investigações de Stanislavski, quanto nas de seus discípulos que guiaram as práticas dentro dos estúdios, como Sulerjinski e Vakhtângov, dois estudantes dos princípios pedagógicos do mestre russo. As práticas desenvolvidas nos estúdios influenciaram o modo de fazer teatro no século XX, pois os estúdios, embora seguissem os princípios de Stanislavski, tinham autonomia para investigar. Os discípulos herdaram princípios, mas, trilhavam seus próprios caminhos, segundo o ator Camilo Scandolara:

A experiência dos Estúdios do TAM também demonstra que a coesão em torno de uma proposta comum não implica na eliminação das individualidades. Ao Primeiro Estúdio estava integrado um forte grupo de jovens atores que, aos poucos foram desenvolvendo seus estilos e suas concepções sem uma subordinação servil aos caminhos então traçados por Stanislavski. Talvez esta visão da formação teatral não como uma reprodução de procedimentos, mas como uma constante busca centrada em um sólido núcleo de princípios norteadores seja uma das principais e menos assimiladas contribuições dos Estúdios à pedagogia do século XX (2006, p. 175).

A condição de total autonomia de investigação dos estúdios demonstra que Stanislavski incentivava o espírito da busca, da investigação e não de uma reprodução fiel das suas sistematizações. A noção de princípios serve como guia na aventura e risco da investigação, assim o exercício da constante busca e reflexão prática, é que mais interessava ao mestre russo. Talvez tenha sido por esta razão que o trabalho realizado nos estúdios tenha reverberado e influenciado até os dias de hoje, pois propiciou outros atores herdar e dar continuidade ao seu desenvolvimento.

Em suas pesquisas sobre Stanislavski, o professor Franco Ruffini afirmou que o próprio mestre russo achava inviável realizar de modo completo suas investigações com a companhia de atores do TAM, pois este estava a serviço da demanda de apresentações e responsabilidades de um teatro que devia produzir para suprir uma demanda do mercado artístico de espetáculos. Com suas palavras,

É o próprio Stanislavskij quem explica o sentido das variações dos títulos. Ele diz: “o trabalho do laboratório não pode se converter no teatro propriamente dito, com seus espetáculos diários, em meio às preocupações de relatórios e de bilheterias, aos pesados trabalhos artísticos e as dificuldades práticas de uma grande empresa” (RUFFINI, 2004, p. 6).

Pode-se perceber que o motivo de criação dos estúdios foi uma maneira de abrir um espaço de estudo e prática mais livre das demandas artísticas ligadas apenas às necessidades da montagem de espetáculos em função da urgente demanda do entretenimento. Neste sentido é que o trabalho do laboratório, em sua gênese, realmente não tem o espetáculo como um objetivo mercadológico, mas como um meio para realizar as descobertas e experimentações no campo do teatro.

É claro que as descobertas feitas nos estúdios influenciavam Stanislavski nas montagens de espetáculos do TAM, bem como o contrário também. O próprio Stanislavski, como ator, experimentava e testava seus métodos nos espetáculos. Assim, tanto as práticas de montagem de espetáculos no TAM quanto nos estúdios serviam ao mestre russo como um grande patamar de investigação e reflexão. Partindo sempre do laboratório prático, Stanislavski estudava e desenvolvia seu “sistema”, seja inserido como ator e testando em si mesmo suas próprias experimentações na montagem do espetáculo, ou seja, como diretor da cena, ou como espectador presenciando os espetáculos e experimentações realizadas nos estúdios, que focavam, por meio da atuação, a formação do ator. Pedagogicamente, para Stanislavski, estes papéis – de ator, diretor e observador – construíram uma tríade de princípios que retroalimentava cada espaço de sua pesquisa como um todo.



Outros fatores que compõem princípios na prática de laboratório foram iniciados por Stanislavski, como o uso do diário de bordo para auxiliar tanto, no aprendizado quanto, na possível sistematização do caminho pedagógico do estudante:

Agora, enquanto anoto em meu diário a lição de hoje, surge em meu espírito uma dúvida: É necessário e vale a pena registrar em detalhe, taquigraficamente, o que ocorre nas aulas? Ou talvez seja melhor anotar os exercícios em um caderno a parte? [...]. Estes apontamentos me servem em meus exercícios diários, e com o tempo talvez possam me serem úteis para tarefas de direção e encenação. Está decidido; a partir de hoje haverá dois cadernos: em um (este) continuarei fazendo de diário e anotando a teoria que Tortsov nos ensina, e no outro anotarei os exercícios práticos que elabora Rajmánov para nós<sup>8</sup> (STANISLAVKI, 2007, p. 110, tradução nossa).

Além da prática escrita em diário de bordo, atividades como a visita *in loco*; a observação de pessoas e ambientes para inspirar a montagem do espetáculo, buscando o contato direto e a observação de situações da vida para acrescentar na construção do personagem ou na concepção do espetáculo; o abrir-se a outras formas de fazer teatro por meio de intercâmbios; também estiveram presentes no modo de Stanislavski pesquisar. Ele teve contato com a produção teatral da Europa e também com atores italianos especializados no improviso da *Commedia Dell'Arte*. Em suas turnês fez contato com mestres e pesquisadores como Jacques Copeau na França, por exemplo.

Encarar o processo de ensaios como exercício para o ator abre uma dimensão de investigação pedagógica e conseqüentemente formativa, principalmente por causa da tentativa de fugir dos estereótipos e clichês desenvolvidos e cristalizados, com o passar do tempo, no modo de atuar dos atores.

---

<sup>8</sup> “Ahora, mientras anoto en mi diario la lección de hoy, surge en mi espíritu una duda: ¿hace falta y vale la pena registrar en detalle, taquigráficamente, lo que ocurre en las clases? ¿O tal vez sea mejor anotar los ejercicios en un cuaderno aparte? Que estos apuntes formen un índice de ejercicios prácticos, una especie de manual, o un «adiestramiento y ejercitación», como llama a sus clases el propio Iván Platónovich. Estos apuntes me sirven en mis ejercicios diarios, y con el tiempo tal vez puedan serme útiles para tareas de dirección y enseñanza. Queda decidido; a partir de hoy habrá dos cuadernos: en uno (en éste) continuaré llevando un diario y anotando la teoría que Tortsov nos enseña, y en el otro anotaré los ejercicios prácticos que elabora Rajmánov para nosotros”.

Como falar, então, a forma exterior sem que a indique um sentimento interior? Como transmitir com a voz e os movimentos os resultados de uma vivência inexistente? Não tem mais que recorrer a uma atuação simples e convencional, representando de um modo muito primitivo, formal, puramente externo, os sentimentos estranhos do papel, que o ator não há vivido e por consequência não conhece. Se trata de uma simples paródia. Com a ajuda da mímica, a voz e dos movimentos, o ator mecânico apresenta aos espectadores as imagens exteriores que pretendem expressar a “a vida interior do espírito humano” do personagem, a máscara inanimada de um sentimento inexistente. Para isso se há elaborado uma ampla gama de procedimentos teatrais com os quais se tenta transmitir por meios externos qualquer sentimento que possa encontrar-se na prática cênica; assim, por exemplo, estender a mão sobre o coração para expressar o amor, ou abrir exageradamente a boca para dar a ideia de morte<sup>9</sup> (STANISLAVSKI, 2007, p. 42, tradução nossa).

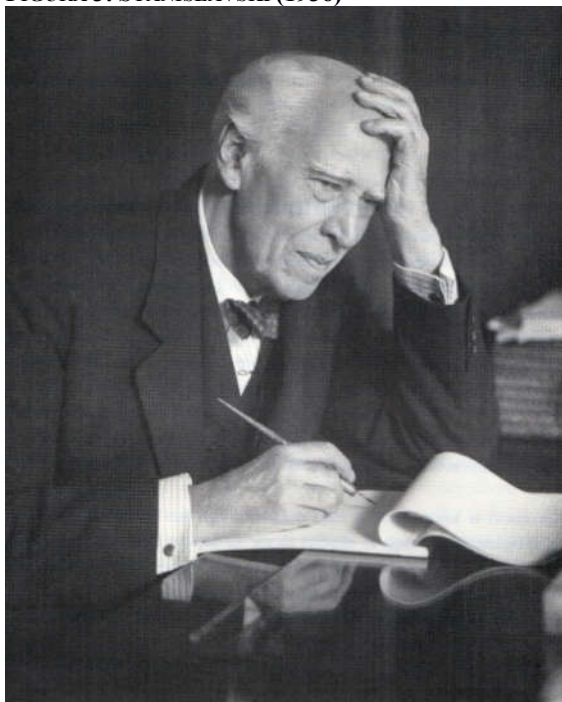
A cristalização do modo de atuar, a mecanização e as convenções, que geralmente chamamos de *clichês*, podem se desenvolverem na atuação, são estereótipos que foram percebidos pelo mestre russo. Desta forma, o estudo em laboratório age a partir da necessidade de buscar caminhos e exercícios que trabalhem a quebra dessas convenções na atuação e no espetáculo.

A investigação de Stanislavski e as questões que levantou ainda se mostram atuais, pelo fato de ter deixado um legado, não de receitas ou modos de fazer teatro, mas, de princípios que possibilitaram a busca pessoal de outros atores, no trabalho de construção de seus próprios modos de fazer acontecer teatro. Essa prática possibilitou criar um desenvolvimento e sistematização tanto, do seu trabalho como também do caminho de mestres que herdaram estes princípios, fazendo-os chegar até os dias atuais.

---

<sup>9</sup> Texto original: “¿Cómo hallar, entonces, la forma exterior sin que la indique un sentimiento interior? ¿Cómo transmitir con la voz y los movimientos los resultados de una vivencia inexistente? No hay más que recurrir a una actuación simple y convencional, representando de un modo muy primitivo, formal, puramente externo, los sentimientos ajenos del papel, que el actor no ha vivido y por consiguiente no conoce. Se trata de una simple parodia. Con la ayuda de la mímica, la voz y los movimientos, el actor mecánico presenta a los espectadores las imágenes exteriores que pretenden expresar la ‘vida interior del espíritu humano’ del personaje, la máscara inanimada de un sentimiento inexistente. Para ello se ha elaborado un gran surtido de procedimientos teatrales con los cuales se intenta transmitir por medios externos cualquier sentimiento que pueda encontrarse en la práctica escénica; así, por ejemplo, extender la mano sobre el corazón para expresar el amor, o abrir exageradamente la boca para dar la idea de muerte”.

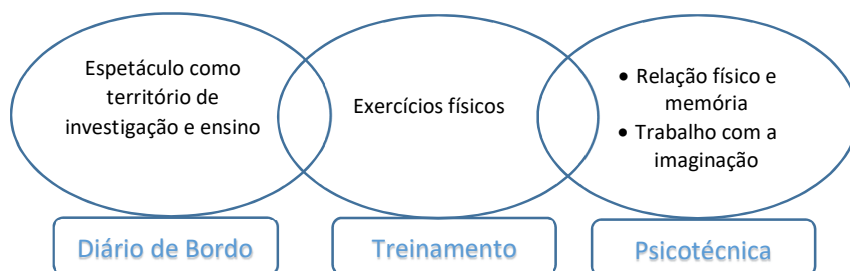
FIGURA 3: STANISLAVSKI (1936)



Fonte: VÁSSINA, Elena, p.259, 2015.

O fato de ter escrito suas experiências de investigação, na tentativa da sistematização escrita, demonstra que Stanislavski teve a preocupação e o desejo de acrescentar, de forma concreta, para gerações futuras, um conhecimento resultante de suas buscas e questões a respeito da atuação cênica.

A figura a seguir demonstra alguns caminhos, que, a meu ver, sintetizam a importância do mestre russo no que diz respeito a sua contribuição para o estudo no Nutra. Criou ferramentas úteis para a investigação no laboratório. Trata-se de um resumo que evidencia algumas das ferramentas e modos de compreender a pesquisa no teatro, demonstrando o pioneirismo de Stanislavski. Podemos notar também que muitos dos termos e procedimentos foram apropriados por mestres e fazedores do teatro para embasarem suas buscas.



Todos os termos colocados acima fazem parte da compreensão de Stanislavski<sup>10</sup> sobre a atuação cênica. Ainda hoje estes termos são utilizados e guiam muitos mestres do teatro, cada um a seu modo, a continuar a investigação sobre a arte de ator. Vale ressaltar que Stanislavski escrevia a palavra *sistema* entre aspas, porque tinha o cuidado de observar, com isso, que seu sistema não podia ser abordado como uma receita a ser seguida de forma às cegas, mas sim como princípios guias que auxiliam grupos e atores a desenvolverem seus próprios caminhos e experimentações.

A tradução dos seus escritos no Brasil se deu a partir da primeira versão do seu livro em inglês, obra esta que o próprio Stanislavski afirmou ser ineficiente para a compreensão do caminho proposto por ele. A versão em espanhol traduzida diretamente do russo privilegia uma visão que foca e expõe o caminho e não somente as resoluções, bem como também evidencia o modo de conduzir uma trajetória de estudo. A visão priorizada por Stanislavski de *caminho* foi totalmente desvirtuada na primeira versão traduzida do inglês, pois esta, ao passar por um processo de edição, retirou a noção de construção, e moldou como método a ser seguido, o que fez com que seu trabalho fosse muito disseminado como seguir receitas. A noção de caminho como princípios era uma preocupação de Stanislavski tão preciosa para o ator conquistar sua autonomia.

A edição traduzida do inglês ajudou a disseminar a ideia de método fechado como uma receita, noção esta que o próprio Stanislavski era contra. Stanislavski nunca defendeu a abordagem de seus procedimentos como uma receita a ser copiada, postura que, para ele, descaracterizava a noção do caminho que tanto Stanislavski quis evidenciar no modo como organizou seus pensamentos por meio da escrita.

---

10 Estes termos e compreensões podem ser encontradas nos seus dois livros traduzidos direto do russo para o espanhol: *El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador de la vivencia*. 2. ed. Barcelona: Alba, 2007. *El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba, 2009.

**FIGURA 4: STANISLAVSKI ASSISTE A UM ENSAIO NO SEU ESTÚDIO.**



Fonte: BARBA, Eugenio, p.34, 2012.

Todo o trabalho de sua vida e tentativas de sistematização resultaram no que Stanislavski denominou de ação física. Abaixo o mestre russo explica com suas palavras sobre o trabalho das ações físicas:

Em cada ação física há algo de psicológico, e no psicológico há algo de físico. Um cientista famoso disse que se você tenta descrever seu próprio sentimento, o resultado será um relato sobre uma ação física.

De minha parte, digo-lhe que, quanto mais perto a ação está do físico, menor é o risco de forçar o sentimento.

O procedimento que a prática me ensinou é ridiculamente simples. Consiste em formular-se esta pergunta: "Que faria eu na vida real se caísse em uma inação trágica?" Respondam-me só a essa pergunta, sinceramente, como seres humanos e nada mais.

Como se vê, no terreno do sentimento, recorro também à ajuda da simples ação física.

O segredo do procedimento é, diante da impossibilidade de nos orientarmos sozinhos em meio ao complexo problema psicológico da lógica do sentimento, deixá-lo em paz e passarmos a investigação para outra esfera mais acessível: a lógica das ações. [...]

Ao criar a linha exterior lógica e coerente das ações físicas, chegamos a reconhecer, se observarmos atentamente, que de forma paralela a essa linha surge dentro de nós outra - a linha da lógica e da coerência de nossas sensações. É compreensível: estas, as sensações interiores, engendram inadvertidamente para nós as ações, às quais estão indissolúvelmente unidas à vida das ações.

E aqui há mais um exemplo convincente de que a lógica e a coerência das ações físicas e psicológicas justificadas conduzem à verdade e à fé dos sentimentos.

A verdade das ações físicas e a fé nelas provocam a vida do nosso psiquismo. (VÁSSINA e AIMAR apud STANISLAVSKI, 2015, p. 308)

Ele demonstrou que o estudo focado no trabalho físico é a chave para o ator construir sua base para atuação, por meio de exercícios e procedimentos formando uma sabedoria que denomina como psicotécnica:

É preciso alterar a sistematização estrita e a ordem teórica do programa e passar antes do momento estabelecido a falar de um dos elementos importantes do trabalho artístico: *a liberação dos músculos*. A ocasião em que se deveria tratar este tema seria se referir a técnica exterior, ou seja, a preparação corporal. Mas os fatos indicam insistentemente que é mais correto considerá-los agora, no começo do programa, ao referirmos a técnica interior o, com maior exatidão, a psicotécnica<sup>11</sup>. (STANISLAVSKI, 2007, p. 134).

### 1.3 O Vieux Colombier e Jacques Copeau

O francês Jacques Copeau (1879 - 1949) só ingressou na prática do teatro aos 33 anos, depois de um bom período desenvolvendo a função de crítico teatral. Sua contribuição ao espaço de estudo no laboratório também nasce do desejo de uma renovação no modo de fazer teatro de sua época. Contemporâneo de Stanislavski, Copeau também sentiu que o fazer teatral estava imerso na demanda comercial e do “teatro profissional” a serviço do entretenimento.

Um dos termos que explica bem a revolta de Copeau é o que ele denomina como cabotinagem. Em suas palavras,

uma industrialização desenfreada que, dia a dia mais cinicamente, degrada a nossa cena francesa e desvia dela o público culto; a monopolização da maior parte dos teatros por um punhado de farsantes a soldo de comerciantes sem-vergonha; por toda parte, e até onde grandes tradições deveriam salvaguardar algum pudor, o mesmo espírito de cabotinismo e de especulação, a mesma baixeza; por toda parte, o blefe, o exagero de todo tipo e o exibicionismo de toda natureza parasitando uma arte que está morrendo, e que já nem sequer é discutida; por toda parte, apatia, desordem, indisciplina, ignorância e imbecilidade, desdém do criador, ódio da beleza; uma produção cada vez mais louca e vã, uma crítica cada vez mais indulgente, um gosto cada vez mais perdido: eis o que nos indigna e nos revolta (2013, p. 2).

---

<sup>11</sup> Es preciso alterar la sistematización estricta y el orden teórico del programa y pasar antes del momento establecido a hablar de uno de los elementos importantes de la labor artística: *la liberación de los músculos*. La ocasión en que se debería tratar este tema sería al referirnos a la técnica exterior, o sea, a la preparación corporal. Pero los hechos indican insistentemente que es más correcto considerarlo ahora, en el comienzo del programa, al referirnos a la técnica interior o, con mayor exactitud, a la psicotécnica. (STANISLAVSKI, 2007, p. 134).

Ao ler seus escritos, a relação de cabotagem, da qual o ator fala acima, parece ser o maior motivo que o despertou a criar o Vieux Colombier, um espaço/teatro/escola. Um espaço dedicado a uma formação de atores comprometida com um fazer teatral que fosse além dos serviços prestado dos atores no teatro para a indústria do entretenimento. Copeau observa que um fazer teatral sem o espaço da investigação, onde possa priorizar o estudo do ator, fatalmente está fadado à cristalização no seu fazer.

Para empreendimentos como o de vocês e como o meu, o problema fundamental não é um problema artístico, mas um problema social, o da *existência*. Eu o conheço a fundo. Tentei a vida toda resolvê-lo. É preciso permanecermos flexíveis para permanecermos vivos. Um teatro regular fatalmente se cristaliza. O problema comercial fatalmente precede o problema artístico. O sistema do repertório não é uma solução. É apenas uma adaptação do problema artístico ao problema comercial, um acordo. Até o acordo em nossa época torna cada vez mais precário. Um teatro de repertório, com base comercial, esgota seus colaboradores, esgota seu poder de criação, se não for completado por uma escola ou laboratório, onde possa constantemente buscar forças novas e revigorantes (COPEAU, 2013, p. 110).

Estas observações de Copeau demonstram uma preocupação do ator com as questões do equilíbrio entre a investigação no campo artístico e as demandas comerciais, também fundamentais para a sobrevivência econômica do teatro. Se um dos lados desta balança pesar mais, ou o fazer teatral de um grupo definha sem alcançar sustentabilidade financeira ou se esgota dentre as demandas de execução do espetáculo como evento social.

FIGURA 7: JACQUES COPEAU REUNIDOS COM ATORES NO QUINTAL DO VIEUX COLOMBIER



C.Dullin, J.Copeau, A.Tollier, B.Albane, G.Roche, J.Lory, S.Bing, L.Jouvet, R.Carf, A.Karifa et Filou, le chien.

Fonte: <http://vieux.colombier.free.fr/historique/images/troupe.jpg>

Acessado em: 05/09/2016.

Notamos em alguns momentos, um pensamento um pouco radical na fala destes mestres, porém o que devemos observar é que em sua época, a relação com o espetáculo estava focada apenas no evento a serviço da via comercial. A relação com o repertório buscava no espetáculo o objetivo de suprir uma grande demanda de entretenimento. E seria impossível dentro desta relação de apresentações e montagens rápidas desenvolver algum processo de estudo ou pesquisa. Por outro lado, algumas iniciativas caíam em extremo, a pesquisa pela pesquisa, por exemplo.

Então, abre-se uma era de investigações inumeráveis e pouco fundamentadas: a pesquisa pela pesquisa. Stanislavski leva os colegas com ele ao berço do Teatro de Arte fora da cidade, em Puschkino. Ele se volta para a juventude. Pede a ela o revigoramento, excessivamente feliz se pudesse receber dela uma revelação. Mas possui tanta experiência, tanta gravidade, tanta perspicácia que não se deixa impressionar por tentativas artificiais e pretensiosas nas quais todo o talento do encenador “só conseguia fazer uma demonstração das próprias ideias, dos próprios princípios, das próprias pesquisas ingênuas”, e de onde *a vida* estava ausente. Ora na falta de vida, as intenções mais interessantes só caem na seca teoria, numa fórmula científica que não provoca no espectador uma reação íntima (COPEAU, 2013, p. 52).

Mais uma vez, Copeau coloca a necessidade do equilíbrio, pois a pesquisa pela pesquisa desvinculada da via prática que preenche de vida a pesquisa, também não é a saída para renová-la e revigorar o fazer teatro. Para que isto possa acontecer, é preciso trabalhar não para agradar apenas focado no divertimento do público, mas também não se pode deixá-lo de fora deste processo. Para Copeau, o público também evidenciava o como o teatro de sua época estava a serviço de um evento comercial. Ele o analisa e estuda o seu comportamento e conduta:

No teatro, o público me interessa tanto quanto a peça, talvez mais. Eu o observava, antes de subir o pano, tentando ter uma ideia dos seus sentimentos e das suas disposições. A atitude, o olhar, o tom das vozes revelavam apenas uma grande indiferença. Comecei a folhear o programa. Ele me informou muitas coisas. Ele me informou muitas coisas que eu não sabia: que monsieur Victou Boucher é um DS Panhard-Levassor e que o seu camiseiro é David, 32, Avenue de l’Opera; que Janny veste Madame Huguette Duflos; que os atores da peça na vida e no palco fumam charutos e cigarros da Regie Française e que o porto que eles bebem nos primeiros e segundo atos é o Porto Roll’s da casa Hanappier Peylerongue... (COPEAU, 2013, p. 115-116).

Neste sentido, são claros os motivos pelos quais Jacques Copeau propôs, como Stanislavski, uma ruptura com o chamado *teatro profissional*. Esse movimento do teatro como evento comercial parece ser uma conduta que tomou conta do fazer em seus países.



**FIGURA 5: ATORES REALIZANDO EXERCÍCIOS NO QUINTAL VIEUX COLOMBIER**

Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p.37.

A saída para ele estava na criação de um espaço que reeducasse o ator e para isso precisava de uma conduta e pensamentos que tivessem as mesmas buscas e afinidades. Para Copeau, Stanislavski representava uma referência de busca pela renovação no teatro; ambos chegaram a pensar um projeto juntos, uma rede de artistas, que tivesse a mesma afinidade de buscas, e ter como espaço de estudo o laboratório. Na fala abaixo, Copeau demonstra sua admiração pelo mestre russo:

Mas entre aqueles cuja palavra me instruiu, cujo exemplo me amparou, é o senhor, caro Constantin Stanislavski, que eu gostaria de ter chamado de meu mestre. Talvez o senhor recusasse o título, já que escreveu: “Eu sei que nada sei...” Então, eu lhe direi que o amo por causa da sua modéstia, por causa da sua grandeza e da sua intrepidez (COPEAU, 2013, p. 54).

O Vieux Colombier, concretizou um espaço de buscas para as inquietações de Copeau, apesar de não ter tido um mestre, conseguiu dialogar com as afinidades para fortalecer seus ideais. O Vieux Colombier foi um espaço onde o espaço do estudo voltado à formação do ator foi priorizado. Os seus estudos tiveram grande influência na formação de atores, dentre eles Étienne Decroux, que, a partir do aprendizado adquirido com Jacques Copeau, interessou-se pelo estudo com o corpo, desenvolvendo, conseqüentemente, a mímica corporal dramática.

FIGURA 6: SALA DO VIEUX COLOMBIER EM 1913



Salle en 1913

Fonte: [http://vieux.colombier.free.fr/historique/images/salle\\_1913.jpg](http://vieux.colombier.free.fr/historique/images/salle_1913.jpg)

#### 1.4 Étienne Decroux e o ateliê que esculpe atores

Como já mencionado, Étienne Decroux (1898-1991) foi aluno de Jacques Copeau no Vieux Colombier, espaço que despertou em Decroux uma conduta de verticalidade na prática corpórea e em sua potência em gerar afetos. Abaixo ele dá evidências de como o estudo na escola de Copeau influenciou o seu modo de ver a expressão cênica:

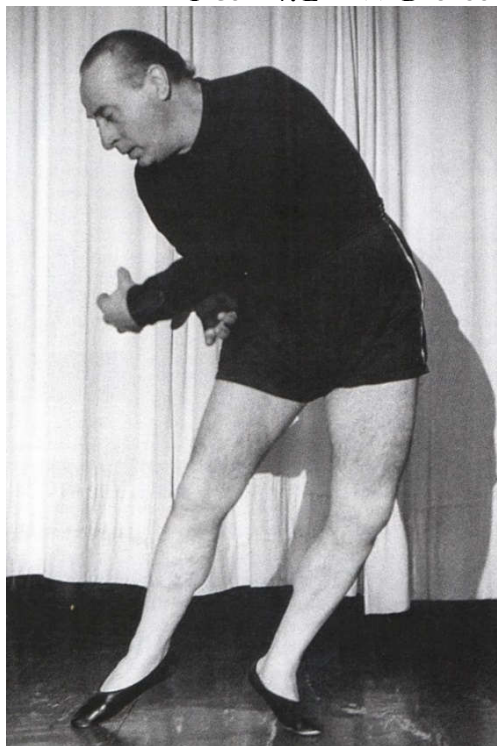
A isso chamávamos máscara.

Contrariamente as máscaras chinesas, a nossa era inexpressiva. O corpo estava tão desnudo como a decência o permitia. Medida indispensável. Porque com a cara anulada, o corpo não contava com todos seus membros para substituí-la. Fazíamos a mímica de ações modestas: uma mosca chateia um homem e quer se livrar dela; uma mulher decepcionada por outra que lê as cartas, e a estrangula; um ofício, uma cadeia de movimentos de uma máquina<sup>12</sup> (DECROUX, 2000, p. 56, tradução nossa).

<sup>12</sup> Texto original: “A eso le llamábamos máscara.

Contrariamente a las máscaras chinas, la nuestra era inexpressiva. El cuerpo estaba tan desnudo como la decencia lo permitiera. Medida indispensable. Porque con la cara anulada, el cuerpo no contaba con todos sus miembros para remplazarla. Hacíamos mima de acciones modestas: una mosca molesta a un hombre y quiere deshacerse de ella; una mujer decepcionada por otra que lee las cartas, la estrangula; un oficio, una cadena de movimientos de una máquina.

FIGURA 7: ÉTIENNE DECROUX



Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p.15.

Decroux buscou, por meio da mímica, romper com a hegemonia de um teatro que estava a serviço da literatura. Na visão dele, a atuação do ator estava presa e cristalizada em função do texto literário, que não deixava o ator encontrar outros modos de atuação. Neste sentido, o teatro achava-se limitado ao mundo da percepção e entendimento por meio da palavra falada:

Falta a literatura, a esposa legítima, dizem.  
Em verdade, a concubina mais pegajosa. Esse dragão de virtude, essa diaba honesta, porém, teve suas escapadas: no século XVI, em tempos da *Commedia Dell'Arte*, época feliz de solteira, quando o ator teve que fazer sua própria comida: Bons tempos. Mas aqui a literatura, ao regressar “de passagem”, segundo ela, para coser um botão da cueca, aproveita para revisar a roupa inteira: oito dias depois, suas raízes já arrastavam desde as cuecas. Do mesmo modo, em seus espetáculos verbais, há silêncios durante os quais o ator medita e evolui; longos momentos onde o texto carece de valor e onde o ator cria a emoção pela sua maneira de reagir. Existe a reciprocidade? Pode-se gostar de um texto durante um segundo com a ausência de quem o diz? Nunca, suponho. A única arte sem fraqueza sobre a cena é seguramente a arte de ator<sup>13</sup> (DECROUX, 2000, p. 62, tradução nossa).

<sup>13</sup> Texto original: “Falta la literatura, la esposa legítima, dicen.

En verdad, la concubina más pegajosa. Ese dragón de virtud, esa diaba honesta, sin embargo, tuvo sus escapadas: hacia el siglo XVI, en tiempos de la *Commedia dell' arte*, época de feliz soltería, el mismo actor tuvo que hacer su comida: Buenos tiempos. Pero he aquí la literatura, al regresar “de pasada”, según ella, para coserle un botón del calzón, aprovecha para revisar toda la ropa: ocho días después, sus raíces ya arrastraban desde los calzones. Dei

Nesta colocação, o ator francês deixa claro seu incômodo, pela forma de fazer teatro de sua época que abordava o trabalho da criação do ator apenas embasado na literatura, o que propiciava ao ator falar puramente o texto, sem um trabalho expressivo corporal. Quando Decroux diz que não é possível gostar do texto com a ausência de quem o diz, ele aponta para a importância da percepção e que gera afetos. O trabalho do ator, ou a arte de ator, como diz Decroux não é apenas se fazer entendido mas alcançar a percepção do espectador.

Não sabia exatamente como seria a forma de romper com esta relação de uso literário no trabalho do ator, e foi com Copeau no Vieux Colombier que Decroux conseguiu vislumbrar o caminho para fugir do que chama de “teatro falante”. Como diz, encontrou uma maneira de atuar sem o texto literário: “Agora, sim, foi encontrada. Já se havia aplicado na escola do Vieux Colombier. Certamente eu não a inventei. Um dos estudos nesta escola consistia em atuar sem palavras, com o rosto coberto, o corpo quase desnudo [...]”<sup>14</sup> (2000, p. 73, tradução nossa).

**FIGURA 8: ÉTIENNE DECROUX**



Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p.165.

---

mismo modo, en sus espectáculos verbales, hay silencios durante los cuales el actor medita y evoluciona; largos momentos donde el texto carece de valor y donde el actor crea la emoción por su manera de reaccionar. ¿Existe la reciprocidad? ¿Se ha gozado un texto durante un segundo con la ausencia de quien lo dice? Nunca, por supuesto. El único arte sin flaqueza sobre la escena es seguramente el arte del actor”.

<sup>14</sup> Texto original: Ahora bien, fue encontrada. Ya se había aplicado en la escuela del Vieux-Colombier. Ciertamente yo no lo inventé. Uno de los estudios en esta escuela consistía en actuar sin palabras, con el rostro cubierto, el cuerpo casi desnudo, pequeñas obras de las cuales un buen número eran de tono patético.

Em sua investigação prática, Decroux buscou romper com modos, costumes e maneiras cristalizadas de atuação nos atores de sua época. Via o teatro como a arte de ator, e para ele, a possibilidade de realizar uma reforma no teatro teria que inevitavelmente passar pela reeducação do ator. Era preciso assim desnudar o ator de tudo que fosse supérfluo à sua atuação:

Descobrir as leis do teatro? Existe um método que seja mais científico que aquele que desnuda o ator com o fim de ver o que fica dele? Que significa privá-lo de antemão e por muito tempo de todo o que não é seu ser: cenografia, vestuário, acessórios, texto? Quando o ator, abandonado a si mesmo, há tivera descoberto o que pode e o que verdadeiramente não pode fazer, não veremos melhor qual era o papel das coisas que foram suprimidas? E portanto, em que medida, e também com que finalidade é necessário reintegrar o que foi retirado?<sup>15</sup> (2000, p. 74, tradução nossa).

Por este modo de ver a arte de ator, outro ponto interessante é que o ator Decroux não via a Mímica Corporal Dramática como uma forma de preparação do ator, mas como uma linguagem própria de atuação e expressão teatral:

Pronto, pensei que a ordem causal das artes em questão deveria ser o inverso: em lugar de ver nossa mímica como uma forma de preparação para o ator falante, visualizei nesta uma das preparações para nossa mímica: esta se engrandece, diante da prova, revelando-se mais difícil. A mímica, penso, é melhor praticá-la que tomá-la como complemento de outra arte<sup>16</sup> (2000, p. 74, tradução nossa).

Um dos feitos extraordinários de Étienne Decroux foi conseguir, no espaço de uma vida, desenvolver uma linguagem técnica de atuação com um vocabulário e metodologia específicos: a Mímica Corporal Dramática.

---

<sup>15</sup> Texto original: “¿Descubrir las leyes del teatro? ¿Existe un método que sea más científico que aquél que desnuda al actor con el fin de ver lo que queda de él? ¿Qué significa privarlo de antemano y por mucho tiempo de todo lo que no es su ser: escenografía, vestuario, accesorios, texto? Cuando el actor, abandonado a sí mismo, haya descubierto lo que puede y lo que verdaderamente no puede hacer, ¿no veremos mejor cuál era el papel de las cosas que se han suprimido? Y por lo tanto, ¿en qué medida, y también con qué finalidad es necesario reintegrar lo que fue retirado?”.

<sup>16</sup> Texto original: “Pronto pensé que el orden causal de las dos artes en cuestión debería ser inverso: en lugar de ver en nuestra mima una preparación para el teatro parlante, visualicé en éste una de las preparaciones para nuestra mima: ésta se engrandece, ante la prueba, revelándose más difícil. La mima, pienso, es mejor practicarla que tomarla como complemento de otro arte”.



**FIGURA 9: ÉTIENNE DECROUX ENSINANDO A UM ALUNO EM SEU ATELIÊ**

Fonte: <http://pasdedieux.com/portfolio/thomas-leabhart/>  
Acessado em: 05/09/2016.

Ele atuou sob os princípios desta técnica e a ensinou durante muitos anos em sua própria casa, onde mantinha seu ateliê e recebia estudantes do mundo inteiro. A Mímica Corporal Dramática teve um importante papel na formação de atores, e sua influência ultrapassa as fronteiras do seu país. Seguindo os ensinamentos de Copeau, Decroux prioriza a formação do ator em seu espaço de estudo. Desenvolveu uma pedagogia de ensino e rompeu com o fazer teatral literário voltado ao entretenimento do espetáculo.

A visão de desnudar o ator de Decroux vai ao encontro dos pensamentos de Jerzy Grotowski que, em suas primeiras fases de investigação, também propõe o ator como fonte primeira do ato teatral no que denominou como “Teatro pobre”.

### 1.5 Jerzy Grotowski e a verticalização corpórea do Teatro Laboratório

Fazendo referência a Stanislavski, Grotowski (1933-1999), em seu livro *Para um teatro pobre* (2011), fala sobre as principais questões que nortearam seu trabalho de pesquisa, na primeira fase do Teatro Laboratório:

Stanislavski assumiu um compromisso com os seus discípulos. Foi o primeiro grande criador de um método de representação no teatro, e todos nós, que estamos envolvidos com os problemas teatrais, não podemos fazer nada além de dar respostas pessoais aos problemas que ele levantou (GROTOWSKI, 1987, p. 92).

Quando se refere a respostas pessoais, Grotowski leva em consideração que não há uma verdade, mas sobretudo um **como** cada modo de fazer constrói o espaço propício para que o teatro aconteça. Uma busca pessoal, que, em função do seu trabalho e singularidades, chega às múltiplas respostas coerentes com suas particularidades e contextos. Neste sentido, é interessante perceber **o como** cada singularidade de trabalho dialoga com a herança de conhecimento deixado por pesquisadores antecessores na área teatral. Uma herança que cria e gera novos caminhos e modos de fazer. Há nos herdeiros também uma relação de ressignificar o conhecimento herdado. Porém, podemos notar também que alguns princípios corpóreos não se modificam, mesmo com o passar do tempo, como é o caso da compreensão sobre a ação física e a organicidade já mencionado anteriormente por Stanislavski.

FIGURA 10: JERZY GROTOWSKI E PETER BROOK (1975)



Fonte: SLOWIAK, James e CUESTA, 2013, p.45.

É de fundamental importância salientar que, mesmo podendo identificar que existe uma linha herdada dos estudos de Stanislavski, fica claro que cada herdeiro deu continuidade, desenvolveu seu próprio caminho e chegou a práticas diferentes. Isso nos confirma que a prática de investigação não consiste em apenas reproduzir procedimentos, mas abordá-los como uma primeira base, como um ponto de partida. Grotowski, em sua fala acima, deixa claro que o seu trabalho foi guiado pela tentativa de buscar com a prática respostas próprias às questões levantadas no caminho prático que Stanislavski fez. Ele não se aventurou às cegas, mas sim estabeleceu como base um diálogo com mestres antecessores a ele, onde encontrava influência e ao mesmo tempo, inspiração. Ele tinha a noção da investigação no espaço do laboratório como colaboração de uma rede de trabalho. Abaixo Grotowski exemplifica uma instituição da qual se inspirou para criar as bases do seu Teatro laboratório.

O que é o Instituto Bohr?

Bohr e sua equipe fundaram uma instituição de natureza extraordinária.

Foi um ponto de encontro, onde físicos de diferentes países fizeram experiências e deram os primeiros passos na “terra de ninguém” de sua profissão. Aqui eles compararam suas teorias e exploraram a “memória coletiva” do Instituto.

Esta “memória” mantém um inventário detalhado de toda a pesquisa já realizada, incluindo até mesmo as mais audaciosas, e é continuamente enriquecida por novas hipóteses e resultados obtidos pelos físicos.

O falecido Niels Bohr e seus colaboradores tentaram descobrir algumas tendências orientadoras nesse mar de pesquisas comuns. Forneceram inspiração e foram bastante instigantes em suas áreas de atuação. Graças ao trabalho de homens a quem acolheram e estimularam, eles puderam compilar dados essenciais e se beneficiar das potencialidades industriais dos países mais desenvolvidos em todo o mundo (2011, p. 91).

Este princípio de colaboração e diálogo com a produção de conhecimento coletivo, focado em uma área afim, prioriza, como disse o mestre polonês, a possibilidade de uma partilha, dentro de uma postura científica, tanto das descobertas, quanto das questões. Assim,

Uma instituição que se dedica a esse tipo de pesquisas deve, como o Instituto Bohr, ser um lugar para encontros, observações e destilação das experiências recolhidas pelos indivíduos mais promissores no campo do teatro e com atuação em diferentes países. Levando em conta o fato de que o domínio onde está focada nossa atenção não é científico e que nem tudo nele pode ser definido (na verdade, muitas coisas nem devem ser), mesmo assim tentamos estabelecer nossos objetivos com toda a precisão e a consequência próprias de uma pesquisa científica. (GROTOWSKI, 2011, p. 93).

Uma dedicação com o mesmo rigor que tem a pesquisa científica era necessária em seu modo de compreender a investigação no campo do teatro. Mesmo que este modo não se



adequasse totalmente a objetivos científicos clássicos, que segundo o entendimento que Grotowski sugere, tenta provar hipóteses e chegar a definições.

A rede colaborativa é um dos motivos pelo qual Grotowski buscou o espaço da investigação para desenvolver e verticalizar o conhecimento já construído por seus antecessores e também pelos colaboradores contemporâneos a ele.

**FIGURA 11: DA ESQUERDA: LUDWIK FLASZEN, MIECZYSLAW JANOWSKI, ANTONI JAHOLKOWSKI, RENA MIRECKA, JERZY GROTOWSKI, RYSZARD CIEŚLAK, MAJA KOMOROWSKA, AND STANISLAW SCIERSKI, IN AMSTERDAM (1966). PHOTOGRAPH: MARIA AUSTRIA.**



Fonte: [https://culturehub.co/thumbnails/000000/0533\\_1420w\\_9999h.Jpeg](https://culturehub.co/thumbnails/000000/0533_1420w_9999h.Jpeg)  
Acessado em: 05/09/2016.

Voltando à questão do foco de Grotowski, a verticalização na potência corpórea do ator, um relato de Andrzej Paluchienwicz, ator colaborador de Jerzy Grotowski, na palestra realizada em outubro de 2010, na sede do Lume Teatro em Campinas-SP, evidencia o porquê Grotowski sentiu a necessidade do trabalho corporal para o ator. Segundo Paluchienwicz, os atores naquela época não realizavam trabalhos corporais ou exercícios físicos, a dimensão do teatro consistia apenas na reprodução falada do texto e ações que buscavam ilustrar o mesmo. O trabalho do ator se resumia apenas em andar de um lado a outro do palco gesticulando e falando palavras decoradas do texto. Para nos dar uma ideia, Paluchienwicz se levantou e reproduziu de modo irônico como os atores e os espetáculos eram realizados. Andou de um

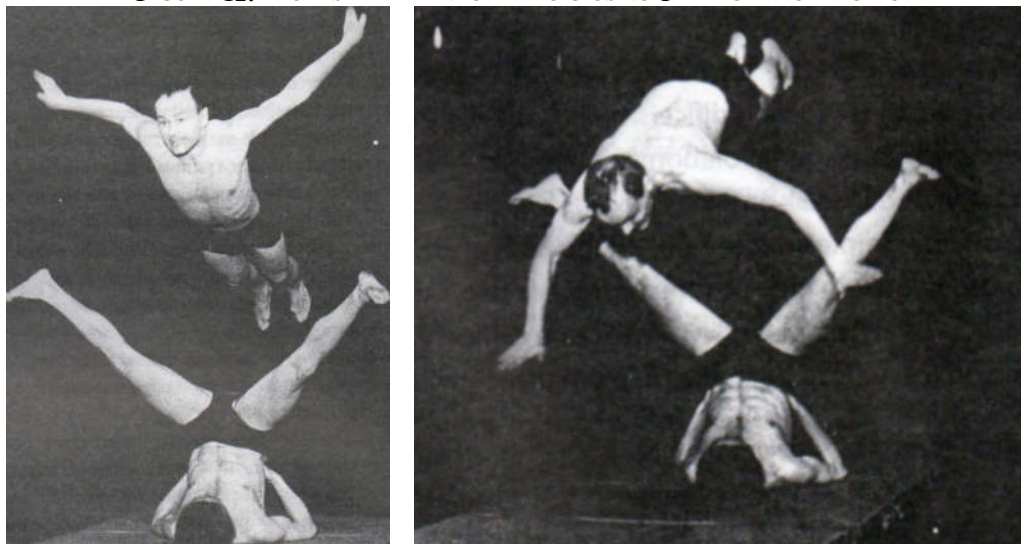
lado para o outro, parou, levantou a mão direita e pronunciou: “Ser ou não ser? Eis a questão. (informação verbal)”<sup>17</sup>

O ator enfatiza que não se dava atenção ao corpo como potência de criação e verticalização da expressividade. O modo de se comunicar com o público se resumia na fala e ilustração do texto. Mesmo caso apontado anteriormente por Decroux.

Podemos compreender, a partir da fala de Andrzej Paluchienwicz, o modo de fazer teatro em sua época. O fazer do ator seguia uma espécie de reprodução de clichês, tendo em vista que esta situação já havia sido relatada por Copeau e Stanislavski. Parece que este também foi um dos motivos para Grotowski buscar um espaço de trabalho e verticalizar a prática corporal e, para isso, teve que criar seu espaço laboratório. De algum modo, sentiu a necessidade de ir contra uma corrente que abordava uma maneira de lidar com a montagem dos espetáculos de modo urgente, tendo como base apenas a fala do texto literário.

Desta forma, não se abria um espaço de estudo, de pesquisa, conseqüentemente, não se dedicava à verticalização na potência expressiva corpórea, que necessita, antes, de uma reeducação do ator, por meio de treinamento de exercícios físicos.

**FIGURA 12: ATORES REALIZANDO EXERCÍCIOS NO TEATRO LABORATÓRIO**



Fonte: GROTOWSKI, Jerzy, 2011, p. 170.

<sup>17</sup> Conversa com os atores Andrzej Paluchienwicz e Mieczysław Janowski, na ocasião em que fui fazer o curso sobre o trabalho do ator no teatro laboratório ministrado por eles em 2010 na sede do Lume Teatro em Campinas-SP.

Com Grotowski, a dimensão da percepção sensória no ator se verticaliza, por meio do trabalho físico. Segundo Thomas Richards<sup>18</sup>, um dos herdeiros do trabalho do diretor polonês, os rastros e a herança deixada por Stanislavski foram fundamentos dos quais Grotowski nunca se distanciou:

Ainda que Grotowski, em quase todas as suas conferências públicas, tenha enfatizado a conexão de seu trabalho com o de Stanislavski, eu continuo a ver atores e grupos de teatro que, na prática, se esquecem desse ponto. Tentam alcançar aquela mesma alta qualidade passando por cima de tudo o que é necessário para os fundamentos essenciais; pulam direto para o desconhecido. Por preguiça ou porque desejam ter resultados imediatos, esses indivíduos ou grupos se esquecem completamente dos ensinamentos de Stanislavski, que ressalta a necessidade de uma estrutura preparada conscientemente – uma necessidade da qual Grotowski nunca se esqueceu (RICHARDS, 2014, p. 5).

O trabalho de Jerzy Grotowski tem sido analisado por pesquisadores sob muitas óticas, pois as fases a que o trabalho de investigação o levou podem ser vistas e interpretadas sob muitas visões. Grotowski, em seu mergulho cada vez mais profundo na potência corpórea, constituiu fases no seu trabalho que podem ser compreendidas pelas próprias nomenclaturas com que ele denominava suas buscas: desde o *Teatro das treze filas* em Opole, passando pelo Teatro Laboratório com o *Teatro Pobre*, o *Parateatro*, o *Teatro das fontes*, até a *Arte como veículo*, esta última considerada a fase final de sua pesquisa. Há quem diga que nesse caminho de verticalização, principalmente após a fase compreendida como o *Teatro Laboratório*, ele tenha se distanciado do fazer teatro em si, por não focar mais suas pesquisas na montagem do espetáculo.

Ao estudar mais profundamente este movimento de se distanciar, entendo que ele se distanciou apenas da forma de fazer teatro por meio do espetáculo. Grotowski, até o fim de sua vida, dedicou-se, focado na figura do ator e sua verticalização corpórea, às possibilidades que o ator tem de gerar teatro (mais adiante explicarei o que entendo por gerar teatro), mesmo sem estar sob as formas do espetáculo cênico. Abaixo Grotowski fala, de modo geral, sobre o que sua investigação busca:

Patrono mitológico do teatro indiano antigo era Shiva, o Dançarino Cósmico que, dançando, “gera tudo o que é e tudo o que é destruído”; aquele que “dança a totalidade”. (...)

---

<sup>18</sup> É cofundador, junto com Grotowski, do Workcenter, um instituto na Itália dedicado às pesquisas do diretor em seus últimos anos. Atualmente abriga dois grupos um coordenado por Thomas Richards e o outro coordenado por Mario Biagini, que desenvolvem de forma autônoma as pesquisas realizadas no Instituto.

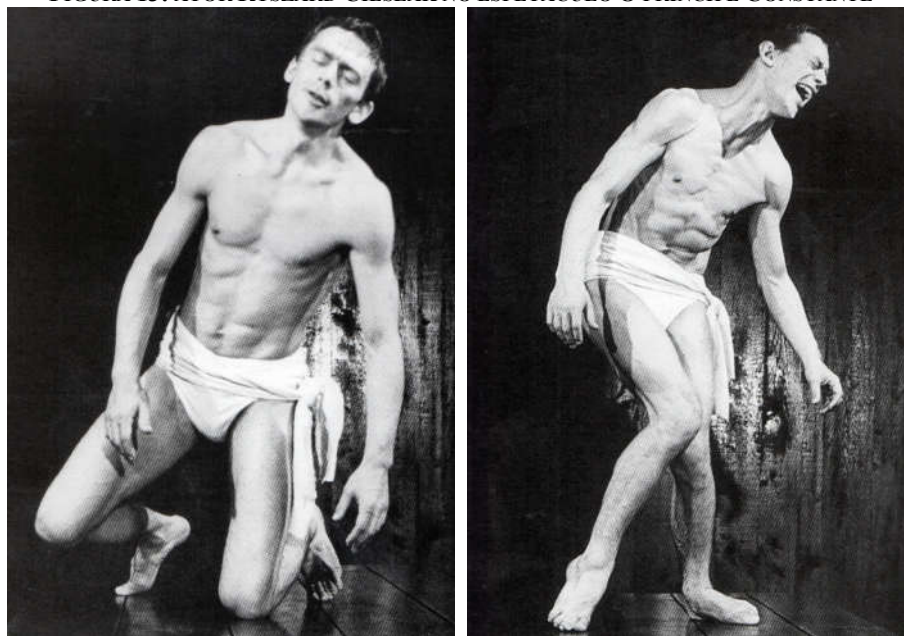
Shiva, nos contos mitológicos, aparece como criador dos opostos. Nas culturas antigas era representado com os olhos entreabertos, levemente sorridente; o seu rosto trazia a marca de quem conhece a relatividade das coisas. (...)

Se eu tivesse que definir as nossas pesquisas cênicas com uma frase, com um termo, me referiria ao mito da Dança de Shiva; diria: “brincamos de Shiva”. Há nisso uma tentativa de absorver a realidade de todos os seus lados, na multiplicidade dos seus aspectos, e ao mesmo tempo um permanecer como de fora, de longe, a distância extrema. Em outras palavras, a dança da forma, o pulsar da forma, a fluida, refrangente multiplicidade das convenções teatrais, dos estilos, das tradições da atuação; a construção dos opostos: do jogo intelectual na espontaneidade, da seriedade no grotesco, da derrisão na dor; a dança da forma que quebra qualquer teatro de ilusão, qualquer “verossimilhança com a vida”, mas, ao mesmo tempo, nutre a ambição (evidentemente insatisfeita) de conter em si, de absorver, de abraçar a totalidade, a totalidade do destino humano e, através disso, a totalidade da “realidade em geral”; e ao mesmo tempo manter os olhos entreabertos, um leve sorriso, a distância, o conhecimento da relatividade das coisas. (...) (GROTOWSKI, 2010, p. 38).

Pode-se notar claramente que uma das principais influências de Grotowski, além de Stanislavski, foi a Índia. Desde a sua infância, o livro *A search in secret Indian (A Índia secreta)*, que a mãe trouxe para casa, despertou a curiosidade e a admiração do mestre polonês, pela cultura indiana, suas manifestações religiosas e seus mistérios de como lidar com princípios da existência humana por meio de seus rituais (SLOWIAK; CUESTA, 2013).

Como aprofundamento das pesquisas de Stanislavski, Grotowski se dedica às ações físicas e sua verticalização, que potencializa dinamizar estados corpóreos no ator, ativando como consequência o que ele denomina de “atualizar da memória”.

**FIGURA 13: ATOR RYSZARD CIESLAK NO ESPETÁCULO O PRÍNCIPE CONSTANTE**

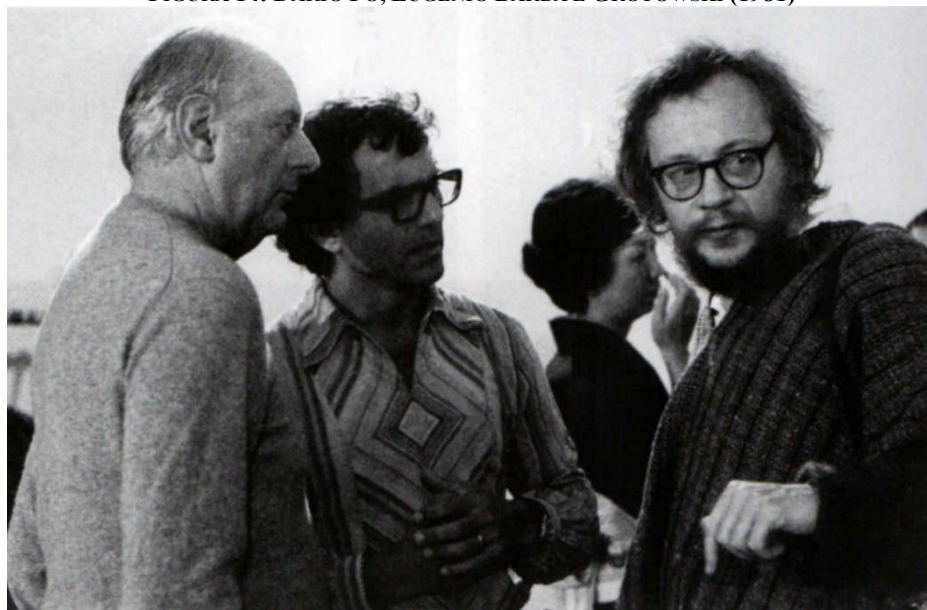


Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p. 111.

O modo de Grotowski ver o corpo vai além da expressão cênica voltada para uma dramaturgia do espetáculo convencional. Ele vê o teatro como um lugar de transmutação pela experiência da transformação tanto no ator, provocador deste espaço, quanto no espectador, o convidado necessário para que o teatro aconteça. Neste sentido, o mestre polonês considera o teatro como *encontro* (GROTOWSKI, 2010).

Em suas investigações práticas por via do corpo, Grotowski deixou um grande arcabouço de exercícios, procedimentos e princípios para uma verticalização do treinamento do ator, por meio dos seus atores. O trabalho do *Teatro Laboratório* teve um grande impacto na chamada reforma teatral do século XX e influenciou o pensamento teatral de sua época e de pessoas que, no início de sua formação, tiveram contato com o mestre do Teatro Laboratório, dentre eles Eugenio Barba, que mais tarde viera a criar o grupo *Odin Teatret*.

**FIGURA 14: DARIO FO, EUGENIO BARBA E GROTOWSKI (1981)**



Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p. 281.



## 1.6 Eugenio Barba e as fronteiras expandidas do Odin Teatret

FIGURA 15: VISTA AÉREA DO ODIN TEATRET



Fonte: BARBA, Eugenio, 2010, p. 71.

O grupo *Odin Teatret* foi criado em 1964 pelo italiano Eugenio Barba. O grupo atualmente continua em total atividade, apresentando seu repertório, criando espetáculos, participando de intercâmbios e atividades de formação.

Barba tem o papel de diretor do grupo. Os três primeiros anos de sua formação tiveram como base a vivência na Polônia com o *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski. Durante três anos, Barba realizou um estágio como assistente de direção de Grotowski. Esta experiência abriu uma dimensão para o diretor italiano do que seria um espaço de laboratório e principalmente o que seria um modo de fazer teatro focado no trabalho corpóreo do ator e sua verticalização. Herança esta que inclui, por exemplo, a necessidade de criar um treinamento para a preparação do ator e a aplicação de exercícios voltados ao seu estudo, como um espaço de preparação que vai além dos ensaios e da montagem do espetáculo.

Neste sentido, Eugenio Barba no início de sua trajetória é afetado de forma indireta pelas ideias de Stanislavski, por meio do diretor polonês Jerzy Grotowski, que iniciou suas pesquisas a partir do trabalho do mestre russo sobre as ações físicas, conforme suas próprias palavras:

Meu mestre foi Grotowski. Ainda que tenhamos quase a mesma idade, devo muito ao tempo que passei com ele em Opole. Naquela época, Grotowski não era conhecido, sua posição era precária porque as autoridades comunistas polonesas não gostavam dos seus espetáculos. A energia e a astúcia que ele mobilizava para continuar a fazer teatro naquele contexto adverso – e fazer teatro como ele queria – são um exemplo para mim (BARBA, 2010, p. 106).

Por meio da fala de Barba, sobre a relação do Teatro laboratório de Grotowski com as autoridades políticas, podemos perceber o quanto o modo de fazer teatro ligado a investigação no laboratório não segue as mesmas demandas do estado ou socioculturais.

Uma das principais contribuições feita por Eugenio Barba para o estudo da arte de ator é o que ele denomina como o estudo da antropologia teatral. Esse estudo consiste na observação e identificação de princípios comuns em culturas e seus modos de atuação cênica. O diretor do *Odin Teatret* faz uma aproximação entre essas culturas para tentar identificar tais princípios em comum. O próprio Barba explica, na citação a seguir, a relação de sua prática com o estudo da antropologia teatral:

**A Antropologia Teatral** tem caráter científico?

Não executa mensurações, não usa métodos estáticos, não tenta deduzir as consequências para o comportamento do ator com base no conhecimento da medicina, biologia, psicologia, sociologia ou da ciência das comunicações.

Baseia-se na pesquisa empírica, da qual extrai princípios gerais. Desenvolve-se numa dimensão operativa submetida à eficácia da ação cênica. Define um campo de perguntas e forja os instrumentos teóricos para explorá-lo. Individualiza leis pragmáticas.

Em suma é uma ciência? (2012, p. 59).

Desde o início, o diretor do *Odin Teatret* tem uma prática de sistematização por via da escrita. Essa sistematização e sua divulgação têm auxiliado muitos atores e grupos, além de projetar a sabedoria produzida no campo do teatro em espaços como a universidade, por exemplo. Em palestra realizada no primeiro encontro de diretores em Brasília, Barba relatou que “Graças ao *Odin*, a pesquisa no campo do teatro é mais aceita em territórios onde o modelo do pensamento científico é exigido, principalmente, pelo rigor na sistematização escrita, como o espaço da pesquisa na universidade”<sup>19</sup> (Informação verbal, Brasília, 2007).

Pelos 50 anos de dedicação ao campo do teatro como lugar de prática, o *Odin Teatret* realizou reflexões e as sistematizou por via da escrita, isso potencializou sua organização e entendimento do trabalho do grupo.

---

<sup>19</sup> O **Primeiro Encontro de Diretores de Teatro** foi gravado em formato de DVD, realizado pelo grupo Udi Grudi. Diretora do evento e do DVD: Leo Sikes. Editor: Leo Bucar.

**FIGURA 16: ODIN TEATRET, QUANDO O GRUPO COMPLETOU TRINTA ANOS**



Fonte: BARBA, Eugenio, 2010, p. 71.

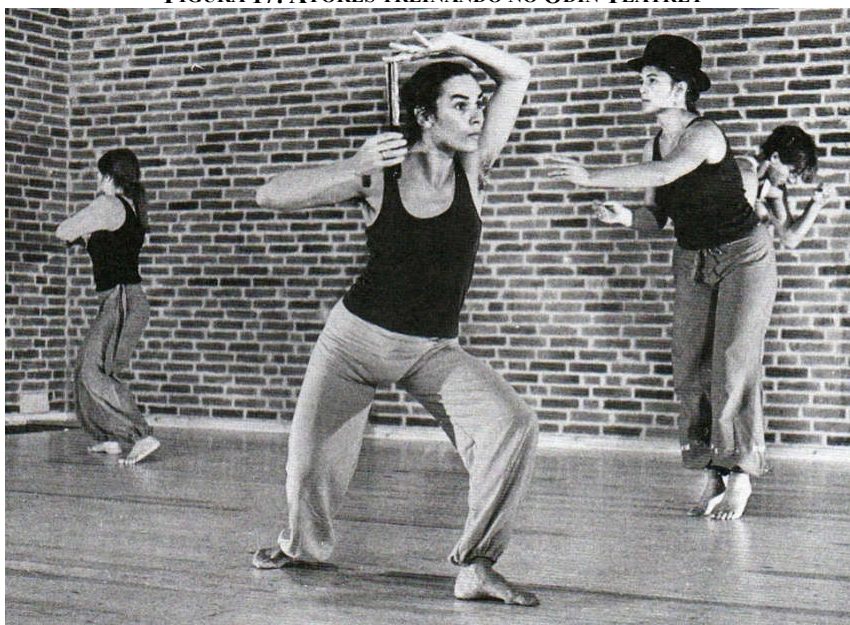
Esta conduta de organizar o pensamento pela sistematização escrita tem raízes na formação de Barba, quando ainda jovem. Mesmo considerando Grotowski como mestre, ele entende sua formação como um caminho autodidata de observação e aprendizado em diálogos com pensamentos de mestres por meio da escrita, como afirma:

Ainda que Grotowski tenha sido o meu mestre e que ele tenha tido um enorme significado para mim, minha formação profissional é aquela de um autodidata. Quando era jovem, eu lia todos os livros que passavam pelas minhas mãos procurando uma frase ou um conselho que me dessem segurança. Nunca deixei de ter essa veneração por um livro. Preciso das experiências transmitidas por meio de palavras, assim como preciso da tensão que surge ao tentar decifrá-las. Todos os grandes mestres do nosso século condensaram a própria sabedoria em paradoxos e imagens poéticas que escondem preciosas indicações técnicas (BARBA, 2010, p.106).

A importância deste estudo é que o diretor Eugenio Barba demonstra uma atenção em nomear, organizar e sistematizar estes princípios. Este fato possibilita que outros estudiosos possam ser identificados e estudados por atores. A antropologia teatral contribui de forma pedagógica consistente para a prática de ensino no campo da atuação cênica, servindo como um arcabouço de compreensões ligadas a questões que envolvem o ator. Uma curiosidade sobre este trabalho de sistematização de Barba é que muitos dos seus conceitos escritos em livros não são utilizados em sala de trabalho pelos atores.



FIGURA 17: ATORES TREINANDO NO ODIN TEATRET



Fonte: BARBA, Eugenio, 2010, p. 114.

Isto demonstra que, mesmo a escrita nascida da prática, no momento em que as palavras são utilizadas é inevitável que se crie uma distância, pois o que na prática pode ser percebido claramente, na escrita os conceitos podem levar á múltiplos entendimentos e contribuir para distanciar do que realmente o ator queria dizer.

Por conta deste desafio, muitos mestres buscaram estratégias em suas escritas para tentar driblar esta cisão entre a prática e sua sistematização escrita, a exemplo de Stanislavski que colocou seu conhecimento em forma de literatura para evidenciar que o caminho do aprendizado é mais importante do que os resultados, já Grotowski nunca escreveu preferiu autorizar a publicação de suas palestras, e Eugenio Barba em seu livro **Queimar a casa, origens de um diretor**, colocou sua fala no passado para se distanciar do leitor buscando evitar com isso que o modo como o Odin Teatret trabalha não seja copiado, mas que possa servir apenas como referência e inspiração. (Barba, 2014).

Outro fator que vejo de fundamental importância é o exercício do que o grupo nomeia como “demonstração técnica”. Consiste em sistematizar a prática, demonstrando o caminho que o ator percorreu. Diferente do espetáculo, a demonstração está direcionada para um público de pesquisadores do campo do teatro, tornando-se um veículo de reflexão sobre os caminhos e técnicas do ator e seus procedimentos de estudo. A demonstração técnica evidencia uma dedicação do grupo em organizar seu conhecimento. Esta atividade afetou de forma considerável a compreensão pedagógica do ator que pode por meio desta ferramenta organizar

e sistematizar seu conhecimento pessoal sobre a arte da atuação, pois ao demonstrar, o ator é obrigado a sistematizar seu caminho pessoal.

Eugênio Barba sabe da importância da sistematização tanto prática, por meio da demonstração técnica, quanto teórica, por meio da sistematização escrita. Neste sentido, o *Odin Teatret* consegue, durante o percurso considerável do grupo, acrescentar para o aprofundamento e estudo da arte de ator. Seus atores criaram uma pedagogia própria, autônoma, baseada na experiência pessoal que cada um deles desenvolveu com o treinamento. Esta experiência, formada por princípios técnicos, procedimentos e condutas, é transmitida para atores em seminários, intercâmbios e encontros. Como é o caso da atriz Iben Nagel Rasmussen, que criou o grupo Ponte dos Ventos para partilhar e aprofundar sua prática investigativa com atores provenientes de países diferentes.

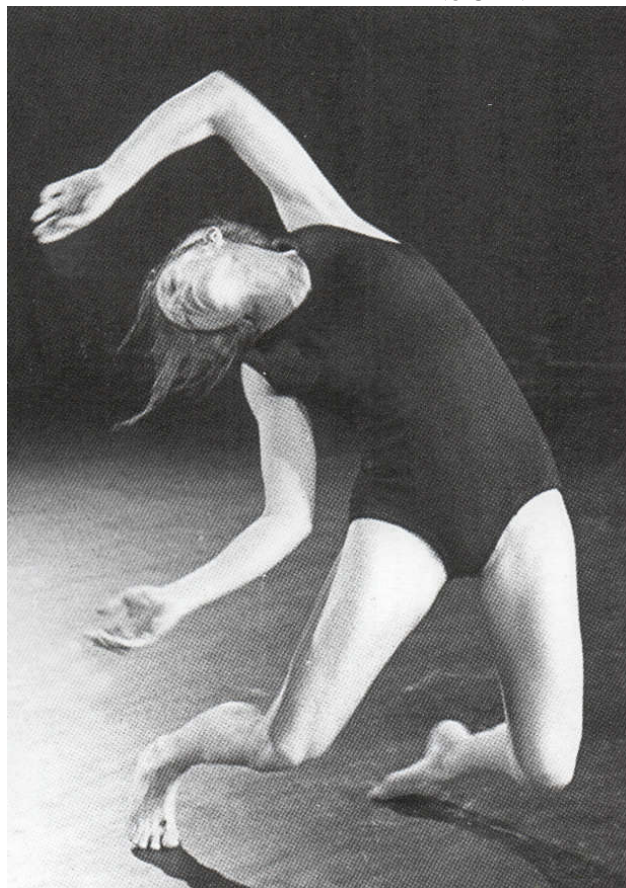
**FIGURA 18: EUGENIO BARBA E IBEN NAGEL RASMUSSEN**



Fonte: BARBA, Eugenio, 2010, p. 75.

### 1.7 Iben Nagel Rasmussen e o fluxo da Ponte dos Ventos

FIGURA 19: IBEN NAGEL RASMUSSEN EM TREINAMENTO NO ODIN TEATRET.



Fonte: ACQUAVIVA, Franco e RIETTI, Francesca Romana, 2001, p.2.

A atriz Iben Nagel Rasmussen é integrante do grupo *Odin Teatret* desde 1966. Em 1983 ela fundou o grupo Farfa, espaço de estudo para prática de exercícios de preparação do ator, de forma contínua, do qual atores de várias partes do mundo fazem parte. Em 1989, o grupo passou a se chamar Ponte dos Ventos (*Vindenes Bro*, em dinamarquês). Nessa ocasião, o ator Carlos Simioni foi convidado a participar do grupo, e desde então, após anos de aprendizado e convivência com a atriz, Simioni a considera como mestra. Os pesquisadores Francesca Rietti e Franco Acquaviva, relatam a seguir sobre algumas das possíveis razões pela qual a atriz do *Odin Teatret* quis criar o grupo Ponte dos Ventos:

Para falar do *Ponte dos Ventos* creio que seja impossível ignorar algumas escolhas realizadas, desde o início, pela sua fundadora.

A primeira foi aquela de querer trabalhar sempre com as mesmas pessoas e com elas dar vida a um grupo estável para que fosse possível observar e orientar com continuidade o desenvolvimento e a transformação do percurso de cada um.

Por meio da inserção, durante os primeiros encontros, de novos elementos junto ao núcleo originário dos fundadores – todos presentes até hoje – o grupo, de fato, se estabilizou por volta da primeira metade dos anos 90, no entanto, no decorrer dos anos, alguns novos elementos ingressaram. A segunda consistiu em propiciar o encontro de artistas provenientes de países com tradições e culturas profundamente diferentes – os participantes chegavam da Argentina, do Brasil, da Dinamarca, da Finlândia, da Itália, do Peru e da Suíça – criando e fazendo existir um conjunto verdadeiramente estimulante na sua tríplice alma latina, escandinava e sul-americana. Mas a natureza transcultural do Ponte dos Ventos não se limita somente a esta composição geográfica, mas deriva também de fato que ao seu interno convergem pessoas com uma formação artística diversificada: não há somente atores, mas também musicistas, cantores e dançarinos, e isso garante ao trabalho do grupo uma riqueza verdadeiramente única de possibilidades expressivas e competências<sup>20</sup> (RIETTI; ACQUAVIVA, 2001, p. III, tradução nossa).

Tive a oportunidade de presenciar, no ano 2000, alguns dias de trabalho durante um encontro que o grupo realizou na cidade de Salvador, na Bahia. Segundo o ator Carlos Simioni, foi a primeira vez que Iben Nagel permitiu a observação de pessoas fora do trabalho. Naqueles dias, pude observar em sala de trabalho o treinamento guiado por Iben. Na mesma ocasião pude ver também cenas de um espetáculo realizado pelo grupo.

A composição cênica do espetáculo era bem simples, mas a energia da atuação e a presença dos atores em cena me afetou bastante. Até então não tinha vivenciado uma experiência teatral com uma potência voltada não para a encenação mas para a presença do ator.

Mesmo a atriz sendo integrante do *Odin Teatret* que dispõe de espaço para aplicar oficinas pelo mundo todo, ainda assim sentiu a necessidade de desenvolver um ensino/aprendizagem de forma contínua com os mesmos atores. O ator Carlos Simioni, em sua demonstração *Prisão para a liberdade*, faz menção a sua mestra. E, em um momento durante a demonstração, Simioni diz que um dos motivos da Iben ter criado um grupo para ensinar é

---

<sup>20</sup> Texto original: “La prima è stata quella di voler lavorare sempre con le stesse persone con le quali dare vita a un organico stabile perché fosse possibile seguire e guidare con continuità l'evolversi e il trasformarsi del percorso di ognuno. Attraverso l'inserimento, durante i primi incontri, di nuovi elementi ai fianchi del nucleo originario dei fondatori - ancora oggi tutti presenti - l'insieme si è, infatti, sostanzialmente stabilizzato intorno alla prima metà degli anni Novanta, pur se non è mancato, nel corso degli anni, l'ingresso di qualche nuovo elemento. La seconda è consistita nel far incontrare artisti provenienti da paesi con tradizioni e culture profondamente diverse - i partecipanti arrivano infatti dall'Argentina, dal Brasile, dalla Danimarca, dalla Finlandia, dall'Italia, dal Peru e dalla Svezia – creando e facendo coesistere un connubio davvero stimolante nella sua tríplice anima latina, scandinava e sudamericana. Ma la natura transculturale del Ponte dei Venti non si limita solo a queste presenze geografiche, ma deriva anche dal fatto che al suo interno convergono persone con una diversa formazione artistica: non ci sono infatti solo attori ma anche musicisti, cantanti e danzatori e ciò garantisce al lavoro d'insieme una ricchezza di possibilità espressive e di competenze davvero unica” (RIETTI, ACQUAVIVA 2001, p. III).



que ela estava cansada de passar pelo mundo todo ensinando atores e após alguns dias nunca mais vê-los ou acompanhar o seu desenvolvimento de perto. (Simioni, informação verbal, 2010)

**FIGURA 20: TREINO DO EXERCÍCIO O VERDE. ATORES: YLVA IANGSELL, TATIANA CARDOSO E CARLOS SIMIONI, (1998).**



Fonte: ACQUAVIVA, Franco e RIETTI, Francesca Romana, 2001, p.22.

Neste sentido, a atriz sentiu necessidade de um vínculo contínuo de troca e ensino com seus discípulos. Numa relação contínua de troca e aprendizado, a mestra tem a possibilidade de verticalizar sua investigação.

Como dito anteriormente, é importante o tempo, o fato de poder estar fechado na sala por tantas horas todos os dias e poder trabalhar por um período de tempo longo: o seminário do Ponte dos Ventos não é de três ou quatro dias, mas de um mês. Isso te permite fazer trabalhar o tempo no sentido da longa duração e perceber uma qualidade diferente de trabalho. Também é importante o longo arco de tempo que separa um encontro do outro porque também aqui, se pode deixar que as coisas se sedimentem um tempo, se transformem e às vezes também possam ser transmitidas a outras pessoas<sup>21</sup> (RASMUSSEN, 2001, p. 9, tradução nossa).

<sup>21</sup>Texto original: “Come ho detto prima, è importante il tempo, il fatto di poter stare chiusi in sala per così tante ore tutti i giorni e di poter lavorare per un periodo di tempo così lungo: quello del Ponte dei Venti non è un seminario di tre o quattro giorni, ma di un mese. Questo ti permette di far lavorare il tempo nel senso che è la lunga durata a conferire una qualità diversa al lavoro. Così come è importante il lungo arco di tempo che separa un

Esta maneira de organizar o encontro do grupo traz um modo de trabalhar com o tempo que se adequa aos atores do grupo, pois todos têm experiência no teatro e integram grupos em seus países de origem. Cabe observar, na fala de Rasmussen, que ela dá importância à necessidade do tempo longo, um intensivo que se prolonga para que o grupo consiga encontrar um fluxo em comum com os participantes. Esta noção está também ligada a uma necessidade do trabalho que a mestra vem percebendo durante seu caminho de treino no *Odin Teatret* e no espaço do laboratório com mestres, conforme relata:

Os meus primeiros quatro anos de treinamento no *Odin Teatret* foram extremamente cansativos. Durante aquele período inicial nunca consegui chegar a encontrar o fluxo que via, por exemplo, em Torgeir Wethal ou em Ryszard Cieslak quando faziam o treino. Sentia que o meu permanecia sempre muito técnico: dentro de mim experimentava muitos sentimentos, mas era como se a técnica e a minha vida interior permanecessem sempre duas realidades distintas. Procurava um modo de uni-las, mas Eugenio continuava a me dizer que eu não havia encontrado ainda o que procurava. De qualquer modo, aquilo que hoje sei que aprendi durante aqueles primeiros anos foi o dever de continuar o treinamento por horas, sem interrupções: era fundamental que o tempo não se rompesse nunca. Mais tarde, quando trabalhamos com Ingemar Lindh e Yves Lebreton, sobre o treinamento desenvolvido a partir da técnica de Étienne Decroux, tivemos a confirmação deste tipo de processo ininterrupto no treinamento. Eles diziam sempre: “Se pararem, devem recomeçar tudo do início”<sup>22</sup> (RASMUSSEN, 2001, p. 6, tradução nossa).

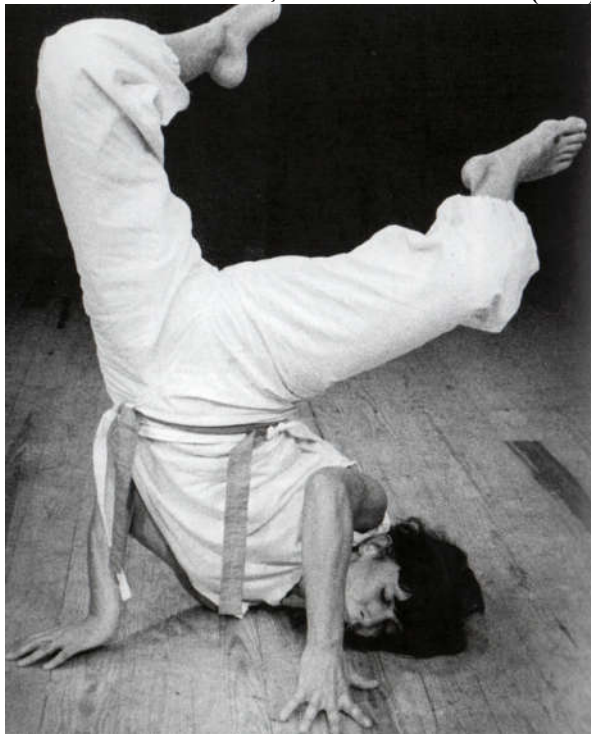
A atriz busca encontrar um fluxo, uma dinâmica no treinamento com os exercícios em sala. Este fluxo é de fundamental importância para que o ator verticalize seu trabalho corpóreo.

O fluxo no trabalho corpóreo é que vai fazer com que o estudante chegue em estados de percepção expandida na investigação prática. Esse estado de fluxo é a busca da atriz Rasmussen. Em contraponto ao treino no seu grupo *Odin Teatret*, ela buscou com o *Ponte dos Ventos* um modo de treinar que já possibilitasse ao ator experimentar os exercícios com esse fluxo.

---

incontro dall'altro perché, anche qui, puoi lasciare che le cose si sedimentino a lungo, si trasformino e vengano, a volte, trasmesse ad altre persone ancora” (RASMUSSEN, 2001, p. 9).

<sup>22</sup> Texto original: “I miei primi quattro anni di training all'Odin Teatret sono stati estremamente faticosi. Durante quel periodo iniziale non sono mai riuscita a trovare il flusso che vedevo, per esempio, in Torgeir Wethal o in Ryszard Cieslak quando facevano il training. Sentivo che il mio rimaneva sempre molto tecnico: dentro di me provavo tanti sentimenti, ma era come se la tecnica e la mia vita interiore rimanessero sempre due realtà distinte. Cercavo un modo di unirle, ma Eugenio continuava a dirmi che non avevo ancora trovato ciò che cercavo. Comunque, quello che oggi so di aver imparato durante questi primi anni è stato il dover continuare il training per ore, senza interruzioni: era fondamentale che il tempo non si spezzasse mai. Più tardi, quando abbiamo lavorato con Ingemar Lindh e Yves Lebreton, sul training sviluppato dalla tecnica dei mimo di Étienne Decroux, abbiamo trovato conferme a questo tipo di processo ininterrotto nel training. Loro ci dicevano sempre: «Se vi fermate dovete ricominciare tutto dall'inizio” (RASMUSSEN, 2001, p. 6).

**FIGURA 21: DEMONSTRAÇÃO DO TREINO NO ODIN (1986)**

Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p. 288.

Como os exercícios vivenciados e aprendidos pela atriz, em sua percepção, inviabilizavam entrar neste fluxo, em suas pesquisas dentro do Ponte dos Ventos foi preciso buscar uma nova forma, um novo jeito, criando novos exercícios que já possibilitassem ao ator experimentar-se neste fluxo. Foi neste momento que nasceu a “*Dança dos ventos*”. Iben Nagel Rasmussen se inspirou na estrutura musical e na dança, tendo como fonte a própria experiência e a dos atores do grupo, que vinham de áreas como a da música e da dança, como explica:

Trabalhando como atriz e observando meus alunos em diferentes seminários eu descobri que era muito comum que, durante o treinamento, alguém parasse porque estava cansado; isso interrompe aquele fluxo de energia que, para mim, é essencial e que levei quatro- cinco anos para encontrar no meu treinamento pessoal. Ao mesmo tempo experimentava e via que esse fluxo podia vir da dança. Havia visto que as pessoas quando há música podem dançar e continuar a dançar por horas sem se cansar, como se a dança pudesse criar uma onda, uma energia fluida.

Durante o primeiro Ponte dos Ventos, em 1989, na Dinamarca, pedi a todos os participantes que apresentassem uma parte de seus treinamentos, uma dança ou um canto. Caroline Beering, uma garota que hoje não está mais no grupo, mostrou uma espécie de dança com um sopro que havia aprendido na Polônia, com o grupo Gardjenize. Usamos aquele exercício como base para uma parte do treinamento físico, mantendo o passo harmonizado com a respiração. Assim, ao fim do primeiro dia de trabalho com o Ponte dos Ventos, surgiu uma dança no nosso treinamento físico, uma dança dentro da qual todos os atores poderiam seguir experimentando, o fluir orgânico e contínuo da energia. Esse foi o núcleo original do qual a *Dança dos ventos* começou a tomar forma<sup>23</sup> (RASMUSSEN, 2001, p. 2, tradução nossa).

A *Dança dos ventos* é um exercício que está estruturado em um compasso ternário (três tempos), como uma valsa, sendo que na acentuação forte, o ator expira, ao mesmo tempo em que procura enraizar sua base no contato com o chão. Nos outros dois tempos, o ator inspira, uma respiração que estabelece uma relação mais aérea.

**FIGURA 22: CARLOS SIMIONI, TIPPE MOLSTED, JOSÉ M. YABAR REALIANDO A DANÇA DOS VENTOS. COPENAGHEN (1991).**



Fonte: ACQUAVIVA, Franco e RIETTI, Francesca Romana, 2001, p.4.

<sup>23</sup> Texto original: “Lavorando come attrice ed osservando i miei allievi in diversi seminari ho scoperto che era molto facile che, durante il training, ci si fermasse perché stanchi; questo interrompe quel flusso di energia che, secondo me, è essenziale e che ho impiegato quattro – cinque anni a trovare nel mio allenamento personale. Nello stesso tempo sperimentavo e vedevo che questo flusso poteva provenire dalla danza. Avevo visto che le persone quando c'è la musica possono danzare e continuare a danzare per ore senza stancarsi, come se la danza fosse in grado di creare un'onda, un'energia fluida. Durante il primo Ponte dei Venti, nel 1989 in Danimarca, chiesi a tutti i partecipanti di presentare una parte dell'oro training, una danza o un canto. Caroline Beering, una ragazza che ora non è più nel gruppo, ci mostrò una sorta di danza con un soffio che aveva imparato in Polonia, con il gruppo Gardjenize. Abbiamo usato quell'esercizio come base per una parte del training fisico, mantenendo il passo armonizzato con il respiro. Così, fin dal primo giorno di lavoro con il Ponte dei Venti, c'è stata una danza nel nostro training fisico, una danza che tutti gli attori potevano seguire sperimentando, dentro di essa, il fluire organico e continuo dell'energia. Questo è stato il nucleo originario dal quale la *Danza del Vento* ha cominciato a prendere forma” (RASMUSSEN, 2001, p. 2).



A repetição deste compasso ternário, como consequência marcado também pela respiração, cria um ritmo, e coloca naturalmente o ator num trilho musical. Após um tempo se estabelece um fluxo no grupo, tendo em vista que este exercício foi criado para o trabalho coletivo.

Quando observo o treinamento do Ponte dos Ventos, noto que chegamos a isto: alguma coisa acontece durante aquela uma hora e meia. Ninguém está ali para fazer ginástica ou para treinar os próprios músculos. Vejo que dentro deles, seja individualmente, seja como grupo, como um organismo único, assim como dentro de nós que estamos observando, alguma coisa está acontecendo, alguma coisa está mudando<sup>24</sup> (RASMUSSEN, 2001, p. 8, tradução nossa).

A atriz Iben Nagel Rasmussen está ligada ao trabalho desenvolvido pelo *Odin Teatret*, reconhece que profissionalmente é filha de Eugênio Barba, o responsável por tê-la iniciado no teatro sob o modo da investigação e treino em laboratório.

**FIGURA 23: IBEN NAGEL RASMUSSEN EM SUA DEMONSTRAÇÃO BRANCA COMO OS JASMINS. (2008)**



Fonte: [https://neymotta.files.wordpress.com/2013/01/img\\_8100-e1357670599428.jpg](https://neymotta.files.wordpress.com/2013/01/img_8100-e1357670599428.jpg)

Acessado em: 06/09/2016.

<sup>24</sup> “Quando guardo il training dei Ponte dei Venti mi accorgo che siamo riusciti in questo: qualcosa succede durante quell'ora e mezza. Nessuno sta lí per fare ginnastica o per allenare i propri muscoli. Vedo che dentro di loro, sia a livello individuale, che a livello di gruppo, di organismo unico, così come dentro di noi che stiamo a guardarli, qualcosa sta succedendo, qualcosa sta cambiando” (RASMUSSEN, 2001, p. 8).

Ela também reconhece na figura de Grotowski uma familiaridade muito grande, como ela própria diz:

Uma coisa estranha para mim – estranha porque eu não tive relações muito próximas e frequentes com ele – é que me sinto ligada a Jerzy Grotowski. Me lembro da primeira vez que entrei em sala para fazer um espetáculo e ele estava presente. Por um lado, estava assustada e esqueci muitas coisas, por outro sentia uma profunda gratidão e pensava: “Foi ele quem criou a nossa língua”. Não são tantos anos que separam Eugenio de Grotowski. Portanto, Grotowski é meu avô. Me sinto próxima a ele, especialmente quando trabalho como pedagoga<sup>25</sup> (RASMUSSEN, 2001, p. 8, tradução nossa).

De fato, o trabalho de Grotowski influenciou não somente Eugenio Barba, mas também os atores que trabalham no grupo Odin com ele. Eventualmente, o grupo *Teatro Laboratório* e os atores do *Odin Teatret* realizavam seminários, nos quais principalmente o ator Ryszard Cieslak ficava responsável por aplicar o treino para os atores do *Odin Teatret*. Nessas ocasiões, Iben Nagel Rasmussen realizou sessões de trabalho guiadas por Cieslak. Esta fala da criadora do Ponte dos Ventos evidencia que todos os mestres reconhecem a origem de seus trabalhos, a quais tradições estão ligadas. Reconhecer sua origem é um sinal de consciência e profundidade no trabalho que realizam, como se continuassem, a seu modo, o desenvolvimento de uma linha singular, porém feita de pluralidades que a antecedem. Reconhecer isso, também significa reverência a uma tradição.

FIGURA 24: EM UM ESPETÁCULO DE RUA (1975)



Fonte: BARBA, Eugenio, 2012, p. 91.

<sup>25</sup> Texto original: “Una cosa strana per me – strana perché non ho avuto rapporti molto stretti e frequenti con lui – è che mi sento legata a Jerzy Grotowski. Mi ricordo della prima volta in cui sono entrata in sala per fare uno spettacolo e lui era presente. Da un lato ero spaventata e sbagliavo più cose, dall’altro sentivo una profonda gratitudine e pensavo: ‘È lui che ha creato la nostra lingua’. Non sono tanti gli anni che separano Eugenio da Grotowski. Comunque, Grotowski e il mio nonno. Mi sento vicino a lui, specialmente quando lavoro come pedagoga”<sup>25</sup> (RASMUSSEN, 2001, p. 8).

### 1.8 Luís Otávio Burnier e o farol do Lume

FIGURA 25: BURNIER, CENA DO ESPETÁCULO MACÁRIO



Fonte: SILMAN, Naomi, 2011, p.86.

Conheci o trabalho do Lume Teatro em 1998, em uma vinda do grupo a Brasília na qual realizou uma série de atividades. Fiquei impressionado, principalmente com a consciência e o domínio dos atores em suas demonstrações técnicas. Na época eu estava apaixonado pela linguagem do palhaço, e pude ver a demonstração **Anjos ridículos**, com o ator Ricardo Puccetti. Presenciei também a demonstração técnica sobre o trabalho da “mimesis corpórea” realizada pelos atores Raquel Scotti Hirson, Jesser de Souza e Renato Ferracini. Presenciei os espetáculos **Cravo, Lírio e Rosa**, de palhaço, e o **Cnossos**, solo do ator Ricardo Puccetti. Estes trabalhos me afetaram de tal forma que desde então, este grupo passou a ter uma grande importância em minhas buscas e referências no teatro.

O Lume Teatro foi criado em 1985 pelo ator Luís Otávio Burnier (1956-1995), juntamente com a musicista Denise Garcia e o ator Carlos Simioni. A palavra **Lume** surgiu de

uma sigla que significa Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Atualmente o nome é Lume Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, reconhecido em 1994 como núcleo da Unicamp-SP<sup>26</sup>.

O grupo se dedica a investigação da arte de ator há 31 anos, de forma contínua, e com uma equipe de atores que pesquisam juntos durante um tempo considerável. Como base para prática o Lume tem quatro linhas-mestras de pesquisa: a Dança pessoal, o Clown e o sentido cômico do corpo, a Mímesis corpórea, e a Teatralização de espaços não convencionais. Hoje estas linhas se desdobram e comunicam-se dentre as muitas atividades que os atores do grupo desenvolvem como espetáculos, demonstrações técnicas, cursos e intercâmbios no Brasil e no mundo.

Podemos entender a necessidade de fundação do Lume pela via de inquietação e paixão pela pesquisa de Luís Otávio Burnier, que, desde sua formação, teve influência de pessoas ligadas ao estudo contínuo, focando o fazer teatro ligado a formação do ator. Após ampla experiência na Europa onde entrou em contato com atores, diretores e pedagogos ligados ao teatro e a prática de estudo contínuo em laboratório, seja na forma de grupos ou escolas, Burnier voltou ao Brasil e criou um laboratório vinculado à universidade, com o intuito de dar continuidade aos seus estudos e desenvolver pesquisa com atores brasileiros. Em sua estadia na França, Burnier foi aluno assíduo do atelier escola de Étienne Decroux, o criador da *mímica corporal dramática*.

Burnier iniciou sua vida no teatro aos 15 anos, quando ingressou em um curso livre de teatro<sup>27</sup>. Interessante observar que a coordenadora do curso, Teresa Aguiar, denominou o estudo coletivo das apresentações de final de curso de Teatro Laboratório, pois tinha conhecimento do trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski. Teresa Aguiar foi uma das primeiras pessoas de teatro a inserir a nomenclatura de *Teatro Laboratório* em Campinas-SP.

Na oficina do mímico alemão Rolf Sharre, que aconteceu na cidade de São Paulo, Burnier iniciou seus primeiros estudos na linguagem da mímica, em 1972.

---

<sup>26</sup> O livro Lume Teatro 25 anos organização de Naomi Silman Campinas: Editora da Unicamp, 2011. contem um histórico completo sobre a trajetória do grupo e seus atores.

<sup>27</sup> A maior parte das informações biográficas de Burnier neste texto tem como fonte a revista do Lume: *A arte de Luís Otávio Burnier – Em busca da memória* (CAFIEIRO, 2003).

**FIGURA 26: BURNIER COM 17 ANOS DE IDADE REALIZANDO UMA CENA DE MÍMICA.**



Fonte: SILMAN, Naomi. 2011, p.18.

Em 1974, o jovem ator viajou aos Estados Unidos para realizar um estágio de seis meses em teatro, voltou e estreou com o personagem Burna, atuando com quadros de mímica. O curioso é que nessa época, Burnier estava no terceiro ano do atual Ensino Médio, com a meta de estudar medicina, pois, como se costumava dizer à época, “o estudo é uma retaguarda, afinal, arte no Brasil dispensa maiores comentários no campo profissional” (CAFIEIRO, 2003, p. 20). Diante desta situação, podemos perceber quantos desafios Burnier não deve ter enfrentado para conseguir obter credibilidade para poder realizar um trabalho de pesquisa sério ligado ao teatro.

Já no Brasil, Burnier, no final de 1974, ingressa em um curso de teatro na EAD, ao qual se dedica por três anos. Ao final, por causa da performance de final de curso, ganha uma bolsa de estudos na Escola de Jacques Lecoq na França, a *Mime Mouvement Théâtre*. Nesta ocasião Burnier entra em contato com a linguagem do clown tanto na escola de Lecoq quanto em curso com Philippe Gaulier. Esta experiência de Burnier, juntamente com a paixão pela arte do palhaço do ator Ricardo Puccetti, faz nascer uma das linhas de pesquisa do Lume com o *clown*.



**FIGURA 27: BURNIER, RICARDO PUCETTI E CARLOS SIMIONI NO ESPETÁCULO DE CLOWN VALEF ORMOS (1992).**



Fonte: SILMAN, Naomi. 2011, p.60.

Em 1999 tive contato com os procedimentos de trabalho do Lume Teatro para estudo do palhaço por meio do curso **Retiro para estudo do clown e o sentido cômico – Introdução à utilização cômica do corpo**, quando pude conviver durante onze dias de trabalho com a pedagogia desenvolvido pelo grupo.

**FIGURA 28: PRIMEIRO A ESQUERDA DA FOTO, JOÃO PORTO DIAS, NO CURSO O CLOWN E O SENTIDO CÔMICO DO CORPO - 1999 - SALVADOR-BA**



Fonte: SILMAN, Naomi. 2011, p.53.

A técnica do **Clown pessoal** desenvolvida pelo Lume Teatro teve grande impacto na minha formação como ator, e no modo como percebo o espaço de investigação, entre o ator e o público, no teatro. Para o estudo desta técnica, o ator faz um mergulho profundo corpóreo que foca nas características de sua personalidade. Como consequência, o trabalho de *clown* realiza é construído na junção entre criação, atuação e a pessoa do ator. Este trabalho provoca no ator uma busca de atitude íntegra, na qual percebe que sua potência como ator não está fora de si, mas passa pela aceitação de sua própria pessoa. Ao desenvolver uma investigação e metodologia para iniciar atores na técnica do palhaço, Burnier se inspirou e fez uso de procedimentos vivenciados na Europa na escola de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier. No Brasil, buscou os mestres, como o palhaço Arrelia, na imagem abaixo.

**FIGURA 29: BURNIER COM WALDEMAR SEYSSEL, O PALHAÇO ARRELIA, NA OCASIÃO DE DEFESA DA TESE DE DOUTORADO DE BURNIER.**



Fonte: SILMAN, Naomi. 2011, p.66.

Uma das grandes contribuições do Lume Teatro se dá principalmente no Brasil, onde é referência e responsável por um laboratório dedicado a investigação e formação focada no ator e seu ofício. Neste sentido, o grupo vem desempenhando, ao longo de trinta anos, um trabalho pedagógico ligado a procedimentos práticos que podem ser apropriados por estudantes da atuação cênica. Outra contribuição significativa é a prática reflexiva deste grupo, que também procura e aceita o desafio de sistematizar sua prática por via escrita, seja em formato de artigos, textos, dissertações, teses ou livros.

Esta prática é fundamental para que o campo reflexivo do fazer no teatro seja cada vez mais elucidado por via das palavras de atores. O legado deixado por Burnier, desde aspectos

de procedimentos técnicos e éticos, vem de influências de pesquisadores ligados à prática de *laboratório*. Neste sentido, o Lume herdou e dedicou o tempo necessário para haver uma apropriação desta herança pedagógica e continua desenvolvendo suas práticas de forma autônoma, mas ainda em diálogo com princípios que têm raízes mais profundas em práticas de mestres que antecederam sua criação.

É neste reconhecimento da importância do conhecimento prático das tradições que o Lume ainda hoje continua a realizar intercâmbios não somente com mestres da Europa, mas também com mestres da arte do Butô. Vem expandindo e realizando diálogos entre estes modos de fazer teatro<sup>28</sup>.

FIGURA 30: JESSER DE SOUZA, ANA CRISTINA COLLA COM A DANÇARINA DE BUTÔ ANZU FURUKAWA (1997)



Fonte: SILMAN, Naomi., 2011, p.101.

Uma das muitas contribuições de Burnier, além de ter criado um espaço de investigação contínua ligado a universidade, se tratando de procedimentos e exercícios técnicos é a investigação com a exaustão física e a dilatação corpórea. A partir do campo da exaustão ele criou o **treinamento energético** que provoca ações no ator e tantas outras sensações provocadas por estados corpóreos dilatados construídos neste treino.

Esse trabalho faz o ator mergulhar em percepções corpóreas que transcendem a via do entendimento corpo matéria, leva o ator a estados de vibração energética. Causa no estudante

<sup>28</sup> Mais informações sobre a amplitude da história do grupo podem ser encontradas no livro *Lume Teatro 25 anos*, o qual também foi fonte para esta escrita.



um profundo trabalho corpóreo aguçando sua percepção do tempo/espaço. Seria impossível descrever todos os impactos que esse trabalho faz no ator. Após tal trabalho, ao sentir o corpo dilatado, os poros respirando, temos a percepção que tudo está integrado, ator e espaço.

FIGURA 31 ATORES DO LUME EM SALA DE TRABALHO. SEDE DO LUME.



Fonte: SILMAN, Naomi. 2011, p.34.

A sistematização do estudo do *clown* e todos os procedimentos de treinamento desenvolvidos pelo Lume conduzem o ator a um caminho que propicia a conquista da autonomia, pois seus procedimentos possibilitam a apropriação por parte do estudante.

A prática do Lume em ensinar os princípios e sistematizações de suas pesquisas fez com que o grupo desenvolvesse um modo particular, mesmo tendo se inspirado, no início de sua formação, em grupos mais experientes. Segundo a fala do ator Carlos Simioni, uma das fontes do Lume, no início de sua criação, foi o *Odin Teatret*:

Naquele momento em 89, a fonte de pesquisa do Lume era o Odin Teatret, a antropologia teatral e principalmente os exercícios. Porque nós do Lume naquela época não tínhamos exercícios. Nós tínhamos o energético e alguns alongamentos e aquecimentos. E era já a pesquisa da *Dança pessoal* naquela época, então a gente estava muito mais focado para a pesquisa<sup>29</sup> (Simioni, informação verbal, 2016).

O fato é que o Lume não tem a figura de um diretor, esta é uma característica que singulariza o grupo, neste sentido, todo o trabalho de investigação e formação é desenvolvido e estruturado pelo ponto de vista dos atores. São os atores que criam, ensinam e investigam. Neste sentido, o Lume evidencia o que pode ser entendido como a figura do ator pedagogo. Com o Lume esta relação é empoderada pelos próprios atores do grupo, isso abre uma dimensão

<sup>29</sup> Entrevista concedida em janeiro de 2016 na cidade de Paraty, Rio de Janeiro.

não mais pertencente apenas a figura do diretor pedagogo, mas de um campo que sempre esteve presente, o do ator pedagogo, porém, ainda não tinha ganhado foco na sistematização escrita. Com o trabalho do Lume em sistematizar suas reflexões vindas da prática, os diários de bordo se expandem para o formato de livros. O que faz concretizar, a fala do ponto de vista do ator, no qual a prática do laboratório está focada, e no qual o conhecimento construído neste espaço necessariamente passa. Por estas razões é que o Lume se faz referência, de atores pedagogos mestres do fazer, seja por meio de procedimentos concretos de trabalho em laboratório, seja também na sistematização da escrita, focando na figura do ator, que servem como inspiração para buscas e inquietações no fazer teatro.

**FIGURA 32: ATORES: RICARDO PUCETTI, ANA CRISTINA COLLA, JESSER DE SOUZA, NAOMI SILMAN, CARLOS SIMIONI, RAQUEL SCOTTI HIRSON E RENATO FERRACINI NA SEDE DO LUME - CAMPINAS -SP.**



Fonte: SILMAN, Naomi. 2011, p.167.

## 1.9 Carlos Simioni e o voo do Patuanú

**FIGURA 33: ATOR CARLOS SIMIONI REALIZANDO A DEMONSTRAÇÃO TÉCNICA PRISÃO PARA A LIBERDADE.**



Fonte: <http://ateliator.blogspot.com.br/2015/04/prisao-para-liberdade-no-apa.html>  
Acessado em 06/09/2016.

No mesmo momento em que eu estava estudando maneiras de como iniciar o espaço de estudo do Nutra na UnB, o ator Carlos Simioni veio a Brasília para ministrar uma oficina sobre o trabalho do ator. Não estava inscrito no curso, mesmo assim fui ao seu encontro, no primeiro dia da oficina, para tentar fazer. Após uma conversa e consentimento da turma, ele me recebeu, e consegui realizar o curso. Nessa ocasião falei para ele do meu desejo em criar um laboratório, para iniciar um caminho de treino. Perguntei a ele se mesmo de longe, poderia me assessorar nas questões voltadas à prática do trabalho em sala, e prontamente ele disse que sim. Carlos Simioni acolheu a ideia de criação do Nutra desde seu início. Considero-o não somente uma referência para meu trabalho como ator, mas também um pilar que segue alimentando a prática e o seu desenvolvimento no Nutra.

As orientações práticas que tive no curso, embasaram o início do trabalho de investigação no Nutra. Seguem-se anotações do diário de bordo após o primeiro dia de curso, em fevereiro de 2006:

A energia dilatada do ator.

Conversa para explicação e conhecimento do trabalho. O que achei fantástico é a consciência que o Simi sempre puxa dentro do trabalho. Os preâmbulos do trabalho fazem com que ele seja mais aproveitado, tenha mais resultado em menos tempo. Dar praticidade ao mergulho. Está clareando bastante o caminho do treinamento, o como construir e o que perseguir no treinamento, bem como o estado de dilatação corpórea, a presença inteira, total do ator e seu corpo.

Não fazer o exercício pelo exercício, mas, saber aproveitá-lo. Gerar a energia já se sabe. Mas, como aproveitá-la? Como se alimentar dela e colocá-la em trabalho. Estas coisas estão mais claras um pouco agora. E também, o trabalho inteiro, envolver o corpo inteiro, suas partes, a tridimensionalidade do que o corpo é. O estar em desequilíbrio, equilíbrio precário, a base, o molejo, o movimento que surge do quadril e vai para a coluna, uma movimentação mais forte e com conteúdo, mais presença e força de energia.

O trabalho da memória, da dilatação, os passos que o corpo executa internamente, os impulsos tanto da dilatação quando do salto.

Saltar, cair, molejo, e aproveitar a energia gerada, pegá-la para o trabalho. A decupação do corpo feita por Étienne Decroux dá uma consciência do corpo e suas partes.

O trabalho da voz pelo abdômen e para dentro sem projeção externa.

O trabalho da estátua a partir da posição de desequilíbrio e o que o corpo sente, que sentimento aflora do corpo.

O trabalho de se lançar ao "abismo"<sup>30</sup> e deixar o corpo agir, falar, se movimentar, "Ir" para o desequilíbrio até o limite perceber as tensões do corpo e distribuir, aliviar para o abdômen e se movimentar, ir para outras posições e continuar a tensão limite no abdômen. Trabalho exaustivo. (DIAS, Diário de bordo, fevereiro de 2006).

Antes deste curso, tudo que havia vivenciado em relação aos exercícios foram até então direcionados para a linguagem do palhaço. Fiquei muito feliz com esta oportunidade de trabalhar a atuação sem necessariamente estar ligada a uma linguagem cênica específica. Por este registro escrito no diário de bordo, dá para perceber que no começo do Nutra pairavam muitas dúvidas sobre o como iniciar o treino, que exercícios priorizar; e este curso me deu alguns apontamentos que coloquei em prática ao iniciar o Nutra.

Durante o convívio com o Simioni no período do curso, perguntei a ele se não tinha o desejo de criar um grupo de pesquisa para dividir seu aprendizado e experiência com atores, como o grupo "Ponte dos Ventos", coordenado pela atriz do *Odin Teatret*, Iben Nagel Rasmussen e do qual o próprio Simioni faz parte como ator. Para minha surpresa, ele disse que sim, que já estava há um tempo querendo realizar este desejo. Disse também que quando criasse,

---

<sup>30</sup> *Abismo* é um exercício físico para o ator criado por Carlos Simioni.

eu já estaria convidado, pois iria chamar atores de diferentes estados do Brasil. Fiquei muito feliz com esta oportunidade.

Passados quatro anos, em fevereiro de 2010, o Simioni ofereceu o curso “Princípios da Dança Pessoal”. Desconfiei que este seria a oportunidade que o Simioni esperava para criar um grupo de pesquisa. Inscrevi-me e fui fazer este curso. Foram 24 dias de trabalho, com folgas apenas aos domingos. Nele Simioni aplicou princípios do trabalho da “Dança Pessoal”, que ele desenvolveu com Luís Otávio Burnier nas primeiras fases da pesquisas do Lume. Este curso foi uma experiência profunda, um mergulho vertical nas potencialidades corpóreas.

Após o curso, todos os participantes ficaram instigados a dar continuidade à pesquisa, bem como o próprio Simioni. A criação do grupo nasceu aí, e desde então, uma vez por ano continuamos nos encontrando de duas a três semanas para o desenvolvimento da investigação. No ano de 2011, o encontro foi na sede do Lume, em Barão Geraldo, Campinas, em São Paulo. Nos anos de 2012 e 2013, o encontro aconteceu na cidade de Belém do Pará, onde o grupo foi batizado com o nome Patuanú. O nome Patuanú simboliza um pássaro e tem como origem um mito indígena da região do Amazonas.

Em 2014, o encontro aconteceu em São Luís do Maranhão; e em 2015, em comemoração aos 30 anos do grupo Lume, voltou a ocorrer na sede do Lume. Em janeiro de 2016, o Patuanú se reuniu na cidade de Paraty no Rio de Janeiro. Em todos os lugares em que acontece o encontro, há também um intercâmbio com atores e artistas da cidade. Um período para a prática em sala é reservado e nos outros períodos, normalmente manhãs e noites, são realizadas oficinas, espetáculos e palestras tanto dos atores do Patuanú, quanto de artistas residentes da cidade onde o encontro acontece. Estas atividades movimentam, durante duas semanas, a vida artística da cidade. Expandindo a rede de colaboração e de pesquisa no campo do teatro.

Na ocasião do último encontro em Paraty, no Rio de Janeiro, fiz uma entrevista com o Simioni sobre as suas razões tanto de participar do Ponte dos Ventos quanto de criar o Patuanú, uma vez que ele tem o Lume, um grupo de pesquisa já constituído. Muitas outras questões foram abordadas na entrevista, como a influência de mestres no seu trabalho, a relação de chegar à maturidade na pesquisa com o grupo Lume. A entrevista completa está disponível no anexo desta dissertação. Abaixo, ele relata algumas razões que o levaram a criar o grupo Patuanú.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> O formato da escrita e transcrição da entrevista se manteve fiel, inclusive protegendo a forma coloquial com intuito de não distanciar muito do pensamento do entrevistado.

O Lume cresceu, ficou mais velho. Quando completou vinte e cinco anos ..., até os vinte e cinco anos do Lume, o quê que eu sentia dentro do grupo: nós tínhamos ficado um tempão juntos. Eu só saía durante um mês para a Dinamarca. Todas as pesquisas, principalmente depois da morte do Burnier, a gente pesquisou muito dentro da base que nós tínhamos, durante muito tempo. Ficamos vinte anos pesquisando juntos. Cada ator do Lume começou a desenvolver o seu próprio trabalho, dentro da mesma base. Mas só para te dar um exemplo, o Ric apaixonadíssimo, entrou no Lume por causa do palhaço e é lógico que a pesquisa dele foi cada vez mais aprofundando com o palhaço, com as técnicas do palhaço. Ele começava a criar coisas. Os meninos do Café com Queijo, o Renato, a Cris, a Raquel e o Jesser, principalmente a Cris, o Renato e a Raquel começaram a desenvolver e se aprofundar com a Mimeses corpórea e o Jesser, muito, com o treinamento de ator. Chegou um momento que eu vi que era melhor, por exemplo: eu queria pesquisar, aí eu chegava para o grupo e dizia: Olha gente eu encontrei isso, vamos testar? No começo era legal, porque daí eu passava para eles. O Renato chegava e dizia: estou desenvolvendo isso. Chegou um período que era uma grande troca entre nós, cada um tinha sua própria metodologia. Porque a gente começou também a desenvolver, a criar metodologias ministrando os cursos. A gente aprendia muito neste período de sair e dar os cursos. Quando chegávamos, passávamos para os colegas, mas assim mesmo, era uma coisa de pesquisa coletiva. O Renato passava uma coisa que ele aprendeu, a gente assimilava, mas cada um assimilava para o que estava fazendo. Eles com a Mimesis, o Ric com o *Clown* e eu com a *Dança pessoal*. Chegou um momento que não tinha mais isso (...). Não dava mais para pesquisar juntos. Porque cada um estava interessando numa coisa. Eu pensei: E eu vou ficar como? Não sei o que eles pensaram, mas eu pensei: o que eu vou fazer?<sup>32</sup> (Simioni, informação verbal, 2016).

Este relato do ator Simioni constata uma questão, sobre uma relação mais expandida de pesquisa que com o tempo se estabelece no caminho de maturidade do grupo. No início, a pesquisa é uma base comum para todos os atores e se dá de forma mais acompanhada entre os integrantes. Por ser feita de indivíduos, tanto a assimilação desta base quanto o seu desenvolvimento tornam-se, com o passar dos anos, caminhos diferentes para cada ator. Diferente não no sentido de comparação, mas das próprias sutilezas, interesses e escolhas que cada um naturalmente acaba fazendo. Para observar isso, Simioni usa a palavra *paixão*.

Isso nos faz refletir que um grupo é feito de indivíduos, com vontades e paixões singulares dentro do coletivo. Para sobreviver durante tanto tempo juntos, é necessário que o grupo perceba os momentos, as fases que estão passando, para fazer o que seja necessário para a continuidade do caminho da pesquisa. A descoberta da singularidade de cada indivíduo com o passar do tempo emerge. Mas mesmo assim, podemos notar, por meio da fala do ator do Lume, que esta singularidade não impossibilita a troca das percepções individuais dentro do grupo, e que este movimento de trocas potencializa mais ainda o estudo do grupo.

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida em janeiro de 2016 na cidade de Paraty, Rio de Janeiro.

Percebo que as fases do coletivo de pesquisa, quando na maturidade, respeitam e caminham paralelas também às necessidades individuais de cada ator. Simioni diz que sentiu um vazio; que era preciso, individualmente, buscar novamente sentido, dentro de seu caminho e por isso estava motivado a criar um espaço onde pudesse ao mesmo tempo ensinar e aprofundar sua própria pesquisa. A seguir conta como se deu o processo de criação do grupo Patuanú.

Daí um rapaz lá de Brasília (com tom de brincadeira, se refere a mim, como se outra pessoa estivesse o entrevistando), o João Porto Dias, que me deu esta sugestão. Eu lembro que quando ele me falou, eu pensei assim... gostei quando ele falou porque veio de encontro com que eu estava pensando. Até um “empurrão” que o João me deu. Mas, na realidade eu não pensava em criar um grupo novo, mas, pensava em dar um curso bem aprofundado. Foi quando eu resolvi criar o curso “Princípios da Dança Pessoal”, ministrado em 2010, tinha vinte pessoas inscritas, inclusive o João participou.

Como eu sabia que a nossa pesquisa se desenvolvia muito nos cursos, justamente por testar as coisas que a gente já tinha e tentar coisas novas sem fazer com que os alunos fossem cobaias, era mais como um modo de testar. E eu lembro que a *Dança pessoal* eu nunca tinha ensinado. [...]

Para mim, foi muito forte, muito importante dar este curso, onde eu pude me libertar, de tudo, me libertar do Lume, no sentido de um treinamento comum, de uma necessidade de estar focado com um grupo. E ao fazer isso em um mês para mim foi fundamental, porque eu cresci. Foi aonde me acendeu um ânimo, me acendeu uma luz de novo, de voltar a pesquisar. Eu na realidade estava definhando, e não queria isso, sabia que eu só tinha a Iben, o Lume já não dava mais, não estou dizendo que no Lume estava chato, mas por este aspecto, o Lume era só montagem, a gente ficava junto para montagem de espetáculo, porque na realidade não precisava treinar mais.<sup>33</sup> (Simioni, informação verbal, 2016).

Muito interessante perceber, por meio da fala de Simioni, a coragem que é preciso para se ouvir e seguir a real necessidade individual mesmo dentro de um grupo de pesquisa. Esta observação quebra a noção que um grupo de pesquisa deve necessariamente se desenvolver de forma igual e passar pelos mesmos momentos de descobertas. A dimensão do desenvolvimento da pesquisa no coletivo segue espaços individuais e coletivos ao mesmo tempo. Outro fator que o relato do integrante do Lume acima nos faz refletir é que o ator, dentro do seu caminho, necessita sempre buscar as razões que o movem a se lançar em terrenos que ao mesmo tempo são desconhecidos, mas totalmente necessários para encontrar sentido novamente. Uma constante busca pela renovação para que não defínhe ou cristalize-se em um campo já conquistado.

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida em janeiro de 2016 na cidade de Paraty, Rio de Janeiro.

Os espaços do Patuanú, do Lume e do Ponte dos Ventos funcionam, para o ator Simioni, como espaços que alimentam sua pesquisa, como ator pedagogo. Cada espaço destes, na realidade, potencializa todos ao mesmo tempo. Como afirma a seguir:

Você imagina quando eu chego do encontro do Patuanú no Lume, eu chego cheio, a Cris também quando chega do encontro com o grupo dela, o Renato também, chegam preenchidos. Quando a gente se encontra é uma explosão de trocas, é uma pesquisa bem mais avançada. [...]. Imagina os sete atores do Lume quando chegam de suas trocas e se juntam, viram uma terceira coisa maior, neste sentido.

Neste sentido o Lume cresceu mais ainda, porque pelo fato dele ter grupos, ramificações e trocas verticais e profundas de pesquisa com outras pessoas, isso para o núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da universidade de Campinas, é muito bom, após trinta anos de núcleo, é isso que a universidade quer e é o que o Burnier queria inclusive, tendo este núcleo abrangendo muitas pesquisas.<sup>34</sup> (Simioni, informação verbal, 2016).

Na verdade os encontros, intercâmbios e trocas que cada ator do Lume desenvolve fora do grupo auxiliam e são potencializadores no caminho coletivo de investigação. É um aparente distanciar-se, em uma fase de maturidade, mas, na verdade, esse movimento reaproxima novamente os laços do coletivo. Pois, as ramificações da verticalidade da pesquisa naturalmente pedem este movimento de expansão, como uma árvore viva que continua a crescer e para isso precisa também expandir seus galhos e aprofundar mais suas raízes.

Esta noção faz expandir o entendimento de pesquisa em grupo. Contrariamente à ideia de que a prática de investigação é um movimento isolado, sua estrutura acontece no espaço da troca, seja dentro de salas fechadas entre os atores, seja fora, em diálogo com outros modos de fazer, desde que estes modos tenham em comum a busca de evidenciar questões ligadas ao campo do ator no teatro. Neste sentido, o espaço do laboratório não é uma ação isolada em busca de uma suposta originalidade, ele é um espaço onde afetos e influências coexistem e alimentam o desenvolvimento da prática. Sobre isso, Eugenio Barba, que conta com mais de 50 anos de pesquisa em grupo, afirma:

Falando de influências, eu gostaria que vocês percebessem uma coisa: não se preocupem se ao longo de um processo alguém se apoia momentaneamente em outra pessoa. O caminho deles vai acabar se dividindo. Não se preocupem se notarem semelhanças. Isso faz parte do fluxo da vida. Mas tudo que é vivo acaba por se diferenciar. Não criem obstáculos à vida do teatro por causa de espantelhos que não levam em consideração a dimensão do *ethos*. Só os mortos se parecem definitivamente (BARBA, 2010, p. 242).

---

<sup>34</sup> Entrevista concedida em janeiro de 2016 na cidade de Paraty, Rio de Janeiro.



Se tudo é vivo, conforme Barba expõe acima, o destino fará emergir a singularidade com o passar do tempo, e se for contínua no seu caminho prático. Por outro lado, a preocupação com uma suposta originalidade não cabe exatamente, quando a noção de singularidade é um fato, uma condição natural pela qual cada indivíduo, por mais que tenha suas referências e influências, se continuar o seu caminho em um espaço de tempo longo, se diferenciará. Originalidade neste sentido, não é tentar fazer algo novo a partir do nada, mas construir conhecimento novo partindo e conversando com suas origens, pois originalidade vem do termo *origem*. A singularidade coexistindo com a pluralidade forma a diversidade da pesquisa no coletivo. É o que torna o grupo vivo e ativo na prática.

Sobre a relação de ser influenciado, o ator Simioni reflete em sua fala a seguir o como se dá o caminho de escolher as referências. Para isso coloca como exemplo a relação com sua mestra Iben Nagel Rasmussen:

Acho que é uma escolha de pessoas, tem vários atores que não querem saber deste tipo de trabalho. Tem atores que não querem fazer o que eu faço. De ter uma mestra, onde para mim é uma fonte, inclusive fonte inspiradora. Ano passado pensei em parar de atuar nos espetáculos, imediatamente veio a Iben na minha cabeça. Penso: Poxa, mas a Iben tem setenta anos e continua na ativa apresentando. Olho a agenda dela, num dia ela no Brasil, no outro ela está em Paris. Quando o Odin viaja, ele viaja com cinco, seis, sete espetáculos e a Iben faz parte de todos. Imediatamente vem a minha referência. Mas já pensei, isso é a Iben não sou eu. Nossa quando pensei nisso, parece que caiu o chão, abriu um buraco. Então Simioni quer dizer que você se apega na Iben, trabalha igual, do jeito igual. O ano passado foi o momento de brigar com a Iben internamente. De eu brigar, eu não quero ser como a Iben. Eu não preciso ser como a Iben, a Iben é ela, ela tem uma história, eu não preciso ser como ela. Mas ao fazer isso, eu pensei, poxa ela sempre nos momentos de dificuldade minha, ela me ajudou, não pessoalmente, mas a referência que tenho dela me ajudou. Por exemplo, se a Iben conseguiu porque eu não vou conseguir. Ela é minha admiração, eu queria ser como ela. As pessoas falam, você Simioni é tão bom quanto a Iben, já ouvi pessoas dizerem a demonstração da Iben é maravilhosa, mas você Simioni é muito mais. Eu prefiro nem acreditar nisso, senão eu paro de seguir a minha referência. Eu quero ser como ela em todos os sentidos. Acho que isso é uma escolha pessoal, é uma necessidade pessoal.

**João:** É uma escolha pessoal, fazemos uma escolha ao querer herdar nossas influências? Mas às vezes a relação com as nossas referências são incômodas também, há uma briga, mas que sempre nos faz ir para a frente, nos desenvolver mais?

**Simioni:** Exatamente. Até o ano passado quando pensei que não queria mais atuar, tive que brigar com a Iben internamente. A Iben é ela, ela vai fazer até os setenta anos, eu não. Eu posso fazer outra coisa. Agora depois de trinta anos seguindo a Iben, me dá uma segurança de poder dizer: estava na hora de eu me libertar, acabar com as referências. Foi um crescimento que eu tive, ainda estou tendo. E não tenho vergonha de dizer, a partir de agora eu começo a ter o meu trabalho próprio, único, meu, do meu jeito, sem ter modelos.

**João:** Mas estes modelos foram fundamentais para a construção desta libertação, neste seu momento?

**Simioni:** Com certeza, só sou isso por causa das minhas referências.

**João:** Neste sentido a Iben só é o que é, também por conta das referências de pessoas que ela teve, certo?

**Simioni:** E também porque o nosso teatro é feito de muita troca, muita parceria, não tem como você ficar sozinho. Agora por exemplo, já encontrei o Stephane (Amok Teatro – Rio de Janeiro) que é um companheiro de pesquisa e que a gente vai trocar, assim ele passa a ser um modelo para mim e eu passo a ser um modelo para ele, de trocas e companheirismo, neste sentido, isso é do teatro.

**João:** Faz parte do teatro influenciar e ser influenciado, isso é troca, isso é pesquisa. Certo?

**Simioni:** Sim, logicamente com todos estes mestres do teatro.<sup>35</sup> (Simioni, informação verbal, 2016).

Neste sentido, como consequência, acontece um reflexo na relação de influenciar e ser influenciado, parte fundamental na construção coletiva do conhecimento no teatro. Mais uma vez, a fala do mestre Simioni vem evidenciar o que a relação com nossas referências implica no trabalho, como influenciam nossa prática. Uma relação de acréscimo que expande a noção do que é ser um espaço de pesquisa em laboratório. Seus mestres, durante seu percurso, ensinaram a Simioni que fazer teatro é em si um caminho de trocas, de afetar e ser afetado, pelo outro e com o outro.

**FIGURA 34: CARLOS SIMIONI E JOÃO PORTO DIAS EM OCASIÃO DO INTERCÂMBIO DO GRUPO PATUANÚ COM A APA, (ATELIÊ DE PESQUISA DO ATOR) COORDENADO POR CARLOS SIMIONI E STEPHANE BRODT SESC PARATY-RJ (2016).**



Fonte: Arquivo do grupo. Foto Maira Jeannyse.

Esta relação de referência, de mestre e de influência, é uma contribuição na busca coletiva de construção de conhecimento no campo do teatro. O como abrir e maximizar este

<sup>35</sup> Entrevista concedida em janeiro de 2016 na cidade de Paraty, Rio de Janeiro.

espaço no aprendizado, na relação e no encontro com atores, é o que tenho aprendido constantemente com Carlos Simioni. Partir do princípio de que teatro é um fazer que só acontece no coletivo, mesmo num caminho solo, em determinado momento precisaremos do público. A colaboração (Co-Labor-Ação), a ação de trabalho juntos, considero este um dos princípios mais fundamentais e valiosos na prática do estudo do ator em laboratório.

O espaço de investigação no Patuanú se diferencia do espaço dos cursos que o Simioni ministra, tanto pelo fato da continuidade, com os mesmos atores, quanto pelo tempo ser mais longo. Nesse espaço, o ator Simioni não aplica mais suas técnicas, mas por meio delas investigamos, sob seu olhar, novos caminhos pelos quais a *Dança pessoal* criada nas origens do Lume serve como base para pode lançar o ator em novos lugares da atuação. Ao falar deste caminho de desenvolvimento, Simioni diz que o Patuanú partindo da *Dança pessoal* está lhe mostrando um horizonte, no qual algumas nuances, após uma maturidade de trabalho e pela prática desenvolvida, estão chegando a uma dimensão que prefere chamar de *Dança do ator*, porque algumas qualidades e sutilezas foram aprofundadas. (Simioni, informação verbal, 2015).

**FIGURA 35: DEMONSTRAÇÃO DO GRUPO PATUANÚ. UNICAMP - CAMPINAS- SP (2015)**



Fonte: Arquivo do grupo.

Segundo Simioni, a *Dança de ator* permite uma relação mais ampla ao possibilitar o ator seguir mais os fluxos do aqui e agora, buscando o voo e a fluidez das ações. Ambas estão ancoradas no trabalho físico, porém, parafraseando Simioni em sala, é como se a *Dança pessoal* servisse como trampolim para os fluxos presentes da *Dança do ator* (Informação verbal, sala de trabalho, 2015).

Fazer parte como ator do Patuanú, e poder contribuir com este desenvolvimento é uma felicidade imensa para mim como ator e admirador do trabalho de construção do ator Carlos Simioni. Certamente este trabalho continua a influenciar minha formação e consequentemente o espaço de estudo do Nutra. Da mesma forma, Étienne Decroux, que foi mestre de Luiz Otávio Burnier, teve grande impacto na formação dos princípios de trabalho do Lume, e na formação, mesmo que indireta, do ator Carlos Simioni. Ao ver vídeos de Decroux, realizando cenas com sua mímica corporal dramática, percebo uma certa aproximação, algo que é familiar a nível da percepção corpórea, com alguma qualidade de movimento e energia, quando vejo o Simioni atuar.

**FIGURA 36: DEMONSTRAÇÃO DO GRUPO PATUANÚ, SESC PARATY-RJ (2016)**



Fonte: Arquivo do grupo. Foto Maira Jeannyse.

## 2 NUTRA: CRIAR, MANTER, NUTRIR, SUSTENTAR

### 2.1 CRIAR: começar a apreender procedimentos

Iniciamos a prática de estudo no Nutra com alguns procedimentos e exercícios físicos que eu já havia vivenciado anteriormente. Adotamos o “Treinamento energético” criado pelo ator Luís Otávio Burnier, a partir das pesquisas de Grotowski sobre a exaustão física. Segundo as palavras de Burnier (2001, p. 270), “treinamento energético trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator”. Como já dito, tive a primeira experiência com este treinamento em 1999, dentro do curso “Retiro para estudo do clown e o sentido cômico – Introdução à utilização cômica do corpo”, ministrado pelos atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, juntamente com o apoio das atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, do grupo Lume Teatro.

No início do Nutra realizamos sessões do “Treinamento energético” que variavam entre 7, 15 e 20 dias ininterruptos com duração de 2 a 4 horas por dia. Para conseguir esta dedicação ininterrupta de dias e horários, as sessões eram realizadas em épocas de férias e recessos ou em momentos de greve do Departamento de Artes Cênicas – UnB. Desta forma, sem as atividades das disciplinas, tínhamos a possibilidade de conseguir ocupar as salas do Departamento por um período maior de tempo.

Durante o semestre, concomitante aos dias letivos, praticávamos o que Burnier denomina em seu livro de “Treinamento técnico”, “neste tipo de treino, trata-se, ao contrário, de modelar primeiro o corpo, para em seguida permitir que esta modelagem encontre um eco em nós, acordando então nossos impulsos interiores” (2001, p. 27).

Para o estudo do “Treinamento técnico”, o procedimento aconselhado por Burnier é criar uma sequência de trabalho que consiste em uma ordem interligada de exercícios corpóreos e sonoros, tendo um ator como referência para guiar a transição de um exercício a outro. Assim,

O importante, no entanto, é fixar uma sequência de exercícios; que ela seja sabida e memorizada. O ator não tem de se preocupar com *o que fazer agora*. Questões como “faço isto ou faço aquilo, acho que quero fazer aquilo outro” simplesmente não existem.

Ele tem uma sequência de exercícios precisos que deve executar, entregando-se a eles ao mesmo tempo em que busca a mais perfeita e precisa articulação de cada um (BURNIER, 2001, p. 118).

Os exercícios escolhidos para a prática no Nutra foram anteriormente vivenciados por mim em cursos, oficinas e trocas com atores que têm o treino como base para investigação em laboratório e desenvolver seus trabalhos artísticos. Um exercício que aprofundamos em nossa sequência de trabalho foi a *Dança dos ventos*, que visa colocar o ator em estado de dilatação corpórea, principalmente, por meio da respiração.

No início da prática no Nutra tínhamos uma constância que variava a cada semestre letivo da UnB, em função da reserva de salas. Houve semestres que treinávamos duas ou três vezes na semana, e semestres que treinávamos de segunda a sexta com duração de 1h e 50min. Esta primeira fase tem a singularidade de não ter tido um acompanhamento contínuo de um mestre, onde os estudantes tinham como referência o meu modo de conduzir os exercícios. Realizávamos os exercícios em grupo para experimentar na tentativa de entender, enquanto estudantes, os efeitos desses exercícios no corpo. Busquei inspiração nos procedimentos oferecidos pelo Lume e o grupo Ponte dos Ventos. Quando possível, solicitava orientações para o ator Carlos Simioni por e-mail e em momentos presenciais, quando o mesmo vinha a Brasília desenvolver alguma atividade de curso ou apresentação de espetáculo.

Com o intuito de encontrar respostas práticas, durante esses primeiros quatro anos de trabalho, as motivações, os questionamentos e as inquietações que acompanhavam a investigação foram: O que é o espaço do treino? Como treinar? Como organizar este espaço e o tempo para o treinamento em grupo? Quais exercícios priorizar? Como saber se é o momento de trocar a sequência dos exercícios? Todas estas questões pairavam durante as primeiras reflexões que a prática despertava. Sabia que os procedimentos eram importantes, mas, queria saber o porquê.

### *2.1.1 Relação com o tempo*

Ao iniciar a prática com os exercícios físicos, imediatamente percebi que há uma diferença entre o conhecimento que possuía por meio de informações sobre os exercícios e o percorrer de forma prática, o caminho dos mesmos, ou seja, entendia a função dos exercícios, seus princípios e sua importância, porque já havia lido nos livros, e também vivenciado em cursos. Contudo, entendi que para o ator, este entendimento apenas não basta, precisamos possuir estes princípios no corpo. E para que isso possa acontecer, é preciso uma dedicação prática constante, principalmente nos períodos iniciais de aprendizado.

Segue anotação do primeiro dia de prática do Nutra realizado em 17 de abril de 2006 na sala do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Este trecho do diário de bordo –

independente das palavras escolhidas, que ajudam a criar uma dicotomia entre mente e corpo, e da escrita um pouco confusa, fruto da impulsividade do registro logo após o trabalho em sala – evidencia um momento de questionamento entre a distância do querer e do fazer, entre o conhecer e o saber.

*Começamos a prática.*

*A prática é realmente outra abordagem. Outra relação, distante do que está na cabeça. O que está na cabeça.... Há uma distância entre a cabeça mente e o corpo. Para encontrar o caminho na prática tem-se que ter outra relação, pois agora é um trabalho, trabalho prático. E senti muitas vezes perdido, vazio sem consistência, e momentos preenchidos inteiramente. Mas vejo o quanto foi bom, é bom o treinamento. Vejo também, que a gente vai se achando nesse novo espaço que estamos mergulhando para criá-lo. É realmente criar, gerar uma energia praticamente trabalhando; energia de trabalho. A prioridade nesse momento é ir em busca de uma energia, de acordar as energias potenciais, gerar energia. Sinto que temos que entender. O que queremos com o energético nesse momento, é se limpar. Mais que gerar energia, é a exaustão, a limpeza para vir um novo fluxo de energia. Como podemos mergulhar melhor, mais, ir mais? (DIAS, Diário de bordo, 17-04-2006).*

Recordo-me muito bem como foi a sensação de começar o trabalho, e a diferença entre o que idealizei como treino e o que a prática me evidenciou nesse dia. A primeira coisa que pensei foi treinar três horas seguidas, mas após uma hora e meia de exercício, descobri que não estávamos preparados para suportar fisicamente três horas de treino, não tínhamos nem concentração, nem fôlego físico para tanto. Outro fator foi que estávamos realizando os exercícios sem um guia para orientar de fora ou cuidar do horário, o que impossibilitava a concentração.

Percebi que, para o trabalho em sala acontecer, exige não apenas a vontade; exige uma logística, uma estrutura, uma organização para amparar e propiciar o mergulho do ator. Exige um condicionamento físico preciso para poder se dedicar a mais horas de treino. O condicionamento físico é necessário e sua falta causa desconcentração, o que impossibilita prosseguir com a investigação. Todo e qualquer motivo que causa a desconcentração corta a linha de trabalho e faz uma ruptura, não possibilitando a verticalização do ator. Aos poucos fomos adequando a logística de como treinar em sala, mas as adequações só foram possíveis porque dia a dia a prática foi mostrando as fragilidades e o que devia ser ajustado, bem como a nossa construção de capacidade física para realizar alguns exercícios durante um tempo considerável. Neste sentido, mesmo tendo muito desejo em realizar e criar um espaço de treino, apenas isso não bastava; a prática nos coloca desafios diários que nos pedem respostas práticas, dia a dia.

Também neste sentido, quando me refiro na anotação do diário de bordo acima, que há uma distância entre o entendimento que está na cabeça e sua assimilação corpórea, ou seja, o tempo para corporificar princípios físicos que os exercícios trabalham é diferente do tempo que se leva para o seu entendimento por via da explicação discursiva. Por meio da explicação entendemos os exercícios e o que eles trabalham, mas apenas isso não basta. Precisamos possuir seus princípios no corpo, e isso demanda uma relação de dedicação aprofundada em vivências práticas. Uma relação mais extensa de dedicação de tempo à qual não estamos habituados.

Os exercícios foram construídos para colocar o ator de forma íntegra em ação, ou seja, para desenvolver um modo de pensar e agir diferente, no lapso de tempo ao qual não estamos habituados, um estágio do trabalho que o ator chega que é o pensar em ação, em atividade. Para um estudante iniciante, a dificuldade é fazer esta mudança de lógica, pois na prática os exercícios exigem atitudes, ações, e não justificativa, discurso ou explicação.

O treino requer uma relação com o tempo de forma mais condizente para construção, assimilação e criação pela via da musculatura, uma sabedoria corpórea profunda. Lidar com um tempo mais extenso de dedicação, quase sempre, causa uma angústia ao estudante iniciante porque não necessariamente consegue ver resultados imediatos, o que gera no mesmo uma sensação de frustração.

O treino, frequentemente, desperta uma mistura de sensações tanto de potência como também de impotência, principalmente nos anos iniciais. Começar qualquer tarefa que ainda não dominamos com a sabedoria corpórea íntegra nos faz sentir incapazes ou com sensação de fracasso. A prática com os exercícios é um trabalho artesanal, do ponto de vista de uma lógica emergente, o seu desenvolvimento parece ser lento.

Os exercícios servem como parâmetros e apontam nossos limites, dificuldades e facilidades, mostram o quanto e onde temos que crescer ou adquirir uma sabedoria corpórea íntegra em ação. Em nosso cotidiano estamos acostumados com um tempo mais rápido, e numa época em que as informações são passadas em lapsos de segundo, a atenção e o tempo do trabalho artesanal estão esquecidos.

Nesse sentido, Ana Cristina Colla, atriz do Lume, fala da necessidade de uma relação com o tempo no estudo da arte de ator:



Tempo. Um passo de cada vez. [...] 21, 22, 23, 24, 25 [...] A sabedoria está em se respeitar o tempo das coisas. Vários tempos correm ao mesmo tempo, em universos paralelos. “Quanto tempo o tempo tem? O tempo tem tanto tempo quanto tempo o tempo tem”, emprestando o trava-língua. O criar possui um tempo próprio, diverso do tempo cotidiano. Ambos correm paralelos, mas em velocidades distintas. Dentro do criar também existem tempos distintos: tempo-recolhimento, tempo-vazio, tempo-coleta e tanto tempo quanto tempo o criar de cada um tem.

O corpo em sua complexidade assimila como quem come devagar mas quando apreende, guarda impresso em suas células um registro que jamais se perderá. É o tempo da memória muscular, essa sim, palpável, de matéria diferente da memória dos sonhos ou dos fatos vividos, cujo relembrar leva a um esfumegar de imagens ou a uma seleção de determinados aspectos, num constante recriar da lembrança. Com o corpo é diferente, ele possui a memória das árvores seculares, esculpido pelo tempo, antes mesmo de existir como consciência (COLLA, 2006, p. 34).

Como construir uma sensibilidade, tão fundamental para o ator, se estamos condicionados a lidar com informações e passá-las adiante como apenas intermediadores de discursos? Deste modo, não conseguimos nem perceber o tempo que é necessário para nós como estudantes. Para conseguir fluir em ações corpóreas íntegras, necessitamos como primeiro passo perceber não o que está fora de nós, mas antes o que se passa dentro de nós. Para aguçar esta percepção, é preciso parar, fazer mais devagar, olhar e ver, perceber e deixar sentir. Um exercício de cavar um espaço de tempo mais sutil, ou uma outra maneira de ver e sentir o tempo no aprendizado. Perceber este *tempo* é um saber cuidar de si. Estamos habituados a executar tarefas em função da demanda do espetáculo, do ensaio, do professor ou do diretor e por isso negligenciamos a nós mesmos como atores, prestamos atenção no que temos que fazer ou executar, mas quase nunca damos tempo para perceber o como estamos fazendo.

Durante um bom período não pude entender tudo o que se passava a cada dia de trabalho, pois a lógica da praticidade e produtividade imperava em meus pensamentos. Diante disso, foram constantes os surgimentos de questões como: Qual a finalidade deste trabalho? Qual a função dele para o ator? Qual é o efeito positivo que ele propicia na atuação do ator? Vejo que algumas destas questões que apareceram nas primeiras fases do trabalho de investigação, não estão necessariamente ligadas ao trabalho e sim à nossa ânsia de entender e dominar de maneira rápida o que fazemos. Desconfio que agimos desta forma pelo fato de estarmos habituados à lógica industrial e da produtividade, para dar um sentido de utilidade, e não ter a sensação de perda de tempo.

Todo este conjunto de palavras – *utilidade, finalidade, servir, função, efeito, produção, produto* – faz parte de um modo de pensar condicionado da vida social, um padrão que exercitamos o qual segue uma lógica da produtividade. Esta lógica mensura, dá importância

e valora as nossas atividades, de acordo com a quantidade da produção. Esta lógica é utilizada também para mensurar a produção acadêmica nos dias de hoje.

Grotowski fala sobre a criação do espetáculo *O príncipe constante*, do Teatro Laboratório<sup>36</sup>, e a relação que construiu de confiança com o ator Ryszard Cieslak, em respeito à necessidade do tempo necessário à investigação, principalmente para vencer os medos pessoais ligados ao trabalho da exposição e do revelar-se do ator.

Vejam, também aí era necessário que ele tivesse tempo, era necessário dar-lhe tempo, jamais pressioná-lo, pedir-lhe tudo, exceto tempo. Pode-se também dizer que eu lhe pedi tudo, uma coragem de certa forma inumana, mas jamais pedi que produzisse um efeito. Tinha necessidade de mais cinco meses? Muito bem. Mais dez meses? Muito bem. Mais quinze meses? Muito bem. Nós apenas trabalhamos lentamente. E, depois dessa simbiose, ele tinha como que uma segurança total no trabalho, não tinha nenhum medo, e vimos que tudo era possível porque não havia medo (GROTOWSKI, *apud* BANU, 2015, p. 26).

Ao iniciar o trabalho de investigação com os exercícios, senti que, para uma criação que priorize a verticalização do trabalho investigativo do ator, é imprescindível fugir das urgências do processo produtivo ao qual nosso comportamento social está habituado. Este modo de pensar geralmente segue o princípio do mínimo de esforço para o máximo de resultado, o que é bastante condizente quando aplicado ao comportamento de desenvolver tecnologias para acelerar processos e facilitar a vida moderna em nossa cultura, porém para o estudante de ator, esta lei se inverte.

Segundo Luís Otávio Burnier (2001, p. 67) Decroux enfatizava que as ações naturais não têm força por seguir uma lei cotidiana que é o mínimo de esforço para o máximo de efeito. Porém, para ele, uma das mais importantes leis da arte era justamente a do “maior esforço para o menor efeito”.

Esta noção de Decroux se harmoniza bem quando se trata do estudo e aprendizado por via do treinamento. Termos apropriados, e geralmente usados no campo da atuação para descrevermos o trabalho criativo são: *matéria-prima*, *processo* e *resultado*. Estes termos parecem ser convenções advindas de um modo industrial de pensar que foram aplicadas ao campo da atuação cênica. Talvez este fato aconteça pela falta de um vocabulário próprio e de saber com clareza quais são as especificidades da nossa área. Usar uma lógica industrial vinda da vida social moderna pode ser um inviabilizador para a verticalização do trabalho de estudo

---

<sup>36</sup> Depoimento de Grotowski sobre o trabalho com o ator Ryszard Cieslak, um dos principais colaboradores dele, no livro *Ryszard Cieslak – ator-símbolo dos anos sessenta*. Obra coletiva organizada por Georges Banu.

em laboratório, que não necessariamente segue este caminho ou ordem da produtividade dentro de uma lógica industrial de pensar o momento criativo.

Uma das palavras que me vem quando penso no trabalho de investigação em laboratório, é desafio. Constantemente, independente do grau de experiência que o ator tenha com este tipo de prática, ele será desafiado. Está aí todo o trabalho a ser feito pelo ator quando em estudo no treinamento, buscar superar, sejam quais forem os desafios colocados pelo dia, seja pelos exercícios, pelo ânimo ou pelo humor.

Um dos primeiros aprendizados do ator é saber se colocar novamente em estado de aprendizado, melhor dizendo, de disponibilidade a aprender, e desenvolver flexibilidade para a constante necessidade de transformação que o trabalho de investigação contínua no laboratório exige. É transformar seu ânimo, sua disposição física, seu humor, suas certezas, sua energia corpórea, seus anseios. Só assim, aos poucos, ele vai percebendo que na maioria das vezes as barreiras encontradas são mais de ordem psíquica do que física, pelo fato de termos mais a capacidade de permanecer na inércia, na estabilidade do conhecido do que buscar o caminho do risco, da incerteza e passar pelo estado desconfortável da transformação.

**FIGURA 37: EXERCÍCIO DANÇA DOS VENTOS, JOÃO PORTO DIAS E PAULA SALLAS TRABALHO EM SALA. DEP.DE ARTES CÊNICAS – UNB, SALA BSS 59 (2008).**



Fonte: Arquivo do grupo.

O desejo que senti por um estudo contínuo se justifica pela necessidade de construir e desenvolver uma prática, para não ficar apenas com as informações que tinha sobre a importância do treino e, sobretudo, aprofundar a investigação para desenvolver-me por meio

dos exercícios e, ao mesmo tempo, desenvolvê-los por meio da prática. Um processo mais aprofundado de desenvolvimento não pode acontecer de forma apropriada e individual no espaço de tempo dos cursos e oficinas de curta duração, tanto pelo fator tempo, quanto pela metodologia utilizada. No curso, o ministrante está ensinando seu conhecimento por meio dos exercícios, com uma abordagem inicial básica. A partir disso, o estudante deve encontrar um espaço de estudo para exercitar-se, trabalhar-se por meio dos exercícios, buscando uma maneira própria de condução e desenvolvimento dos mesmos. O espaço pedagógico no curso tem seus limites e se diferencia, do espaço autônomo de estudo que possibilita o apropriar-se, pelo fator **tempo de aprendizado**, obrigando ao estudante continuar sua prática a partir do que foi iniciado na oficina.

A quantidade de meios que facilitam o acesso à informação, à variedade de técnicas e linguagens que podem ser conhecidas por meio principalmente de oficinas de curta duração, é imensa. Existe um mercado com grande oferta de cursos artísticos para a cena, oficinas e cursos de curta duração, que, em muitos casos, são ministrados por profissionais de competência e que realmente possuem a capacidade de propiciar uma experiência de aprendizado significativa ao estudante. Neste sentido, toda esta oferta, tanto de cursos de curta duração quanto de longa duração, cria um campo positivo para o exercício pedagógico em nosso ofício.

Porém, o que pode se tornar negativo, do ponto de vista tanto do estudante, quanto do ministrante, é a relação do não aprofundamento, ou seja, o estudante achar que ao realizar a oficina ou curso, já detém o saber, e não cria um espaço de estudo para desenvolver-se, apropriando-se assim da experiência vivenciada guiada pelo ministrante. Deste modo, essa forma de se relacionar com os cursos e o desejo de entrar em contato com linguagens e técnicas diferentes constroem um comportamento quase consumista, e o pensamento que ao participar de determinada oficina, o indivíduo irá sair dominando a técnica e ou linguagem abordada pela mesma.

Este comportamento provoca uma sensação momentânea, principalmente nos estudantes iniciantes, de que podem acumular e dominar diversas técnicas em um curto espaço de tempo. Este suposto domínio de variadas técnicas artísticas em um curto espaço de tempo é bastante exercitado e dissemina uma cultura do suposto aprendizado instantâneo, por meio de oficinas e cursos. Talvez esta prática seja encorajada pela crença de que para ser um bom ator se deve saber um pouco de tudo, de dança, canto, palhaço, sapateio, acrobacia, circo, contato, improvisação e afins.

Saber todas essas técnicas de fato não é um problema e com certeza seria maravilhoso para o ator. O fato é que conseguir saber concretamente essas técnicas no corpo exige um tempo de dedicação que geralmente não é priorizado no espaço tempo da oficina. Por outro lado, buscar estas técnicas como preparação para os espetáculos também é uma ilusão do ponto de vista do domínio, isso cria uma postura rasa de estudos de técnicas para serem utilizadas na cena como objetivo final.

O ator, ao seguir uma lógica do suposto aprendizado instantâneo, conhece um pouco de tudo, porém, por não se aprofundar em nada, acaba por não construir um saber, uma técnica de forma concretamente apropriada por sua sabedoria corporal. Segue sempre participando de elencos em que geralmente a preparação serve para suprir demandas técnicas da montagem do espetáculo, e quando termina sua temporada, o ator pula para outro elenco e se prepara novamente e assim por diante. Este modo de fazer tem seu lugar no mundo artístico, porém para o espaço do laboratório se faz fundamental uma verticalização o que esta postura emergente não viabiliza tal aprofundamento em virtude de suas demandas e prioridades do espetáculo.

Existem muitos modos de ser ator, e todos eles somam contribuições para nossa área do conhecimento no teatro, porém para o ator que se propõe a ensinar, a sistematização pedagógica se torna imprescindível, sendo assim o caminho superficial do suposto aprendizado instantâneo tem um impacto em sua formação, pois se faz notório que se o ator não verticaliza sua investigação buscando a sistematização pedagógica, ao longo de vinte anos, detém uma larga experiência, mas se pedirmos para ele mostrar seu repertório ou demonstrar tecnicamente seu caminho, é provável que não consiga, porque não houve uma preocupação ou necessidade de aprofundamento, e como consequência não precisou sistematizar o seu caminho.

Esse ator realizou muitas obras, e fez muitos cursos e oficinas, mas não se apropriou e nem desenvolveu nenhuma das técnicas utilizadas nestes processos. É como estudar um conteúdo apenas para passar numa prova: depois que concluímos o objetivo, esquecemos todo o conteúdo, pois este não faz mais parte de nossa busca, não é mais fundamental, pois já cumprimos um objetivo; e o conteúdo, por não ser mais útil, torna-se descartável. Para o modo de investigação da atuação sob a ótica do laboratório que se preocupa com a sistematização pedagógica e o seu ensino, esta condição inviabiliza o desenvolvimento contínuo do estudo deste modo de ser ator.

Neste sentido, para o ator possuir uma trajetória sistematizada pedagogicamente não deve apenas ter uma linha de lembrança histórica de trabalhos realizados. Precisa, sim, possuir, de fato e de forma consciente, a sabedoria desta trajetória acessível corporalmente e

poder trabalhar com ela no presente, de forma concreta, e não apenas tê-la em lembranças ou no currículo.

Técnicas diversas contribuem sim para o aprendizado do ofício da atuação. As técnicas que exemplifico acima são concretas e possibilitam o aprendizado, mas apenas se aprofundadas, desenvolvidas para haver um processo de apropriação pessoal por parte do estudante. Neste sentido, chamo a atenção para a necessidade de um espaço e tempo justo para o estudo, aprofundamento e desenvolvimento das mesmas.

Do ponto de vista da formação o estudo que quase sempre se limita ao momento da oficina apenas, ou da preparação de um espetáculo não contribui para um real desenvolvimento e criação de novo conhecimento. Na emergência desta correria, de montagens e oficinas, acabamos reproduzindo modelos que aos poucos são cristalizados em clichês pela falta do espaço do estudo e da investigação. Segundo Barba, a formação de um ator requer muitos anos:

Durante o processo de aprendizagem – que não pode ser limitado a três ou quatro anos – só existe uma possibilidade; encontrar os obstáculos que bloqueiam a comunicação, e superá-los. O resto é incerteza.

O mal entendido começa com a pedagogia, essa situação íntima e particular com a qual uma geração oferece suas experiências – de arte e de vida – para outra geração. Está se iludindo quem acha que aprende uma série de elementos que, na realidade, não são nada mais que clichês e estereótipos: um pouco de dicção, um pouco de história do teatro, um pouco de psicologia e, no máximo, um pouco de dança moderna e acrobacia (2010, p. 42).

Neste sentido trata-se de um modo de pensar o ensino do ofício de ator com mais atenção e cuidado, para não cair no erro de achar que o aprendizado se dá de forma instantânea. O processo de aprofundamento se torna eficaz quando priorizamos um tempo-espaço para o seu desenvolvimento. Existem situações mais graves em que se acredita que logo após concluir uma oficina, já se está apto a ministrar o conhecimento também em formato de oficina para outras pessoas, sem antes desenvolvê-lo e aprofundá-lo, como se a sabedoria do campo do teatro fosse apenas passar informações adiante.

Nestas situações não encontramos no ministrante uma propriedade do saber que deseja passar. Tratando-se da arte de ator, ter propriedade do conhecimento é tê-lo vivenciado, é possuir uma sabedoria corpórea que leva tempo para ser construída na musculatura.

Exercícios vivenciados por mim, em cursos e oficinas, foram praticados no espaço de investigação do Nutra, porém este espaço pedagógico do núcleo não se caracteriza como o mesmo espaço de uma oficina, mas sim como espaço contínuo de estudo. No início, fui a figura central da condução do trabalho em sala, após um tempo ao passo que outros integrantes foram

ganhando familiaridade com o trabalho e experiência esta condução foi sendo aos poucos descentralizada.

Desta forma, mesmo com meu conhecimento não profundo sobre a prática dos exercícios físicos na época, pude aprofundar o estudo dos exercícios pelo fato de ter um tempo prolongado de estudo, juntamente com outros estudantes que se disponibilizaram ao mergulho no risco da investigação em um espaço longo de tempo. Sobre esta relação, Colla discorre:

Acredito, porém, que uma pesquisa verdadeira necessita aprofundamento e verticalização. Grande parte das conquistas a que cheguei, acredito ser fruto da escolha de um caminho específico e do aprofundamento em seus princípios. Impossível apropriar-se de algo em breves vivências. Noto, em grande número de atores, procura incessante por oficinas e técnicas, de diferentes linhas de pesquisa, diversas a cada montagem de espetáculo. A diversidade excessiva promove a informação, mas raramente a incorporação. Não defendo, com isso, a cristalização ou a mecanização em princípios fixos, que com o crescimento deixaram de ser úteis. Defendo a pesquisa viva, fruto da busca e da indagação constante, cujas bases permitem a respiração e a incorporação do novo, atenta ao momento presente e suas particularidades (2006, p. 69).

Como defende acima a atriz do Lume, é necessário um espaço que respeite o tempo para haver uma apropriação, para que princípios sejam de fato incorporados no estudante. Cabe observar ainda que a duração da oficina se difere do espaço do estudo contínuo quanto a questões e especificidades pedagógicas de ensino-aprendizagem no espaço de investigação em laboratório. Cada espaço possui dinâmicas próprias de investigação a que devemos nos atentar. Trata-se de pontuar algumas especificidades que acredito serem importantes, bem como algumas reflexões que auxiliam a identificar algumas incoerências quanto à maneira pedagógica de abordar o estudo e o ensino nestes espaços que, geralmente, utilizamos para gerar e difundir conhecimento da atuação cênica.

Neste sentido, no espaço do laboratório, os riscos são inerentes à investigação. Assim, esse espaço propicia a busca pessoal de forma maximizada, uma liberdade maior, diferente do espaço da oficina ou aula, principalmente no que diz respeito à frequência e ao tempo.

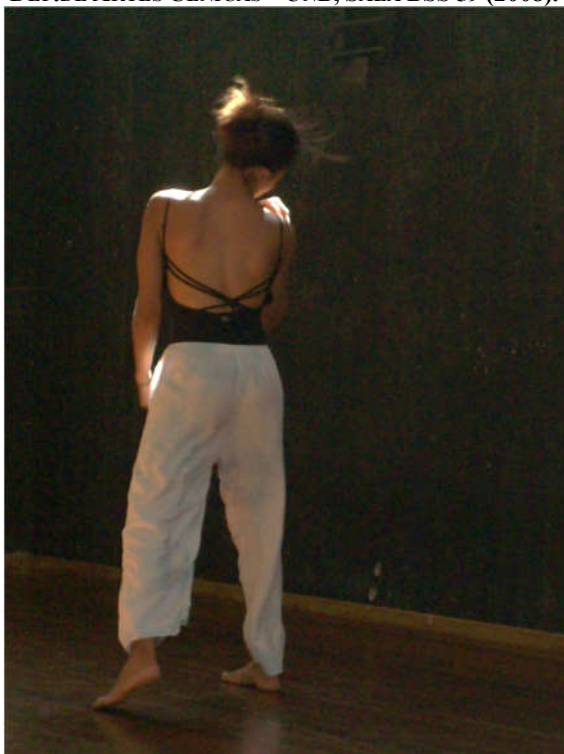
O espaço de estudo contínuo e investigação no laboratório do estudante não possui o tempo todo a presença física de um mestre para guiar o aprendizado. Assim, o estudante tem um espaço que possibilita o se arriscar mais, de errar, de fazer suas escolhas e encontrar seu modo de investigar, e assim conquistando a apropriação do seu caminho de descobertas e erros. Bem como, no espaço da oficina ou aula, não necessariamente todas as pessoas se conhecem de modo mais profundo entre si, pois isto requer tempo.

Esse fator impossibilita algumas relações de confiança, porque as pessoas ainda não estão adaptadas umas às outras. Construir uma relação de confiança é de fundamental importância para adquirir um espaço de entrega e exposição no trabalho de investigação.

Outra questão é que, mesmo em grupo, o espaço do estudo contínuo em laboratório possibilita a investigação individual ou solitária, o que é difícil de ser priorizado no espaço da oficina. Isso porque cada pessoa possui um tempo individual de assimilar e desenvolver-se na prática.

No espaço de estudo contínuo, o estudante de ator pode se abandonar em seu próprio tempo, de maneira solitária. Este espaço de aprendizado solitário é importante para que possamos desenvolver um caminho pessoal, uma pedagogia do saber trabalhar-se.

**FIGURA 38: PAULA SALLAS TRABALHO EM SALA.  
DEP.DE ARTES CÊNICAS – UNB, SALA BSS 59 (2008).**



Fonte: Arquivo do grupo.

Em parte, se pensarmos no processo de aprendizado de um músico instrumentista ajuda-nos a entender esta necessidade, quando podemos notar com mais evidência a necessidade desse tempo dedicado ao trabalhar-se de forma mais contínua e até solitária para dominar o instrumento. Como músico instrumentista, estudo a flauta transversal: principalmente no meu aprendizado inicial, o encontro com o meu professor era apenas uma vez por semana durante uma hora.



O mestre identificava pontos que eu devia trabalhar. Ficava sob minha responsabilidade a tarefa de me empenhar durante os dias da semana para poder progredir. Depois disso, retornava ao mestre para me certificar se a barreira técnica havia sido ultrapassada ou ao menos minimizada.

O aprendizado do músico instrumentista tem uma barreira muito concreta a ser transcendida: o domínio do seu instrumento. O instrumento é concreto, visível; e a assessoria do mestre indica precisamente onde deve ser trabalhado, mas se não o for, não haverá progressão. Da mesma forma, com o ofício do ator, é preciso muito estudo, por meio de trabalho corporal e sonoro. No espaço de estudo em laboratório, muito trabalho e suor faz parte deste aprendizado, inclusive para refinar as habilidades pessoais natas. Desse modo,

Reflitamos antes sobre a natureza de um ofício em que há tanta matéria para ser trabalhada. A luta do escultor com a argila que ele modela não é nada se eu a comparar com as resistências que o corpo, o sangue, os membros, a boca e todos os órgãos do ator opõem a este (COPEAU, 2013, p. 163).

Neste sentido, não é pelo fato de simplesmente existir, ou de possuir técnicas que servem ao comportamento e à vida social, que já se está apto a atuar em cena. Existe certa complexidade no estudo do ofício de ator que precisamos de procedimentos para trabalhá-la em nível corpóreo, como a voz, bloqueios musculares e também em níveis mais sutis, como camadas emocionais, timidez e moral, por exemplo. Porém, é preciso ressaltar que os exercícios não têm a capacidade de sanar ou dar qualidades físicas ao ator pelo simples fato de executá-los. O que a prática e exercícios oferecem é o espaço para que o ator possa vivenciar condições que farão com que desenvolva esta sabedoria corpórea, quase que de modo indireto, por meio da prática.

Importante salientar esta relação para que não se caia na compreensão de treino de academia ou abordar os exercícios com uma noção utilitária. Na academia, se você quer alcançar objetivos físicos, como aumentar a massa muscular, por exemplo, dos braços, existem exercícios pensados para isso; e quando alcançado o objetivo, não é preciso mais se exercitar. O treino não tem como objetivo chegar num resultado determinado. Precisamos de procedimentos que propiciem uma condição, para que o ator possa vivenciar corporalmente.

Assim sendo, como ensinar estes princípios de trabalho fundamentais para a atuação cênica? Como trabalhar para reconhecer as dificuldades que possuímos, com o intuito de superá-las? Quais são os limites que possuímos?

O trabalho físico contínuo em laboratório age como um mapeamento pessoal e um mestre pedagógico que aponta, aos poucos, nossas dificuldades e nossos limites. O intuito não é ultrapassá-los, mas aprender a lidar com eles como impulsionadores do aprendizado.

### 2.1.2 Dificuldades e limites

**FIGURA 39: JOÃO PORTO DIAS. TRABALHO EM SALA. DEP.DE ARTES CÊNICAS – UNB, SALA BSS 59 (2008).**



Fonte: Arquivo do Grupo

Percebo que existe também uma sutil diferença entre dificuldades e limites. Somos todos limitados e isso é fato, existe um limite entre o osso e o músculo, entre a pele e o ar, entre os órgãos do corpo. O limite está presente na natureza como uma condição e não como uma opção. Para este tipo de trabalho com os exercícios, não é necessário que o estudante foque em tentativas de ultrapassar seus limites, e sim, explorar os espaços *entre* os limites como potência a ser conhecida, expandindo sua percepção sobre si, dentro do trabalho de investigação corpórea.

Ao focar em ultrapassar limites, neste sentido, mais uma vez não se corre o risco de imprimir uma lógica de utilidade no treinamento e abordar os exercícios como ferramentas que servem para o ator ultrapassar limites físicos. A relação com o treino vai além disso. O que acontece, por meio da prática com os exercícios físicos, é que o ator, ao perceber sua dificuldade, fica também claro seu limite.

A partir disso, o ator passa a conhecer seu corpo de maneira mais concreta, e naturalmente, com a continuidade da prática, o ator expande suas capacidades físicas e

consequentemente psíquicas. Ao conhecer o limite o estudante começa a saber lidar com o mesmo, esta ação faz expandir a percepção principalmente psicofísica do ator.

Esta noção de entender o trabalho em laboratório de forma mais expansiva desconstrói o entendimento de que o treino serve para o ator se dilacerar para ultrapassar seus limites. Pois se o estudante se forçar de maneira extrema, desrespeitando a sua capacidade natural de trabalho, apenas conseguirá se machucar e seguir cegamente um ideal de ator, que nega sua pessoa.

Ao mesmo tempo as dificuldades e limites mais profundos, geralmente, não são percebidas por nós, estudantes, durante um curto espaço de tempo. Precisamos de muita atenção para ficarmos consciente delas. Elas se apresentam aos poucos, e isso acontece num período mais longo de trabalho, pois como me referi acima, muitas facetas de nossa arte são invisíveis, o que pode dificultar a sua identificação precisa.

Mesmo que um mestre ou alguém mais experiente nos fale sobre ela, de certa forma é como se não estivéssemos preparados para entender de forma apenas explicativa. Nesse sentido, Roberta Carreri, atriz do *Odin Teatret*, relembra seu tempo de aprendizado:

Até 1976, Eugenio sempre assistiu às sessões diárias de nosso treinamento. Depois, sua presença foi limitada às ocasiões em que um ator desejava mostrar algo que julgava importante ou precisava de um conselho. Suas observações eram de grande importância para mim, ainda que com frequência não entendesse imediatamente como colocá-las em prática. Não porque falasse de um modo obscuro, mas porque, para compreender, meu corpo precisava de mais tempo do que a minha mente. Quando observava o treinamento, Eugenio dava muitas indicações de uma só vez. Tentando colocá-las logo em prática, acabava me confundindo. Precisava de meses para transformá-las em resultados visíveis (2011, p. 121).

Desta maneira, mesmo precisando que algo nos indique, nos mostre onde precisamos constantemente crescer é preciso tempo corpóreo para ouvir. Tanto o treino quanto um olhar de fora podem ser um orientador nesta prática, mas devemos nos ater ao tempo que precisamos para entender e o tempo que nosso corpo necessita para saber.

Perceber os limites e as dificuldades é um avanço sim, mas não podemos trabalhar sobre elas em busca de saná-las, mas sim trabalhar com elas, assim aos poucos, o espaço descoberto entre os limites e dificuldades se tornam impulsionadores do caminho de verticalização da percepção do ator. Sobre esta relação coloca Hirson:

Hoje tenho uma certa tranqüilidade para falar a respeito, demonstrar e até ensinar como manusear o bastão de maneira que estabeleça este diálogo do qual estou falando mas, no início, o medo do bastão me colocava em conflito negativo com ele, pois acabava por impedir a ação. Eu perdia um tempo

precioso de trabalho tentando me convencer de que não deveria temê-lo. Ora, a questão mais importante não é chegar a superar o medo, pois ele pode gerar qualidades de energia e de ações tão interessantes quanto quaisquer outras. O que pode haver de proveitoso para o trabalho está na maneira como o ator conduz o bastão e se deixa conduzir por ele pressupondo a existência desse medo. Hoje, quando trabalho com o bastão, ainda carrego a sensação do desafio comigo, mas menos o desafio da superação do medo e mais a sabedoria de aproveitar esse sentimento em prol do diálogo que será estabelecido. (2006, p. 90)

Como bem exemplificou acima a atriz do Lume sobre a relação que o ator deve ter quando as dificuldades e limites aparecem, também emerge e se abre um novo espaço antes desconhecido ao ator, neste diálogo o que acontece é uma expansão por parte do ator compreender como age e reage diante dos desafios propostos pela prática no momento do espaço de estudo, contínuo e muitas vezes solitário. Assim uma pedagogia de estudo de ator vai sendo construída em sua sabedoria corpórea sobre si mesmo.

### *2.1.3 Erros e fracassos*

Após dois anos de prática com os exercícios físicos, tivemos uma oportunidade de mostrar nosso treino para o ator Carlos Simioni, do grupo Lume Teatro, em uma de suas vindas a Brasília, em 2008. Muitos estudantes já haviam passado pelo Nutra, mas nesse período, os integrantes do Nutra eram apenas dois estudantes: a atriz Paula Sallas e eu.

**FIGURA 40: PAULA SALLAS E JOÃO PORTO DIAS TRABALHO EM SALA.  
DEP.DE ARTES CÊNICAS – UNB, SALA BSS 59 (2008).**



Fonte: Arquivo do grupo.

Tínhamos, há pouco tempo, mudado a nossa sequência de exercícios, inserido alguns novos, que, no momento, achávamos que deviam ser priorizados de maneira mais “precisa” e “técnica”. A duração da sequência de trabalho era de 1 hora e 30 minutos. Segue anotação no diário de bordo após a conversa em que Simioni nos deu o retorno sobre o nosso trabalho:

Questionou o porquê que estamos fazendo. Para dizer o quanto que somos disciplinados? O tanto que conseguimos saber trabalhar? O tanto que conseguimos manipular a voz? Essa não deve ser a relação com o treino, ou seja, não deve ser a única, ela não é o foco. Não é para este fim em si, não se resume a isto o trabalho de ator.

Observou que esta fase é importante, do corpo, do domínio, do se descobrir, articulações, precisão, potências, o se conhecer, o momento fechado. O ator e ele mesmo. O momento egoísta. Este momento não é para ser mostrado, no sentido de doar ao público. É chato ver, cansa, irrita, o observador não recebe nada, se sente só.

Disse que temos que dar o próximo passo, de atuar com estes elementos, buscar diferentes dinâmicas, relações, motivações... estar vivo com estes elementos, atuar com eles.

“O puxar o tapete”: observou que em nenhum momento puxamos nosso próprio tapete. Aconselhou-nos a trabalhar com o companheiro de fora para nos instigar, tirar-nos do conforto, pois, parece que estamos trabalhando no estável. Criar instabilidade para o inusitado, para surpreender-se, estar vivo.

Não ficar mais tanto tempo em um exercício, não nos adormecer nele. Ficar muito tempo vira ginástica, aí o foco fica sendo a sua exímia execução e isto não é o trabalho do ator em si. Isto é apenas um dos momentos base dele. Não se pode ficar nele, tem que agora transcender, dar outro passo, saltar, estar para fora, buscar relações múltiplas, externo, interno, grande, pequeno, quase nada, forte, fraco, médio. Ou seja, dar vida ao treino, ou melhor, estar vivo no treino, deixar as emoções se movimentarem. Só assim virão coisas, ou as reconheceremos.

(DIAS, Diário de bordo, 24-09-2008).

Lembro-me claramente como este dia foi difícil para mim, tanto por mostrar nossa sequência de trabalho para o Simioni, que é uma referência para mim, quanto ouvir as palavras sinceras de seu retorno. Ao mesmo tempo, fiquei frustrado, à medida que ele foi falando dos nossos “erros”. Depois da conversa, pensei: Nossa! Depois de tanto tempo dedicado ao treino, aos exercícios, às horas de suor para chegar um momento de mostrar para a pessoa que tenho como referência e ele dizer que estamos fazendo tudo errado.

Fiquei muito frustrado. Este foi o meu estado emocional no momento em que o ouvia. Fui tomado por um sentimento de incapacidade, e muita vontade de desistir.

Em nenhum momento, o Simioni disse “vocês estão errados” ou “vocês estão certos.” Pelo contrário, foi muito sincero e fez observações precisas e pontuais acerca de nossa

postura em relação aos exercícios, e disse que o modo como estávamos trabalhando estava nos estagnando e impedindo outros desenvolvimentos, principalmente do ponto de vista individual. Pois toda a sequência de exercícios estava sendo realizada ao mesmo tempo, pelos atores. Começávamos juntos e passava para cada exercício juntos, sem dar o espaço para a investigação e o tempo individual.

Esse momento foi emocionalmente doloroso, porém elucidativo no sentido de como lidamos com o aval vindo de nossos mestres e referências, sempre sob a face do erro ou do acerto. Mesmo que em sua fala não houvesse essas palavras, *erro* e *acerto*, estamos habituados a apenas estas duas possibilidades, ou ficamos felizes ou ficamos tristes, e deixamos de ver que há um caminho mais amplo na construção da sabedoria de um ofício.

Está incutido em nosso modo de viver, o binarismo de sucesso ou fracasso. Não temos uma relação dialética com estes opostos. No trato com estes dois opostos,

Não devemos nos abandonar prematuramente à crença em seu sucesso ou fracasso. Pois o fracasso comporta muitas vezes uma parte do sucesso. E o sucesso final muitas vezes é garantido somente mediante uma série de fracassos. É tão difícil suportar o sucesso quanto o fracasso (COPEAU, 2013, p. 107).

Percebo que há em nós, estudantes, uma busca incessante pelo acerto, que tira o real foco do desenvolvimento natural de nossa aprendizagem. Existe uma tendência arraigada em nossa maneira de aprender à qual somos submetidos desde pequenos, desenvolvendo uma relação com o erro de maneira negativa e o acerto de maneira positiva. Em busca da aceitação, seja de nossos pais ou de outras pessoas que respeitamos e temos como referência, queremos agradá-las pela via do “acerto”, pois “errar” significa estar fora do padrão a ser seguido.

Assim, não damos espaço para o erro como um passo construtivo da experiência, vendo-o o fracasso como um fim. Esta incessante busca pelo acerto nos divide, como uma preocupação que nos impede de fluir no trabalho de investigação. A fala da atriz Ana Cristina Colla colabora para tentar elucidar esta questão da ânsia pelo acerto:

Impossível esconder-se através do corpo. Ele é revelador. Hoje pela manhã, enquanto ministrava uma oficina no Lume para atores, observava seus corpos enquanto dançavam suas ações. Nenhum corpo era igual ao outro. Nenhuma regra comum podia ser aplicada a todos. Cada um precisava crescer em um aspecto diferente, mesmo que alguns conceitos fossem lançados para o conjunto. E percebia o quanto seus seres se angustiavam na tentativa do acerto. O próprio desejo de acertar tolhia suas expressões. Racionalmente todos caminharam no sentido do entendimento, após duas semanas de trabalho intenso. Seus corpos é que ainda necessitavam de tempo. Começavam a aprender a falar através do corpo mas não conseguiam com que seus corpos falassem (2006, p. 34).

Querer acertar, causa uma cisão nas ações do estudante. No espaço do laboratório com os exercícios físicos, fracassos e erros são companheiros diários. O estudante iniciante deve aprender a estabelecer uma nova relação com o erro e o fracasso, para poder se desenvolver de maneira leve, sem a autopunição crítica que tendemos a desenvolver e que nos impede de prosseguir.

Fracassar e errar são como pontos seguros, pontos fixos concretos e demonstram onde estamos situados no trabalho prático. Assim, o erro e o fracasso apontam nossas “singularidades de aprendizado” para que possamos estar conscientes, percebê-las e dar atenção ao trabalho por meio dos exercícios. Não se pode abordar o treino como uma prática que serve para a busca do acerto. O erro e o fracasso nos deixam conscientes, e por mais que doam emocionalmente, é de fundamental importância que existam. Quando esse momento acontece, geralmente potencializa um grande avanço no trabalho do ator. É no conhecimento, por se tornar consciente do modo singular de nosso aprendizado, que começamos, com o passar do tempo, a desenvolver uma sabedoria, e assim lidar melhor com momentos de erro e fracasso.

Esse método de ensinar demanda uma grande quantidade de tempo e de paciência. Quem está aprendendo vai viver inevitavelmente momentos de fracasso. Mas esses "fracassos" são absolutamente essenciais, porque é nessa hora que o aprendiz começa a ver com clareza como avançar no caminho certo. Sendo assim, o modo em que aprendi a trabalhar com as ações físicas não era nada comum do ponto de vista do sistema educativo em vigor, e aqui não estou desenvolvendo uma análise teórica. Pelo contrário, eu me lembro de como minha compreensão sobre as ações físicas e a capacidade de trabalhar com elas evoluíram através de uma investigação prática com meu *teacher*, Jerzy Grotowski. (RICHARDS, 2014, p.2)

Thomas Richards, aprendiz do mestre Grotowski, coloca claramente que o modo ao qual estamos habituados no caminho do aprendizado do padrão do comportamento social choca-se com este modo de trabalhar na investigação do ator em laboratório. Sobre esta relação, dentro do espaço do laboratório não existe certo ou errado determinantes, naturalmente tudo depende do contexto, do tempo, do momento e da fase de investigação e aprendizado pessoal do estudante. Não existe apenas uma maneira certa, estanque de fazer um exercício. O que existe é uma relação coerente de lidar com os exercícios, harmônica ao momento, a fase pessoal no qual o estudante está.

Claro que é necessário fazer observações e até orientações para o aprendiz, porém estas orientações não estão sob a lógica do certo ou do errado. Há neste modo, de compreender o momento do erro na prática, uma atitude de alimentar, expandir e abrir um espaço para encorajar um constante *auto trabalho* no caminho da investigação por meio dos exercícios. A

quantidade de princípios que os exercícios trabalham vão desde aspectos técnicos corporais visíveis e concretos até aspectos invisíveis, mas todos são perceptíveis principalmente para o ator. Deste modo, o principal sujeito é o aprendiz, ele deve ter uma relação de tranquilidade com seu caminho, sem que gaste energia emocional com frustrações, pelo contrário, deve pegar a energia emocional que o erro e o fracasso lhe causam e usá-la para continuar sua verticalização no seu caminho prático.

Neste processo o estudante de ator sofre transformações que como consequência interferem de forma positiva em sua pessoa, conduzindo-o a desenvolver uma conduta ativa e autônoma no trabalho e não dependente do aval de fora. Neste momento o estudante começa a se apropriar, se empoderar do seu modo de aprendizado e investigação. Apropriação esta que podemos identificar como conquista da autonomia no espaço do laboratório.

#### *2.1.4 Autonomia*

O momento da apropriação nos conduz à construção de outro elemento fundamental para o ator, que é a autonomia. O aprendizado do ofício de ator exige a construção de um caminho pessoal e, conseqüentemente, a conquista da autonomia. Como adquirir autonomia? Como aprender a ser autônomo? Tendo liberdade de tomar decisões, de buscar o desejo pessoal e de assumir os próprios riscos. Segundo Freire a autonomia é um caminho de construção: “ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se construindo na experiência de várias, inúmeras decisões, que vão sendo tomadas.” (1996, p. 107). O poder de decidir, com liberdade, para poder escolher.

É neste percurso de ser responsável consigo que a autonomia se constitui. Esta liberdade de escolha gera também uma certa solidão com a qual o estudante não está normalmente acostumado, pois sempre tem alguém decidindo por ele, alguém guiando, alguém o dirigindo na montagem do espetáculo ou na oficina. O espaço de estudo no laboratório é onde o ator se depara com sua solidão. É um espaço individual para construir uma intimidade corpórea, para se familiarizar com **o como** ele age e reage no trabalho com os exercícios físicos.



**FIGURA 41: JOÃO PORTO DIAS TRABALHO EM SALA.  
DEP.DE ARTES CÊNICAS – UNB, SALA BSS 59 (2008).**



Fonte: Arquivo do grupo.

Desta maneira, o espaço de estudo em laboratório é de fundamental importância para a pesquisa ser verticalizada de forma contínua. Propus este espaço de estudo denominado Nutra, concomitante as aulas na graduação na UnB, para construção de uma pedagogia de estudo e conquista de minha autonomia como ator.

Importante ressaltar que esse espaço de estudo prático do Nutra se propôs, desde o início, a ser uma tentativa de desenvolver a pesquisa com a característica de grupo, de um coletivo de estudantes. Um grupo com o objetivo de desenvolver um vocabulário em comum sobre o caminho prático da investigação.

Manter um núcleo de pessoas de forma contínua também é outra dificuldade sobre a qual é fundamental refletir, pois este modo de pesquisa se faz não apenas com estudantes, mas com estudantes comprometidos que possam se dedicar de forma contínua e não apenas eventualmente. Atualmente somos três atores, eu desde 2006, Paula Sallas desde 2007 e Ramon Lima desde 2012.

O núcleo como projeto de extensão também funciona como porta de entrada para os estudantes, alguns vem e buscam o que querem e levam para continuar seu caminho artístico, bem como também nesta troca deixam experiências que modificam o núcleo e o faz crescer. Outros ficam mais tempo, até tomarem sua decisão de querer ficar ou não. O caminho de construção de grupo segue lentamente, mas firme como uma árvore que cresce em equilíbrio.

Existem diferentes atitudes e modos de participar de um grupo de pesquisa. Com o passar do tempo, vamos notando a diferença entre o que é estar envolvido e o que é estar

comprometido com a pesquisa. Comprometimento e envolvimento são duas palavras muitas vezes confundidas dentro das relações complexas desenvolvidas no trabalho de grupo.

Estar envolvido implica exatamente todas as capacidades de estar comprometido, o desejo, a identificação, a afinidade, o querer, o interesse, exceto uma, que é a capacidade de escolha, em função não apenas do individual, mas da comunidade, do grupo. Temos um receio de nos comprometer, e a ilusão de que participar de muitas atividades e grupos dá a sensação de estar aproveitando tudo ao mesmo tempo, sem perder tempo com apenas um grupo. Mas por se tratar do ofício *teatro*, estar comprometido é uma condição, pois não temos a capacidade de estar fisicamente em dois lugares ao mesmo tempo.

### 2.1.5 Disciplina e regras

**FIGURA 42: ESTUDANTES: JOÃO QUINTO, NATÁLIA VINHAL, PAMELA ALVES E PAULA SALLAS. NUTRA 11-01-2011. DEPARTAMENTO DE ARTE CÊNICAS, SALA B1 51- UNB**



Fonte: Arquivo do grupo. Foto: João Porto Dias.

Recordo-me que durante pelo menos os três primeiros anos, a referência que as pessoas tinham do Nutra é que era o “grupo do João”, ou seja, tinham em mim a figura que representava ser o “dono do grupo” com uma postura rígida e autoritária. Quando estudantes começaram a ingressar estabilizando-se no grupo, esta referência de posse e autoritarismo se dissipou, como é o caso da integrante Paula Sallas, que entrou em 2007 e se estabilizou no grupo.

Esta visão de uma postura rígida e autoritária talvez tenha se dado pelo fato de ter algumas exigências e regras para participar do Nutra, como: não poder ter outro projeto de

extensão ou grupo de teatro; tolerância de atraso de no máximo sete minutos nas atividades de trabalho em sala; não conversar na sala de trabalho antes de iniciar o treino; varrer a sala antes de iniciar o trabalho; não falar do processo para pessoas que não participassem da investigação prática; não estarem previstas faltas, ou seja, não tinha um número permitido de faltas, como a universidade prevê o direito a 25% de faltas; ter um caderno para anotações pessoais sobre o seu caminho dentro do trabalho.

Os estudantes achavam estranho esse sistema de regras, pois nunca tinham participado de um projeto ou aula que exigisse tamanha rigidez e detalhes como limpeza do espaço, por exemplo. Basicamente estas regras foram o motivo da saída da maioria dos estudantes que passaram pelo Nutra. Alguns me viam como muito autoritário por estabelecer tais regras. Neste período, e ainda hoje, vejo o quanto as regras são de extrema importância, tanto para proteger as relações de trabalho no grupo, quanto deixar claro para os ingressantes o terreno onde estão pisando, fazendo com que possam fazer escolhas baseadas não em uma relação pessoal de afinidade ou amizade, mas de trabalho. Não que seja proibido ter estes laços, pelo contrário, como consequência nos tornamos amigos, companheiros, mas esta relação não pode ser definidora para o trabalho existir.

A disciplina, as regras fazem parte de um conjunto vivo de conduta que balizam as relações de pesquisa, trabalho e convivência do grupo, o que o leva desenvolver e exercitar uma ética no trabalho. Sobre isso, as palavras de Jesser de Souza, ator do Lume, vêm esclarecer o que é esta relação de equipe:

A ética é um princípio do trabalho do ator. O Lume não sobrevive 25 anos se não houver uma relação ética entre os membros. Não estou falando de amizade nem de amor não. Eu não sou amigo de todo mundo aqui dentro e nem amo todo mundo aqui dentro. Aliás, amo todo mundo, mas odeio também. Existe espaço para isso. Existem amores imensos e ódios imensos também aqui dentro, só que tudo isto está relacionado com o trabalho e com as nossas humanidades. O que importa é o trabalho, esse amor é para o trabalho, esse ódio é para o trabalho. Se não existe uma ética que sustenta estas relações ou nós seríamos casados, ou não existiríamos mais de tanto amor e ódio que pode existir. O que sustenta estas relações, até opostas, é o trabalho. É o trabalho de equipe. A gente quer trabalhar junto<sup>37</sup>. (Souza, informação verbal, outubro, 2010).

Esta ética de que fala o ator Jesser de Souza em relação ao trabalho funciona como um protetor de suas margens para que nós, atores, possamos nos orientar tanto com o como

---

<sup>37</sup> Entrevista: **O treinamento técnico**, concedida por Jesser de Sousa. São Paulo, Sede do Lume Teatro, Barão Geraldo, out. 2010.

lidar com nossas emoções pessoais quanto com as emoções que o grupo passa. Isso porque um grupo é feito de gente, que tem mudanças de humor, temperamentos diferentes, modos de entender e de se comunicar diferente, e também desejos diferentes quanto ao trabalho. E como reger estas diferenças em função do trabalho em equipe? Está aí uma ação que é imprescindível para a longevidade que possibilita o desenvolvimento da investigação prática.

As regras auxiliam nesta coordenação grupal. Importante salientar que as regras não são dogmas a serem seguidos de forma cega, elas mudam e se transformam conforme as necessidades que o próprio trabalho vai apontando. As regras são apenas limites, linhas imaginárias temporárias que, em determinado momento, servem como guias para que o estudante e o grupo possam alcançar dentro do trabalho algum patamar ou objetivo. Quando este é alcançado, as regras são naturalmente revistas ou se tornam implícitas porque foram internalizadas pelos integrantes do grupo, se tornando um conjunto de postura que constrói um corpo coletivo ético que guia o desenvolvimento do estudo em laboratório. Por exemplo, o fato de colocarmos um limite para o atraso faz com que o estudante desenvolva uma logística mais precisa antes de chegar à sala, ele aprende a se organizar melhor para que esteja pronto para o trabalho. Isso acaba, com o tempo, tornando-se uma conduta no seu comportamento.

Outro fator, falando do ponto de vista de um trabalho que está se iniciando, e tendo como guia um ator muito jovem, no caso eu, muitas dificuldades existiam para formação de grupo coeso de pesquisa. O que move as pessoas buscarem ingressar no trabalhos de grupo por são desejos e buscas pessoais. Neste sentido, seria ingênuo achar que elas ingressam no trabalho totalmente neutras e disponíveis de maneira cega. Elas trazem consigo suas vontades, sua conduta social, seu comportamento e referências culturais. Desta forma, se o grupo não tiver regras para organizar o encontro destas demandas, corre-se o risco das próprias pessoas inviabilizarem totalmente o trabalho no coletivo, ou seja, o trabalho de pesquisa em coletivo é a constante busca no equilíbrio entre os desejos pessoais e as ações no coletivo.

Esta pode se tornar uma relação perigosa para a sobrevivência do grupo. Isso porque este corre o risco de se metamorfosear em um curto espaço de tempo, devido às ânsias e desejos dos integrantes novos, o que não se torna benéfico para a estabilidade de um grupo prático de investigação. Segundo Freire, “o bom clima pedagógico-democrático é o em que o educando vai aprendendo à custa de sua prática mesma que sua curiosidade como sua liberdade deve estar sujeita a limites, mas em permanente exercício. Limites eticamente assumidos por ele” (1996, p. 85).

Nos primeiros anos, passamos por muitos atritos quanto a este aspecto. Alguns integrantes novos queriam interferir e modificar o modo da prática sem antes vivenciá-la de

maneira considerável e se dispor totalmente ao terreno que antes já havia se estabelecido no grupo. É fundamental haver um equilíbrio entre o tempo necessário que o grupo precisa e o tempo individual que cada estudante demanda. Uma relação que se dá no espaço que se expande entre a liberdade e o rigor. Um equilíbrio entre as forças que atiram da singularidade do indivíduo e a força da pluralidade, as quais acabam por interagir, nem sempre dentro de uma relação pacífica, mas ambas alimentam o trabalho e se tornam fundamentais para o desenvolvimento do mesmo.

A meu ver, o terreno das regras auxilia a exercitar um equilíbrio entre o respeito ao papel individual e ao papel do coletivo, no trabalho em grupo, conduzindo a um saber lidar com os papéis de autoridade. Paulo Freire reflete de forma esclarecedora e expõe o que diferencia autoridade de autoritarismo:

O autoritarismo e a licenciosidade são rupturas do equilíbrio tenso entre autoridade e liberdade. O autoritarismo é a ruptura em favor da autoridade contra a liberdade e a licenciosidade, a ruptura em favor da liberdade contra a autoridade. Autoritarismo e licenciosidade são formas indisciplinadas de comportamento que negam o que venho chamando a vocação ontológica do ser humano.

Assim como inexistem disciplina no autoritarismo ou na licenciosidade, desaparece em ambos, a rigor, autoridade ou liberdade. Somente nas práticas em que autoridade e liberdade se afirmam e se preservam enquanto elas mesmas, portanto no respeito mútuo, é que se pode falar de práticas disciplinadas como também em práticas favoráveis à vocação para o ser mais (1996, p. 89).

O desafio consiste em tentar manter o equilíbrio tênue entre liberdade e autoridade, para não chegar aos extremos, que se configuram autoritarismo de um lado ou licenciosidade de outro, como colocou Freire acima. Um equilíbrio e respeito entre a singularidade e a pluralidade dentro das diferenças em grupo que é constituído de pessoas, que querem trabalhar juntas.

O fato é que não há uma receita, procedimentos ou regras para uma resolução definitiva para esta questão. Um grupo tem que estar aberto a este desafio e durante sua caminhada dar espaço para o diálogo a cada vez que estes limites forem demasiadamente ultrapassados ou direitos tirados, seja do grupo ou do indivíduo. As palavras que existem para mediar este diálogo são **negociação** e **sinceridade**.

Reconheço que, pela falta de experiência, lidei muitas vezes de forma confusa com situações delicadas quanto a estes limites, mas eu também, como aprendiz deste caminho, fui aprendendo com as muitas situações que encontramos durante este percurso. Algumas destas

situações podem ser notadas na fala de uma estudante que passou pelo início do Nutra, onde explica o porquê de sua saída:

Não tive tempo de dedicar-me à rotina de treinamento, pois assumi compromissos com o trabalho que exerço paralelamente ao artístico no Serviço Público. Sofri muito com a saída. Me identificava e ainda me identifico com o Nutra.

Gostaria de acrescentar que mesmo após ter saído do Nutra, me envolvi em outros processos de criação e oficinas com seus membros. Me identifico e acredito no processo. Percebi que João Porto, reconhecido por fundar o Nutra, se mostra hoje em dia, mais aberto às variações da vida dos atores que compõem o Nutra. Parece-me, em uma análise um pouco apressada, que o grupo caminha com mais tranquilidade e harmonia, sem que isto signifique o abandono da disciplina. Não vejo mais tanta rigidez nos processos (Lívia Fernandez, questionário, 2016).

Na prática, como encontrar o caminho entre rigor e flexibilidade? Como idealizador deste espaço de laboratório voltado ao estudo contínuo, de um grupo constante, priorizei uma organização que pudesse estabilizar os integrantes para que construíssemos um vocabulário comum e uma experiência de forma contínua.

Assim, tivemos a demanda de comprometimento que colocava em determinados momentos os estudantes em uma situação de escolha pessoal: ou se dedicava ao trabalho no Nutra, ou iria se dedicar a outro trabalho ao qual estava também envolvido. Neste sentido, há uma diferença realmente em estar envolvido e comprometido.

**FIGURA 43: NATÁLIA VINHAL, GISELE ANDO, JOÃO QUINTO, PAULA SALLAS E PAMELA ALVES NUTRA 11-01-2011. DEPARTAMENTO DE ARTE CÊNICAS SALA B1 51- UNB.**



Fonte: Arquivo do grupo. Foto: João Porto Dias.

Sendo assim, os integrantes ao ingressarem num laboratório que exige dedicação, rigor e disciplina têm que assumir não apenas uma estrutura que se adeque aos seus muitos desejos, mas também possa fazer as escolhas que o próprio ofício exige. O caminho de vivenciar e chegar a um equilíbrio nas resoluções grupais vêm com o tempo, com o amadurecimento e tantas outras situações que lhe propiciam aprendizados. Em muitos momentos, quando não temos a resposta, as regras servem para proteger o fluxo do espaço contínuo de estudo, se isso não é protegido o espaço é desvirtuado.

Estar disponível como companheiros a construir um espaço contínuo de investigação em laboratório e trabalho em grupo, exige generosidade para aprender e ensinar. Ser companheiro não é apenas participar de alguns momentos agradáveis, mas acompanhar o caminho do outro. Assim, o caminho educa aos caminhantes. As regras são trilhos que ajudam a organizar uma espécie de corpo grupo, pessoas que escolhem juntas a causa de um trabalho coletivo. A rigor, as regras também reeducam o estudante para construir uma conduta profissional diante do trabalho criativo que desenvolve. Ensinam-nos a respeitar o espaço do coletivo, conseqüentemente, um lugar comum, o coletivo é uma condição do fazer teatral que se expande até o público.

## **2.2 MANTER: (Re) começar para compreender princípios e caminhos com um mestre**

Após quatro anos de prática com os exercícios em sala de trabalho, já havíamos passado por uma variada gama de sensações físicas, emoções, dores, percepções corpóreas, qualidades de energia e de presença. Nossos corpos, de certo modo, já tinham se adaptado ao condicionamento físico que o treinamento propicia. Eu, particularmente, estava cansado de ir para a sala de trabalho para executar a sequência com os exercícios físicos. O treino criou em mim uma estafa mental. Cheguei ao ponto de desacreditar da real necessidade de se realizar o trabalho físico, pois não via de forma clara a investigação chegar a outros patamares da prática. Essa situação gerou uma sensação de estagnação no trabalho.

A prática com os exercícios se tornou um terreno totalmente conhecido pelo meu corpo, sentia-me dando voltas no mesmo lugar. Buscando sair desta estagnação, em 2010 participei do curso *Princípios da Dança pessoal do ator*, com Carlos Simioni. Foram 24 dias seguidos de curso. Neste trabalho, junto ao olhar do ator Simioni, descobri estágios avançados do trabalho, que já tinha experimentado, de forma mínima, no Nutra, porém, não conseguia potencializá-lo por falta de experiência e por insegurança do desconhecido.

Aqui vale ressaltar o quanto se faz importante a presença de um mestre na prática como referência e guia. Um mestre que inspira a nos lançarmos no trabalho, amparado pela relação de confiança que o mesmo propicia ao aprendiz. Jacques Copeau explica a falta que faz a presença de um mestre, quando o assunto é investigação e risco no mergulho rumo ao desconhecido:

Caro Constantin Stanislavski, eu nunca tive um guia na minha arte. Jamais conheci aquela presença viva, familiar e temível, rude e terna, que a cada dia, por meio da doação que nos faz de si mesma, parece ter direito de exigir de nós o melhor. (COPEAU, 2013, p. 54).

Copeau tem as ideias e as palavras de Stanislavski como inspiração para suas buscas. A presença e a personificação da referência mestra colocam o aprendiz em um lugar desafiador e ao mesmo tempo totalmente fértil, pois ao seguir os desafios colocados e sabiamente guiados por um mestre, que tem em seu corpo a sabedoria de quem já trilhou o caminho, impulsiona o aprendiz a lugares e alcances que o próprio mestre percebe como novo para si. Neste sentido, existe uma relação de retroalimentação, na qual o mestre aprende enquanto ensina, e o aprendiz ensina mesmo sem querer, enquanto aprende. Frequentemente, em sala de trabalho, Simioni diz o quanto nós atores ensinamos para ele no caminho de convivência. Esta para mim é a referência de mestre, mais próxima do que se poderia dizer do ensino e da pedagogia de ator. Simioni nunca se coloca no lugar de mestre, porém este papel não é uma convenção em que se autoneia, ou que lhe concedem como título, é a própria situação e o reconhecimento dos aprendizes que o fazem, naturalmente, um mestre.

Deste modo, reconheço nas palavras de Copeau o mesmo que sinto no convívio com o Simi<sup>38</sup>. Junto a ele, aprendo o tempo inteiro, não somente questões ligadas a técnica da atuação, mas como estas questões estão ligadas à vida como um todo. A noção de *Laboratório expandido* também passa por este convívio, que acontece fora da sala de trabalho e que faz parte da construção do aprendizado como pessoa, por meio do afeto e do companheirismo.

Após ter compreendido princípios, por tê-los vivido no corpo, voltei a mergulhar na origem básica do exercício, ao realizar a prática dos mesmos, porém, agora com outra percepção física, adquirida na prática. Neste sentido, precisei começar de novo, mas o começar foi em outro lugar, partindo de uma experiência mais vertical. Como a imagem da espiral que dá voltas, porém passa em outro lugar, expandindo e verticalizando o espaço da percepção

---

<sup>38</sup> Modo carinhoso pelo qual todos os atores do Patuanú chamam o ator Carlos Simioni.



corpórea. Uma sensação de recomeço para compreender o lugar da busca dos princípios por meio dos exercícios é uma etapa fundamental do trabalho que o estudante descobre.

Por exemplo, em uma das falas no curso que fiz com o ator Mieczyslaw Janowski, discípulo de Jerzy Grotowski, ele afirmou que “o treinamento físico é apenas 25% do trabalho do ator, o outro restante é imaginação”<sup>39</sup> (Informação verbal, 2010).

Esta colocação do ator, durante o curso que realizei, ressalta que o trabalho com os exercícios para o ator, não consiste em apenas exercitar-se, ou exaurir-se, mas que deve impulsionar o músculo da imaginação; e para isso, o ator deve deixar que os exercícios afetem suas ações, movimentos e percepção para encontrar estados energéticos de atuação. Esta observação evidenciou, para mim, um entendimento mais coerente em compreender os exercícios não como um fim, mas sim como um meio de chegar a estados criativos do ator. Também atenta para o fato de não abordarmos o trabalho desenvolvido por Grotowski e seus atores como um modelo de receita a ser seguido, principalmente, o trabalho com a exaustão nas primeiras fases do Teatro Laboratório.

A exaustão física pela exaustão engessa o corpo e o impede de seguir seus impulsos orgânicos. Passar por esta percepção foi importantíssimo para o Nutra. Percebi que apenas executar os exercícios desenvolve sim um condicionamento físico, também importante, mas é preciso ultrapassar esta fase para alcançar estados de criatividade em ação com os exercícios.

Daí em diante, fui percebendo que existem etapas no estudo físico que um ator necessariamente tem que descobrir e passar para compreender, por meio da vivência no físico, as explicações que guiam o trabalho, e assim conquistá-las com o corpo. São desafios e camadas de trabalho corporais cada vez mais sutis que ao descobri-las, o ator vai verticalizando sua percepção física e expandindo sua compreensão em relação ao espaço sensorial que este trabalho cria.

Na estrutura da prática do Nutra, fui tentando identificar esses momentos, bem como suas transições, tanto pela necessidade de ter consciência destes estágios corporais quanto para nomear, mapear e organizar um vocabulário em comum no grupo. Isso foi importante para continuar, de forma consciente, o desenvolvimento harmônico da investigação. Assim, passei a identificar e nomear estes momentos no caminho da prática. Importante observar que as

---

<sup>39</sup> Ator do *Teatro Laboratório* de Jerzy Grotowski. Em outubro de 2010, tive a oportunidade de realizar um curso sobre o treinamento no teatro laboratório, principalmente referente à primeira fase do grupo, que compreende os anos 1959 a 1969. Mieczyslaw Janowski participou de vários espetáculos, dentre eles a montagem do espetáculo *O Príncipe Constante*.

nomenclaturas, a seguir, não devem ser entendidas ao pé da letra, mas sim como metáforas. Sua noção tem sobretudo a função de orientar e despertar a motivação no sentido prático do trabalho dentro do Nutra.

As metáforas são imagens que estão ligadas principalmente à condução do trabalho prático em sala. Desta forma, essas nomenclaturas carregadas de imagens auxiliam a identificar o trabalho. Sua noção está ligada a princípios que devem ser descobertos pelo estudante, nos estágios da investigação prática. Atualmente os integrantes do Nutra partilham destas descobertas, seja ao conduzir o treino ou realizá-lo como ator, mas não obrigatoriamente, estes pontos são denominados, por todos no Nutra, com a mesma nomenclatura. Cada um faz as suas próprias associações e constroem as noções que mais lhe servem na prática. Sobre o papel da criação das metáforas na prática de investigação, o ator Renato Ferracini explica:

Sabemos que cada ator, cada procedimento de trabalho, cada grupo possui e compõe constantemente, seja em sala de experimentação, seja em sala de ensaio, seja em escritos como diários de campo o que podemos chamar de metáforas de trabalho. O conjunto delas compõe certa “língua” comum inteligível somente a estes mesmos artistas e/ou grupos.

Essas metáforas podem ser imagens, ideias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o ator em um trabalho prático específico ou a adentrar em algum estado específico (2013, p. 39).

Neste sentido, colocado acima por Ferracini, as metáforas de trabalho são comandos que podem ser identificados com precisão durante a compreensão do caminho prático da mesma forma que precisamos criar conceitos para desenvolver o pensamento e a reflexão escrita.

Ou como o professor Gilberto Icle preferi nomear como “noções” que estão carregadas de significados que fazem sentido para um determinado grupo, como um vocabulário em comum que o próprio coletivo cria para se comunicar durante a investigação prática<sup>40</sup>. Importante salientar que esse vocabulário feito de comandos, imagens, sentidos, é utilizado de forma operacional na prática; é um comando prático e deve ser compreendido pelo estudante no ato em que pratica. Assim, ao ler estes comandos aqui escrito, podem parecer estranhos, se levados ao pé da letra, principalmente por que ao ler, não está sob o envolvimento da atmosfera prática da sala de trabalho. A escrita no meu diário de bordo está repleta desse vocabulário que me auxiliam a criar noções sobre o trabalho prático.

O tipo de registro em diário de bordo tem suas especificidades, uma delas é que, primeiramente, ele serve mais para quem fez ou presenciou a experiência. Esta escrita

---

<sup>40</sup> Conceito de Noção, explanada na aula de Metodologia de pesquisa para alunos do mestrado em artes cênicas no Departamento de Artes cênicas da UnB em 12 de Novembro de 2014.

geralmente é construída na tentativa de aproximar o registro escrito da experiência vivida. Para exemplificar, abaixo segue uma reflexão escrita no meu diário que, além de dar pistas sobre o nascimento das percepções nas etapas ou momentos da prática no Nutra, que irei discorrer adiante, também demonstra a forma deste modo de escrita.

Trabalho pessoal. Aos poucos vamos descobrindo os momentos do treino. São como etapas naturais que se tivermos consciência trabalhamos melhor e de forma mais eficaz.

**Primeiro momento:** (chegada). No espaço livre o ator busca fazer o que tem necessidade, dar-se tempo para *aterrissar* no espaço da sala. Este momento desperta uma concentração "passiva-receptiva".

**Segundo momento:** ativar o corpo, acordar a musculatura para o trabalho. Este momento a locomotiva é "ativa", o ator propõe uma mudança de forma ativa de transformação do seu estado físico.

**Terceiro momento:** Pontos do corpo, musculatura interna: base, raiz, abdômen (Koshi), Oposições, lançamentos<sup>41</sup>. Metáfora de "construção do cavalo", energia, força do ator. Ativo, precisão ("Treino mão de Ferro"), (chaves que ligam o físico).

**Quarto momento:** Ativo - Receptivo.

Vibração Sonora. O trabalho interfere no ator. Para onde navegar? Para onde cavalgar? Que fluxos chamam o ator? Este momento segue o fluxo pessoal, físico, corpóreo.

**Quinto momento:** Saber retomar. Realizar outra vez o mesmo caminho descoberto. Mapear a trilha descoberta.

(DIAS, Diário de bordo, 24.09.2014).

O registro no diário de bordo muitas vezes segue um fluxo caótico na forma de escrever, mas não quer dizer que não exista uma ordem neste caos, pois são compreensões pessoais na tentativa de serem organizadas por meio da escrita. É um registro para si próprio, ela não está exatamente direcionada a outro leitor. Desta forma, ao ler, recordo-me exatamente do momento, do fazer, e de qual compreensão se deu na prática. É uma reflexão com um vocabulário que nos serve individualmente e de forma íntima, pessoal. Porém, percebo que este tipo de escrita também carrega não só as informações sobre o caminho, mas também acentuações emocionais, poéticas, sobre a investigação, tendo em vista que nem sempre somente a palavra escrita dá conta totalmente dos significados vividos pelo ator numa sala de estudo prático.

O registro no diário de bordo me serve, também, como ponto de lembrança sobre o trabalho, uma escrita que desperta a memória, a vida daquele dia de trabalho em sala. Mesmo que em alguns momentos, os termos possam parecer incoerentes ou antagônicos, são claros e

<sup>41</sup> *Base, raiz, koshi, oposições e lançamentos* são nomenclaturas de exercícios físicos.

evidenciam que, muitas vezes é na ordem do caos que se dá a compreensão da prática que caminha a nível pessoal, sob ritmos e dinâmicas muitas vezes até opostas, por isso que algumas vezes as palavras não dão conta, aí entram as metáforas e noções construídas para auxiliar o entendimento da prática.

A seguir tentarei explicar, de modo mais detalhado, as compreensões que ressaltarei sobre as fases do trabalho em sala e que fazem parte da minha compreensão como ator no espaço da prática no Nutra.

### 2.2.1 Aterrissar na sala

Geralmente chegamos ao espaço de estudo envolto do ritmo que a correria de nossas tarefas diárias nos impõe. Assim, faz-se necessário começar o trabalho propiciando um momento para o ator frear o estado de perturbação interna, causado por essa correria e buscar estar presente na sala de uma forma aterrissada para começar a construir uma concentração no início da prática.

Estar presente significa corpo e pensamentos atentos à percepção do que se passa no aqui e agora. Aterrissar na sala é construir uma concentração, no sentido de concentrar presença física e presença dos pensamentos para o trabalho em sala.

Para iniciar o caminho prático de estudo e desenvolvimento é necessário abrir um espaço tempo de dedicação e de comportamento que se diferem do espaço tempo e comportamento ao quais estamos habituados em nosso convívio social. Como diz Barba, um espaço que seja extracotidiano. A seguir, o diretor do *Odin Teatret* propõe e explica a diferenciação entre estes dois espaços:

As técnicas cotidianas são mais funcionais quando não pensamos muito nelas. Por isso nos movemos, nos sentamos, carregamos peso, beijamos, indicamos, assentimos e negamos com gestos que acreditamos “naturais” e que, em vez disso, são determinados culturalmente [...] O primeiro passo para descobrir quais podem ser os princípios do *bios* cênico do ator, a sua “vida”, consiste em compreender que às técnicas cotidianas se contrapõem técnicas extracotidianas, que não respeitam os condicionamentos habituais do uso do corpo (BARBA, 2012, p. 29).

Ou seja, Barba evidencia que todo nosso comportamento social é construído, aprendido e condicionado também de forma técnica. As técnicas do comportamento social servem às necessidades do convívio no ambiente social. Desta maneira, no sentido geral concordo com Barba, porém o que percebo é que o termo “extracotidiano” não colabora para esta compreensão. Do ponto de vista real, só existe um cotidiano apenas e não dois.

A noção de “extracotidiano” sugere uma segmentação da vida. Como se existisse um cotidiano que se diferencia de um extracotidiano. O cotidiano é apenas um, pelo fato de o trabalho de investigação do ator também se passar inserido na vida cotidiana, tudo é vida e tudo é cotidiano. O que fazemos no estudo prático do laboratório é expandir um espaço na vida cotidiana para estabelecer um outro espaço com outras regras de ser e estar, em um determinado espaço tempo para auxiliar um outro aprendizado técnico e seu desenvolvimento. Assim da mesma forma, condicionando um outro comportamento voltado as técnicas da atuação cênica, que se difere do comportamento que já possuímos para o convívio social. Mas ambos os espaços se passam no cotidiano.

Entendo o extracotidiano de Barba como apenas uma referência simbólica que faz na tentativa de diferenciar o espaço do comportamento social, no qual executamos técnicas necessárias à vida social em nosso cotidiano, do espaço da investigação e construção de técnicas necessárias à atuação cênica. Como novamente explica Barba,

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 que se caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo (2012, p. 29).

Este espaço tempo, com regras e condutas diferentes, é necessário ao estudo e à investigação no *Laboratório expandido*, para que o ator consiga desenvolver uma relação sensorial de ser e estar diferente do comportamento condicionado para convívio social que possui. As técnicas que moldam o comportamento do convívio social seguem princípios e técnicas que muitas vezes se opõem e dificultam a assimilação de técnicas necessárias à atuação como o caso da dificuldade em estar exposto ao público por exemplo.

Para uma compreensão da necessidade de diferenciar estes dois espaços, faço a seguinte tentativa de distinção: o “comportamento social” está para *técnicas do convívio social*, já o *comportamento laboral* está para as *técnicas laborais de investigação cênica*. Esta distinção é apenas para uma compreensão mais aproximada do que seria estes dois espaços a nível conceitual. Porém, de fato o que acontece na prática é o convívio destes dois espaços simbólicos em nosso cotidiano. A interação entre eles acontece às vezes pelo diálogo, confronto ou interposição entre os comportamentos e técnicas pertencentes a estes dois universos simbólicos.

Dentro do espaço de estudo que condiciona no ator técnicas necessárias à atuação, acontece inevitavelmente uma construção de outros modos de ser e estar em relação a percepção sensorial e do espaço no ator, conseqüentemente há assim uma espécie de reeducação

corpórea a partir do trabalho físico. Desta forma, não há neste processo uma substituição de modos de educação mas sim uma junção, pois agora como condição de ator, o corpo assimila mais um processo de condicionamento, mas cada um, preparado e coerente ao espaço de atuação, seja na vida social, seja em situação cênica. É como se o ator, dentro deste novo espaço, tivesse que aprender tudo novamente, a andar, a se mover, porém com uma capacidade a mais, a expansão da percepção sensória, que se torna mais aguçada, de suas ações no espaço.

Este trabalho de percepção sensória aguçada faz com que o ator adquira a capacidade de não apenas agir, como geralmente faz no comportamento do convívio social, mas também de prestar atenção no que faz e no como o faz. Como consequência, o ator desenvolve uma percepção mais aguçada do espaço tempo e da relação, não somente comunicativa como no comportamento social, mas também energética, percebida e exercitada entre os atores em sala de trabalho.

Uma das condições para auxiliar nesta percepção aguçada, por exemplo, é a conservação do silêncio no início da sessão prática. Isso obriga ao estudante a perceber outras formas mais sutis de comunicação. Ao estabelecer uma escuta maior, o ator se volta para prestar atenção inclusive em suas sensações internas que se passam naquele dia dentro da prática.

Esta discussão se faz necessária pelo motivo de haver uma certa confusão quanto à necessidade do espaço de estudo. O espaço de estudo do laboratório é visto, muitas vezes, como uma redoma de vidro que não interage com a sociedade. Este mal-entendido talvez tenha se dado pelo motivo de algumas iniciativas de laboratório terem se afastado um pouco do convívio social, ou buscado imersões de longo tempo para realizar um mergulho intensivo. Porém, este modo de se fechar dentro de uma sala, ou se isolar no campo é uma tentativa de proteger para criar as condições necessárias ao trabalho que possibilitam a investigação acontecer.

Por outro lado, um dado interessante que também vale ressaltar é que sobre este pressuposto, muitos exercícios para o ator foram criados, sob a justificativa de *descondicionar* o estudante de outro comportamento, para dar lugar a uma conduta e técnica que sirva à atuação cênica. Neste sentido, seria ingênuo achar que seria possível *descondicionar* o ator de um comportamento social. O que há, a meu ver, é um novo educar, um novo condicionamento só que agora voltado às necessidades da ação cênica. Condicionar se faz necessário.

Neste sentido, entendo que o trabalho de formação técnica do ator também o faz passar por um caminho de condicionamento em função de técnicas para a atuação. Deste modo, dois comportamentos podem sim coexistirem, um social e outro pertencente ao ofício. Ao ver deste ponto de vista, o condicionamento se faz necessário, é induzido e aprendido durante um

espaço de tempo. Esta relação não acontece apenas com o ator, mas com qualquer outro ofício, que exigirá também suas especificidades técnicas para ser realizado.

Esta distinção simbólica entre o espaço do comportamento do convívio social e o espaço do comportamento laboral de investigação se faz necessária. Neste sentido, a investigação requer um esforço do estudante, para construir uma conduta de ator.

No trabalho de investigação prática, é preciso perceber o espaço e o tempo de um outro modo. O ator deve aprender a se colocar em outro ritmo interno. Para isso, o momento de aterrissar na sala serve para conduzir o ator a exercitar de modo simbólico a transição entre o espaço do comportamento do convívio social ao espaço da conduta no laboratório. O simples fato de limpar e organizar a sala de trabalho ao iniciar o trabalho no Nutra, conservando o silêncio, já auxilia tanto a construir uma presença mais íntegra quanto a concentrar-se para iniciar o trabalho de investigação prática, este espaço amplia a escuta e a percepção sensória do espaço.

### *2.2.2 Esquentar o ser*

É fato que nem sempre estamos bem emocionalmente, com disposição ou com vontade para o trabalho de investigação, principalmente se a atividade envolve exercícios que exigem esforço físico. Nestes anos de aprendizado percebi que conseguimos também realizar a prática mesmo com um aparente estado de desânimo. Não estar bem emocionalmente para trabalhar, não necessariamente é determinante para inviabilizar a prática.

Em muitos momentos em que eu achava que o treino iria ser péssimo, devido ao meu estado emocional, que geralmente chamamos de estado de “energia baixa”, fui surpreendido pela capacidade de transformação das emoções que o trabalho corporal provoca.

Por este motivo, quando entro em sala, seja para realizar o trabalho ou guiar os estudantes, antes de iniciar a investigação, sempre relembro a noção que o estado emocional ou de ânimo ao qual se encontra é o melhor estado para se começar o trabalho, com isso o estudante atenta-se a trabalhar com um estado “real” e não buscar um estado “ideal”.

Ao iniciar a prática, procuro sinalizar esta noção para que o estudante perceba em qual estado emotivo se encontra no momento, e que este é o melhor estado para começar o trabalho. Esta compreensão auxilia o estudante a perceber um princípio, de que a atuação antes de tudo trabalha no aqui e agora. Este “ser estar” no presente é o seu estado íntegro, real e não o estado ideal para a prática.

Esta noção convida o ator a estar íntegro e não se dividir em busca de um estado emocional ideal, aprender a trabalhar *com sua* pessoa, e não trabalhar *a sua* pessoa. Respeitar suas emoções, não as negar, transformá-las a partir delas, é o primeiro passo para compreender que se queremos transformar algo, antes temos que reconhecer e trabalhar a partir deste algo. Há nesta compreensão um sentido de integridade, uma aceitação das emoções do ator, ligadas ao seu físico e vice-versa. Uma atitude para dar espaço à corporeidade como ela de fato é, íntegra, orgânica e em constante fluxo emocional.

Iniciar o trabalho não negando o estado presente é primordial. É também um exercício de entrega e de generosidade. Provoca a abertura para uma forma de comunicação mais íntegra consigo. Segundo Burnier,

Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre o corpo e a pessoa. Embora inseparáveis, existem várias práticas corpóreas (desportes, p. ex.) ou mentais (meditação...) que privilegiam um ou outro aspecto de nosso ser. Não vem ao caso, aqui, quão tais práticas possam ou não ser desenvolvidas de maneira mais ou menos “correta”. O que nos importa é que sua existência, reconhecida e aceita na cultura ocidental (a educação esportiva, ou o catolicismo, para ficarmos nestes exemplos), determina fissuras, rupturas, ou ainda *ruidos* nos canais de comunicação corpo-pessoa. O que era *uno* apresenta-se dividido em dois (BURNIER, 2001, p. 86).

Mais uma vez, um mestre da prática utiliza exemplos para evidenciar o como a cultura nos molda corporalmente. Importante esta colocação do ator fundador do Lume, pois algumas noções e comandos relacionados ao momento do aquecimento induzem, geralmente, a construir uma cisão na atitude do ator. É costumeiro se ouvir o comando “vamos aquecer o corpo!”, “vamos alongar o corpo!”. Este “o corpo” é sutil, porém ressalta a relação que estamos sempre aplicando comando para *o corpo* como se fosse realmente um instrumento à parte de nós que executa nossos comandos. Como Burnier bem coloca, esta noção talvez seja mais eficiente às práticas do esporte.

Em se tratando de atuação cênica, a noção de *esquentar o ser* é uma maneira de iniciar a prática de forma íntegra, uma metáfora da sala de estudo, que tenta prevenir uma cisão no entendimento do ator, para que ele possa fluir na prática, construindo uma atitude e atenção integral consigo mesmo. O conflito que o ator passa é a busca do ser e estar, como diz poeticamente a atriz Ana Cristina Colla, do Lume:



A necessidade de “ser” e “estar”, simultaneamente, me conflituam. Sou covarde. Preciso de máscaras que me revelem. É possível ser e estar ao mesmo tempo? Ou para estar é preciso deixar de ser? E sendo, conseguirei estar? Doidices de coração pensante. Quando em cena cruzo com os olhos daquele que me assiste, me sinto “ser-estando”. Serestando (2006, p. 29).

Ser – estar, estado que compreende seu físico, suas sensações, sua pessoa, suas emoções, em ação focadas no aqui e agora. Esta noção também auxilia a expansão da percepção do estudante. Claro que concretamente, no sentido corpóreo, é impossível cindir corpo e emoções, porém, estar consciente da noção de completude no momento do aquecimento e depois durante todo o trabalho com os exercícios, imprime uma diferença entre tornar o trabalho apenas uma atividade física ou conseguir torná-lo uma prática de investigação que possibilita descobrir camadas mais profundas e sutis à nível corpóreo, caminho este primordial para o estudo no espaço do laboratório. Sobre uma noção para construir uma relação mais íntegra no momento do aquecimento, discorre novamente Burnier:

Para o aquecimento é importante ter em mente alguns detalhes: 1) ele visa *acordar* o corpo para uma atividade física e criativa. Parece redundante, mas muitos atores, ao se aquecerem, não dinamizam suas energias, mas, ao contrário, “apaziguam-nas”, quase adormecendo. Certas práticas, como a de massagear o próprio corpo, ou demorados alongamentos no início de um trabalho, não são, a meu ver, produtivas; 2) o aquecimento não é só físico, mas “físico e mental”. Embora aquecer o corpo seja importante, para um ator isto não basta. Ele precisa aquecer-se, e isto inclui a *sua pessoa*, ou seja, seu universo interior (BURNIER, 2001, p. 113).

Embora Burnier também utilize em sua fala acima “*acordar* o corpo”, o foco de investigação que o estudante de ator deve conseguir acessar e trabalhar é o que Burnier chama de “aquecer-se incluindo a *sua pessoa*”, seu “universo interior”. O ator deve, desde o início do trabalho, que começa pelo aquecimento, harmonizar-se com esta noção mais íntegra. Neste sentido, trabalhar com as sensações e emoções é um primeiro passo para conseguir acessar e dar espaço ao “universo interior” constituído de potência corpórea daí é que emerge todo seu trabalho.

Diante disso, qual o melhor exercício que trabalha de forma eficiente um aquecimento? Bem, a meu ver e de acordo com minha experiência no Nutra, este exercício não existe. O que percebo é que o mais importante é o princípio da **atitude interna** que o ator deve ter, em buscar esta integridade. Aquecer não necessariamente está ligado com movimentos, as possibilidades são muitas. Por exemplo, o ator pode conseguir um aquecer dinâmico do seu ser, realizando um exercício parado, como algumas posturas da yoga, por exemplo. Pode estar aparentemente parado do ponto de vista externo, desde que haja um trabalho interno. Aí terá

uma mobilidade interna da energia do ator. Bem como pode ficar duas horas se movimentando, se chacoalhando, pulando, mexendo os braços e conseguir realizar apenas um condicionamento físico, que também faz parte do trabalho, mas não é o objetivo do *esquentar o ser*. A citação a seguir esclarece o que deve ser buscado como princípio de atitude no momento do aquecimento:

**Aquecimento** – Sempre começávamos com um aquecimento individual, longo e criterioso, para que cada um descobrisse as necessidades de seu corpo, como o aquecimento das articulações e o alongamento da musculatura. É muito importante que cada ator descubra seu próprio aquecimento. O que é bom para um não o é necessariamente para o outro. Mas o fundamental é que cada um descubra qual é a dança que desperta cada corpo e, principalmente, a maneira de estar inteiro no trabalho desde o momento do aquecimento (HIRSON, 2006, p. 55).

A atriz do Lume pontua a necessidade de que logo no momento do aquecimento inicial, seja preciso buscar estar inteiro. Esta noção de aquecimento propõe não apenas a execução dos exercícios, mas também uma atitude de saber provocar com atenção uma autotransformação, para estar disponível corporalmente ao trabalho de investigação, e ao mesmo tempo perceber se conseguiu de fato transformar sua postura interna, antes estática, em dinâmica. O ponto de busca no aquecimento, se posso colocar como objetivo, é conseguir provocar tal transformação. Por isso, a noção de esquentar o ser é um comando que propõe ao estudante buscar uma relação de integridade, auxilia a focar na completude e na busca de trabalhar *com o ser* e não trabalhar *o corpo*. Ater-se aos princípios mais sutis nos faz trabalhar de forma atenta ao que estamos praticando e não apenas *executar*, de forma distanciada, exercícios físicos por meio dos comandos.

### 2.2.3 Construir o cavalo

Os exercícios, em sua maioria, criados nos espaços de estudos dos teatros laboratórios em seus mais diversos contextos, foram desenvolvidos por atores para trabalhar diretamente ou indiretamente princípios corpóreos para a atuação cênica. Esses exercícios têm diretamente a ver com as complexas relações que envolvem o estar presente em situação cênica diante do público. Muitas são as possibilidades de investigação com os exercícios e variações utilizadas de acordo com cada busca e momento de investigação, seja individualmente, pelo ator, ou em conjunto, no laboratório.

No Nutra percebo que os princípios físicos são adquiridos por meio da prática para estarem corporificados. Após o aquecimento e a transformação para o *estado de trabalho laboral*, começamos a praticar uma sequência composta pelos exercícios escolhidos, conforme

as necessidades de cada ator ou do grupo. O momento de se entregar totalmente aos exercícios, identifico como o estágio de *construir o cavalo*, ou seja, é um momento em que o ator está mais em função da assimilação dos exercícios. Os exercícios constroem na musculatura corpórea esta potência física, que metaforicamente chamo de *cavalo*.

No início deste estágio, buscamos de forma precisa, a execução de cada exercício, procuramos não interferir em sua estrutura para poder ultrapassar os desafios propostos pelo mesmo. Geralmente por dificuldade, ou mesmo por preguiça, alguns momentos o estudante tem vontade de adaptar o exercício. Esta atitude se dá para retomar o lugar de conforto e assim, não enfrentar suas próprias dificuldades, seja de condicionamento ou de equilíbrio físico por exemplo, sob a justificativa de estar sendo criativo. Quando isso acontece procuro como guia observar e sinalizar ao ator, para que o mesmo se mantenha fiel à estrutura fixa e à dinâmica base que cada exercício propõe.

É no trabalho com os exercícios que o ator vai construindo sua técnica pessoal de investigação corpórea que será base também para sua atuação cênica. Sobre a compreensão da construção técnica, é fundamental a fala de Ingemar Lindh, um dos alunos de Étienne Decroux: “a técnica é como uma escada de ferro: fria, dura, mas necessária. Quando neva, a escada se torna branca, macia e cintilante. Nos espetáculos, o espectador deveria ver a neve, não a escada”, disse-me uma vez Ingemar Lindh” (LINDH *apud* CARRERI, 2011, p. 18).

Para o estudante iniciante na prática, a imagem da escada auxilia a compreender o duro caminho de construção técnica, bem como a provocar em si uma postura de rigor no trabalho com os exercícios, que, principalmente nos primeiros estágios, não acontecem de maneira física confortável. Dores são companheiras diárias. Importante observar que as dores são consequência do trabalho muscular, e não de impactos ou quedas que causam lesões ou hematomas na musculatura. Os exercícios físicos propõem um trabalho em equilíbrio de movimentos, mesmo que trabalhando com o chão em nenhum momento o ator se abandona caindo ou se jogando sem controle.

Quando percebo, que o estudante está trabalhando apenas em um nível confortável no sentido de esforço corpóreo, proponho a imagem da relação *mão de ferro*. Quando estou conduzindo o trabalho de investigação no Nutra, utilizo esta imagem rígida e fria como metáfora, para o estudante compreender a postura ou atitude que deve buscar, para consigo mesmo, neste estágio de *construir o cavalo*. Isso significa que o estudante deve provocar uma postura firme, para que o mesmo não se entregue à tentação de transformar a base dos exercícios com o intuito de anular o incômodo inicial causado pelo esforço físico.

Da mesma forma, percebo que é necessário no primeiro momento não dar espaço, ainda, às primeiras emoções neste trabalho de investigação, pelo motivo de as mesmas serem geralmente carregadas de estereótipos cristalizados. Para evitar que o estudante caia em seus próprios estereótipos, busco como guia priorizar a precisão do exercício, para esculpir o físico mais do que a tentativa, ainda frágil, de querer expressar emocionalmente por meio dele. Partindo de um sentido metafórico, procuro provocar o estudante a ser preciso, e sincero em relação a sua postura e encarar a forma do exercício da maneira mais fiel possível, para o trabalho que o mesmo propõe seja verticalizado.

Sobre o perigo de trabalhar pela via da emoção, Étienne Decroux expõe: “A tirania da emoção? Quando o ator busca expressar em linhas de escrupulosa geometria, em perigo do seu equilíbrio, sofrendo muito em sua carne e isso dito sem metáfora, está muito obrigado a reter sua emoção, de comportar-se como artista; artista do desenho”<sup>42</sup> (2000, p. 62, tradução nossa).

Por se tratar de emoção, estas palavras de Decroux podem parecer duras com o ator, e de fato são, porém neste momento inicial, é necessário aprisionar o ator por meio do desenho preciso do exercício físico. Nesta condição ele é conduzido a verticalizar a sua percepção, um mergulho nas sensações musculares, experimentar e sentir a sua própria musculatura. Após ultrapassado este estágio, ele passa a encontrar e descobrir outras formas de percepção e estados físicos, que são despertados por este trabalho. O estudante percebe que precisa parar de tentar expressar o que não sente, mas sim que precisa encontrar uma maneira que seu corpo possa expressar por si. E o primeiro passo é sentir suas próprias emoções sem a preocupação de expressá-las.

No princípio deste estágio, algumas metáforas podem parecer agressivas ao estudante, o que conseqüentemente, em alguns momentos, desperta nele, um sentimento de raiva pelo condutor do trabalho, vendo-o sob a figura de um carrasco. Esta raiva é natural, pois ser tirado do conforto, não é uma situação que agrada, porém, esta raiva é um ruído momentâneo, se o estudante persevera, logo este mal-entendido se dissipa, a exemplo da colocação abaixo:

---

<sup>42</sup> Texto original: “¿La tiranía de la emoción?”

– Cuando el actor busca expresarse en líneas de escrupulosa geometría, en peligro de su equilibrio, sufriendo mucho en su carne y eso dicho sin metáfora, está muy obligado de retener su emoción, de comportarse como artista; artista del dibujo”.

Ficávamos um tempo incalculável no exercício da *montanha*, base para o *koshi*. Apoiados nos metatarsos - que pareciam massacrados após o primeiro dia - e com os joelhos um pouco flexionados, transferíamos o peso do corpo de um lado para o outro. O ritmo era de tartaruga, mas uma tartaruga com peso de montanha. Burnier usava a imagem de uma mão que estrangulava nossos órgãos internos, na região do abdome e conduzia o movimento do nosso quadril. Acho esta imagem uma das melhores para se chegar ao *koshi*, mas demorei muito até compreendê-la no corpo (HIRSON, 2006, p. 36).

O desafio e o trabalho de corporificar um princípio físico, como colocado acima pela atriz do Lume, não é uma tarefa fácil e leva bastante tempo.

Por estas razões é que a imagem da *mão de ferro* sugere ao estudante uma postura de rigor e precisão, como um trilho de ferro, para que o exercício possa esculpir no seu corpo os princípios. Esta postura é fundamental, principalmente no início, para que concretamente o exercício faça efeito no estudante. É essencial uma atitude de rigor consigo mesmo no estágio de *construir o cavalo*, para não sabotar a prática em busca de alívio, seja devido à preguiça, cansaço ou tendência do próprio comportamento social.

Não compreendo este estágio do trabalho como um fim em si, mas sim como mais uma transição, pois ao corporificar um princípio físico por meio do exercício, percebo como ator e guia que começamos adentrar em um outro nível de investigação corpórea que nos leva a se familiarizar com uma capacidade de sensibilidade corpórea energética mais sensível. Uma das chaves para que isso possa realmente acontecer é focar na precisão do trabalho com os exercícios físicos. Segundo Stanislavski:

Transformará do físico para o psíquico. Como já lhes disse, a cada tarefa física se pode lhe dar um fundamento psicológico. Trabalhem por agora somente com tarefas físicas. São mais fáceis, acessíveis e realizáveis, e apresentam menos riscos de cair no falso. Em um momento falaremos também de tarefas psicológicas, pois por agora aconselho que em todos os seus exercícios, ensaios, fragmentos e papéis busquem focar no físico<sup>43</sup> (STANISLAVSKI, 2007, p.162, tradução nossa).

Entendo que o caminho concreto para guiar o ator neste aprendizado vem da percepção muscular que só por meio do trabalho físico é possível de ser expandida. Assim Stanislavski aconselha os estudantes, no início, a focarem no trabalho físico, pois o risco de cair no falso é verídico, de seguir suas próprias tendências, estereótipos e clichês, deixando a atuação superficial. O momento de *construir o cavalo* não é confortável fisicamente; pelo

---

<sup>43</sup> Texto original: “Transformará lo físico en lo psíquico. Como ya les he dicho, a cada tarea física se le puede dar un fundamento psicológico. Trabajemos por ahora solo con tareas físicas. Son más fáciles, accesibles y realizables, y presentan menos riesgos de caer en lo falso. En su momento hablaremos también de tareas psicológicas, pero por ahora aconsejo que en todos sus ejercicios, ensayos, fragmentos y papeles busquen ante todo lo físico”.

contrário, o trabalho é em nível muscular, torções musculares. A resistência física é trabalhada e os exercícios quase sempre desafiam a estrutura orgânica do corpo habituado à busca pelo conforto.

No início da prática dos exercícios, a primeira barreira a ser transposta é conseguir realizá-los de forma precisa e rigorosa. Após isso, a musculatura corporal começa a se habituar e a dominar os exercícios, pois criou a resistência necessária à sua prática. Ou como nos diz Carlos Simioni em sala de trabalho no Patuanú e também em sua demonstração técnica<sup>44</sup>, “este momento é onde o ator edifica sua técnica, para que depois este edificar possa impulsionar o ator para a liberdade da criação” (Demonstração técnica, 2010). Da mesma maneira, a fala de Simioni se aproxima da fala de Jacques Copeau sobre a entrega do ator na fase de construção e edificação técnica em sua musculatura:

Para o ator, doar-se é tudo. E para doar-se é preciso primeiro possuir-se. Nosso ofício, com a disciplina que supõe, com os reflexos que fixou e comanda, é a própria trama de nossa arte, com a liberdade que exige e as iluminações que encontra. A expressão emotiva surge da expressão justa. A técnica não só não exclui a sensibilidade: ela a autoriza e a liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. É graças ao ofício que podemos abandonar-nos, pois é graças a ele que poderemos reencontrar-nos. O estudo e a observância dos princípios, um mecanismo infalível, uma memória segura, uma dicção obediente, a respiração regular e os nervos relaxados, a liberdade da cabeça e do estômago nos proporciona uma segurança que nos inspira a audácia (COPEAU, 2013, p. 166-167).

Antes de começar a focar na expansão da criatividade dentro da investigação com objetivo de não dar lugar a maneiras cristalizadas de atuação, o estudante deve conquistar este físico educado e obediente, como expressa Copeau.

Para o momento desse estudo prático, é fundamental a presença de um orientador, que tem como papel ser um *olho de fora* atento, para que realmente o estudante exercite de forma concreta o caminho físico que os exercícios propõem. O trabalho do ator que fica responsável pelo olhar de fora é de guiar e, ao mesmo tempo, de orientação, buscando um equilíbrio entre guiar e direcionar o trabalho. Principalmente no início dos primeiros quatro anos fui esta figura de referência no trabalho prático, até que cada estudante podese se familiarizar com o trabalho. Transitei entre estar como ator mergulhado nos exercícios, e como guia observando estudantes iniciantes no trabalho com os exercícios.

---

<sup>44</sup> Demonstração técnica **Prisão para a liberdade**, do ator Carlos Simioni, na qual explica e demonstra, de forma prática, aspectos do seu percurso de pesquisa desde 1985, quando iniciou sua trajetória de investigação no Lume.

A percepção deste olhar se faz fundamental, pois como toda prática, é possível que alguns elementos do trabalho ou até movimentos corram o risco de serem cristalizados. Por exemplo, depois de um bom tempo realizando o trabalho em sala, mostramos nossa prática para a atriz e professora Rita de Almeida Castro, coordenadora do projeto de extensão do Nutra na UnB. Ao presenciar nosso trabalho, ela apontou que a relação com os olhos e mãos estava sem vida, muitas partes do corpo estavam ativas, porém outras se encontravam estáticas. Esta observação fez com que eu percebesse, ao retomar o trabalho, prestar atenção em outras sutilezas corporais e na relação com as partes do corpo, buscando, assim, uma integridade corpórea.

De forma metafórica construir o cavalo é um momento de arar o terreno para que depois a semente da criatividade possa germinar. Construir e domar este *cavalo* é um desafio para poder conhecer e adquirir sua própria potência corpórea, e assim obter a liberdade para se chegar na metáfora do *cavalgar*.

#### 2.2.4 Cavalgar

Após possuir de forma corpórea os princípios básicos no estágio “*construir o cavalo*”, o ator pode agora começar a dar espaço a sua dança física, tendo como guia, para isso, os *impulsos*, os quais, nesse momento do trabalho, já estão em ebulição na musculatura do estudante. Para nos ajudar a compreender o *impulso*, podemos considerar a descrição do ator Burnier: “Outro componente: o *impulso*. Uma vez que a *in-tensão* existe, foi criada, ela se configura como uma *energia* que deverá ser projetada para fora, visando a sua realização ou seu alívio (a sua dis-tensão)” (2001, p. 40).

Entendemos esta *in-tensão* ou dis-tensão, colocada por Burnier acima, como um trabalho muscular que gera *impulsos*. Construídos a partir do trabalho físico, os impulsos podem também se manifestar ou serem entendidos como as vontades e ímpetos musculares, sensações físicas e atitudes que eclodem em corpo. Esta gama de impulsos, que são, de forma consciente, guiados pelo ator no espaço, como nos explica o ator Burnier, é transformada em ações corpóreas.

Aqui a fala de Burnier quando se refere a “projetar para fora”, no meu trabalho como ator no Nutra, entendo como **guiar no espaço**, pois “projetar para fora” tende a uma compreensão que supostamente existe um “dentro” e um “fora”. Entendo que Burnier quis evidenciar, com a ação de “projetar para fora”, que deve haver uma atitude, uma vontade do ator de fazer, bem como, para deixar claro, que há a possibilidade de o ator ter as rédeas para

controlar a ebulição e eclosões físicas que acontecem no seu físico. Esta observação, de possibilidade de escolha de guiar no espaço ou projetar o trabalho para fora como prefere Burnier, se faz fundamental para não dar a entender que o trabalho com os impulsos passe por um descontrolo total e inconsciente no ator.

Este estágio do trabalho se passa de forma totalmente consciente. Segundo Stanislavski, trabalhar com o físico é exatamente construir o terreno da criatividade sob as bases da consciência corpórea. Isso ele chama de psicotécnica consciente:

A psicotécnica consciente. Somente quando o ator compreende e sente que sua vida interna e externa em cena flui de modo natural e normal, de acordo com todas as leis da natureza humana, as mais profundas fontes de seu subconsciente se vão abrindo lentamente, e surgem delas sentimentos que nem sempre nos resultam inteligíveis<sup>45</sup> (STANISLAVSKI, 2007, p.31, tradução nossa).

Novamente deixando de lado a dicotomia entre externo e interno, vamos nos atentar que, ao alcançar um estado profundo nesse trabalho, por meio de uma psicotécnica, como exposto por Stanislavski acima, começo a entender o porquê é preciso evitar o trabalho a partir das emoções, antes de chegar neste estágio. As emoções que se passam neste estágio do *cavalgar* não são fingidas pelo ator, mas sim, consequência deste estado corpóreo.

Outra observação é que como ator neste trabalho, não identifico nesse momento apenas emoções com uma só tonalidade, como alegria ou tristeza, por exemplo. Passa-se uma variedade e uma complexidade de sentimentos e emoções que só experimentando ou presenciando para se ter uma real noção da gama de emoções que transitam. Stanislavski expõe acima que, sentimentos nem sempre inteligíveis podem surgir deste estado. Esta afirmação do mestre russo é mais uma evidência de que este trabalho pode resultar em ações surpreendentes e imprevisíveis, principalmente para quem o presencia como público.

Basicamente, este é o momento que o ator alcançou, no seu trabalho de investigação prática, com os exercícios físicos, o estágio do *cavalgar*. Este estágio implica a noção de que existe uma rédea condutora do ator no trabalho, que o mesmo é passível de ser guiado e conduzido no espaço. É no *cavalgar* pelo espaço que aprendo a dinamizar, a dosar, diminuir ou gerar mais impulsos e guiá-los no espaço.

---

<sup>45</sup> Texto original: “*La psicotécnica consciente*. Sólo cuando el actor comprende y siente que su vida interna y externa en escena fluye de modo natural y normal, de acuerdo con todas las leyes de la naturaleza humana, las más profundas fuentes de su subconsciente se van abriendo lentamente, y surgen de ellas sentimientos que no siempre nos resultan inteligibles”.



Do ponto de vista da observação prática dos estudantes ou como ator, percebo quando este momento do trabalho acontece e se torna perceptível, quando estamos ao mesmo tempo conscientes e focado nesse momento em seguir um fluxo dinâmico, que não permite que o trabalho se torne previsível. Ou seja, se estabelece uma movimentação dinâmica, que faz com que não fiquemos por muito tempo apenas em um tipo de qualidade rítmica de movimento, por exemplo. Nuanças se estabelecem, numa mistura de ritmos, rápidos, lentos, fortes, delicados, densos, imóveis, leves e tantas outras percepções que os termos não dão conta, e que se tornaria cansativo descrever em palavras.

Outro indício é que, quem está de fora observando, percebe um equilíbrio entre o fluxo no trabalho, no qual o ator é tomado por seus movimentos e ao mesmo tempo os rege. Ao presenciá-lo, temos uma sensação de equilíbrio entre controle e descontrole do ator. Parece que suas ações pertencem não somente ao ator, mas também ao espaço. O ator leva e é levado, age e reage, esculpe o espaço e é esculpido por ele.

No *cavalgar*, a relação para com os exercícios se inverte, os exercícios agora estão em função do ator, ele não mais os executa, e sim cria com eles. Em alguns momentos, o ator pode e deve se abandonar completamente aos fluxos despertados pelos impulsos. Para isso, a estrutura do exercício se flexibiliza, e dá a impressão de desaparecer totalmente, ou seja, para quem a observa de fora, não nota mais a estrutura base do exercício.

Identifico neste estágio que o ator, em sua dança física, transita numa simbiose dinâmica, onde podem ser identificadas três atitudes: uma ativa, uma passiva e uma receptiva. Seguem-se abaixo partes do registro em diário de bordo, que expõem quando esta compreensão foi percebida por mim, após uma sessão de investigação prática:

Para onde navegar? Para onde cavalgar? Que fluxos chamam o ator? Este momento segue o fluxo pessoal, físico, corpóreo. Coragem em se permitir, ir profundamente. Portas a abrir. Recantos físicos a conhecer - impulsos movem para estes lugares (Saber trabalhar-se) !!!



(DIAS, Diário de bordo, 24.09.2014)

Este registro demonstra que o trabalho se passa em nível totalmente consciente e que mesmo ao estar neste estado, como ator, temos a capacidade de direcioná-lo. Por isso, registrei em formato de perguntas as possibilidades que o trabalho abre durante a prática, para que o ator possa escolher aonde ir. E de forma metafórica, para onde navegar e escutar que fluxos no espaço chamam o ator. Neste sentido é preciso que o estudante tenha coragem, para seguir os impulsos e fluxos no espaço.

Neste trabalho, tanto como ator praticando, como observador ao presenciar o ator neste momento, tenho a sensação de que se passa estas três dinâmicas de atitudes: uma ativa, uma passiva e uma receptiva. Estes três termos demonstram para mim uma espécie de gráfico que evidencia a dinâmica que se passa no ator. Como se fossem três princípios, que se retroalimentam para gerar um fluxo de ações neste trabalho. Estes princípios se alternam, não de forma sequencial linear, não há uma ordem linear, mas uma ordem caótica; por isso, o trabalho se torna imprevisível, principalmente para quem o presencia.

As três atitudes acontecem, na ordem do caos, como que uma necessidade para alimentar o próprio trabalho de investigação, para deixar vivo este estado de dança de fluxos corpóreos no ator. Percebo que para o ator se manter neste estado de fluxo, no trabalho, as vezes o próprio trabalho pede uma *atitude ativa*, ao ser realizada, esta atitude se esvai ou lentamente pode se transformar em transição a outra, que pode ser uma *atitude passiva*, momento este em que notamos uma sensação de quase desistência no ator, ou de escuta do espaço. Em alguns momentos do trabalho prático, é preciso haver uma “certa desistência”, pois o ato de ficar constantemente agindo ou buscando de forma ativa, o impede de encontrar outras relações e modos de “ser – estar” e ser levado pelos impulsos corpóreos.

Uma das características desta *atitude passiva* é que um silêncio se instaura, mas uma espécie de silêncio preenchido que cria uma sensação de suspensão do espaço, como se algo estivesse prestes a acontecer. Por outras vezes, o ator se coloca em *atitude receptiva*, que para mim, é como se fosse uma simbiose entre as atitudes ativa e passiva, como um jogo resultante da interposição ou interação entre as duas atitudes. Desta forma, a dinâmica que se estabelece é o resultado de uma simbiose entre as três atitudes do ator, no estágio do *cavalgar*.

Este momento do *cavalgar* se elucidou para mim, como ator, em um determinado dia de trabalho no grupo Patuanú. Sob a condução do mestre Simioni e o exercício *Fora do equilíbrio lançamentos seguidos de voo*<sup>46</sup>, entrei em um fluxo de energia, de tal modo que a

---

<sup>46</sup> Este exercício consiste em colocar o corpo em equilíbrio precário, deixá-lo cair para frente ou para trás ou para os lados e quando chegar ao limite, antes de cair, salvar o corpo da queda retomando o controle. Isto gera uma força interna e uma pressão que depois pode ser liberada num movimento de lançar em sentido contrário ao que o

preocupação com a estrutura do exercício se dissipou. Não precisei focar o meu pensamento no como fazer a técnica do exercício, o próprio exercício me lançou em um patamar de movimentos e fez com que eu seguisse os impulsos corpóreos. Vale ressaltar que isso só foi possível depois de muito treino para conseguir antes edificar e realizar o exercício em sua forma primeiro. Ou como colocou Decroux conseguir possuir o desenho.

Entendo a transição entre a execução do exercício, que exige em si muitos esforços, para um estado de fluxo energético, o qual experimentei, como um estado que une o instinto e a consciência. Sobre este momento íntegro, explica Grotowski no final da seguinte citação:

Não se trata apenas da mobilização de todos os recursos, de que falei. É algo muito mais difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho. É o de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos (1987, p. 180).

No momento em que tive a experiência de entrar em fluxo com o exercício no Patuanú, a dualidade criada pela distância entre pensar e fazer, desapareceu. O ambiente da sala de treino, antes estático, se transformou em dinâmico para mim. Minha postura em relação ao trabalho se modificou, não pensava para depois fazer ou executar, mas sim, pensava em ação. Senti-me em uma corrente de fluxos, sem saber identificar onde estava o limiar de quando eu agia ou quando o exercício me guiava. Não era mais um ator tentando realizar o exercício. Eu e o exercício éramos um fluxo uno, a sensação realmente é de unificação consciente.

Com isso, compreendi na prática, junto ao mestre, que mesmo que o início do caminho seja feito do trabalho de executar a técnica de exercícios, o que esta prática busca não é apenas sua exímia execução física do seu desenho. Os exercícios provocam ações, por meio dos impulsos corpóreos. Um dos objetivos do estudante é buscar perceber esses impulsos e dar espaço dentro do exercício para potencializá-los e chegar a outras camadas e percepções da prática. Os exercícios físicos servem como alavancas que impulsionam o ator a estar íntegro, como colocou Grotowski na citação acima.

Estes impulsos corpóreos conduzidos e despertados pelos exercícios levam o estudante a experimentar, pela primeira vez, o que é estar em ação, de forma íntegra, onde pensamento e movimentos estão juntos em um fluxo uno. Já havia experimentado este estado muitas vezes, principalmente dentro das sessões do *treinamento energético* que fazíamos no

---

corpo iria cair. Uma explicação mais detalhada e completa pode ser vista no livro *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator* (FERRACINI, 2003).

Nutra, mas foi em sala de trabalho no grupo Patuanú, com o mestre Simioni, que este momento ou patamar do trabalho se elucidou para mim. O estado de fluxo orgânico. Consegui compreender nesta experiência a frase do Simi, que ouvi muitas vezes no Patuanú: “os exercícios servem como um trampolim para criar estados energéticos no ator”.

Após conseguir se colocar neste fluxo orgânico no trabalho, por meio do próprio exercício, o ator deve tentar guiar suas ações no espaço para aprender a dinamizar e obter o controle dos impulsos despertados. Ao mesmo tempo, deve, também, alimentar o trabalho em nível básico, sem abandonar totalmente a estrutura do exercício. Percebo que é neste momento que o estudante começa a entender o equilíbrio entre a estrutura e a vida, entre o rigor e a espontaneidade para poder fluir em atuação, seja com o exercício ou mais tarde na composição da estrutura cênica.

A sensação que o ator tem neste estágio é de ampla liberdade de criação, e que pode a qualquer momento mudar a dinâmica, buscar inspirações que vierem ao seu pensamento. Aqui entra uma sutil diferença, na forma de deixar o pensamento contribuir com este trabalho. O ato de pensar, neste sentido, potencializa o trabalho, diferente da via quando o pensar crítico cria um romper no fluxo do ator.

O *ato de sentir* os pensamentos é o que caracteriza a inspiração e faz com que o pensamento se torne um potente alimentador, necessário ao trabalho, diferente do *ato crítico de analisar* os pensamentos, o que cria uma cisão cortando o fluxo da inspiração. Stanislavski se remete ao pensamento como um poder que tem a mente em guiar a criação neste estágio do trabalho. “Para ser mais exato, foi minha mente – corrigiu Tortsov – Mas suas mentes poderiam fazer o mesmo e dirigir o processo criador. Se é assim, temos encontrado um segundo capitão. É a mente (o intelecto)<sup>47</sup> (2007, p. 295, tradução nossa).

Percebo, como ator, que esta maneira de lidar com os pensamentos, e o poder de inspiração, mostra-se na prática em forma de imagens ou sensações imagéticas no ator. Esta atividade imaginada tem um papel importante no trabalho do ator. O mestre Stanislavski afirma que “a atividade na vida imaginada tem para o ator uma importância extraordinária; ela é a que deve provocar a ação interna e logo a ação externa”<sup>48</sup> (2007, p. 78, tradução nossa). Ou relembrando novamente a fala do ator do Teatro Laboratório Mieczyslaw Janowski, que “o

---

<sup>47</sup> Texto original: “Para ser más exactos, fue mi mente – corrigió Tortsov – Pero sus mentes también podrían hacer lo mismo y dirigir el proceso creador. Si es así, hemos encontrado un segundo capitán. *Es la mente* (el intelecto)”.

<sup>48</sup> Texto original: “La actividad en la vida imaginada tiene para el actor una importancia extraordinaria; ella es la que debe provocar la acción interna y luego la acción externa”.

treinamento físico é apenas 25% do trabalho do ator, o outro restante é imaginação” (Informação verbal, 2010).

Quando a presença de imagens invade os pensamentos do ator, o trabalho salta para uma dimensão expandida de percepção do espaço tempo. Com as imagens, as possibilidades do trabalho corpóreo para o estudante parecem se mostrar infinitas. As dicotomias entre pensar e fazer desaparecem, mente e corpo agem de forma uníssona. A atmosfera da sala de trabalho se transforma; o treinamento, o estudo e a investigação do ator transcendem, apenas o que existe para quem está vendo de fora é o ator em atuação, numa dança corpórea de imagens e sensações.

Sobre a capacidade do ator em criar sentido, sobre sua imaginação, discorre Jacques Copeau citando Shakespeare:

*Shakespeare* disse (*Hamlet*, ato II, cena 2) que a natureza do ator é contranatural, que ela é horrível e ao mesmo tempo admirável. Ele disse com uma só palavra: *Monstrous*

O que é horrível, no ator, não é uma mentira, porque ele não mente. Não é um engodo, porque ele não engana. Não é uma hipocrisia, porque ele aplica sua monstruosa sinceridade em ser o que não é, e não em expressar o que não sente, mas em sentir o imaginário (COPEAU, 2013, p. 161).

O estágio *cavalgar* é o estágio onde o ator senti o imaginário, e não está totalmente dissociado do momento anterior, ele é consequência do caminho de *construir o cavalo*, no qual o ator gera energia muscularmente por meio dos exercícios, ainda em potência acumulada, como um reator que potencializa a energia física. Existe uma força física em potência no estudante, mas que devido à exigência da precisão física do exercício, no início do aprendizado, deve ser controlada para evitar seu esvaecimento.

Não deixar a energia esvair funciona como uma espécie de gerador, ou rédeas, cria uma força em potência corpórea. Mesmo que, aparentemente, o estudante pareça imóvel para quem o observa, nele existe um trabalho físico, uma pressão; tensões e “dis-tensões” musculares caminham pelo corpo. Creio que seja, este caminhar muscular, esta pressão física causada pelos exercícios que despertam os impulsos corpóreos. Ao perceber que o trabalho despertou impulsos corpóreos, o estudante sente que pode *cavalgar*, liberar-se no espaço em ações, em dança, em voo, em abandonar-se ao fluxo, que antes já existia em potência.

No momento do *cavalgar* acontece também a necessidade de uma pequena manutenção para que o estudante consiga, ao mesmo tempo, dar fluxo aos seus impulsos que, por consequência, iniciam e terminam. Assim, em alguns momentos, é necessário buscar motivações por meio das alavancas físicas que os próprios exercícios geram no físico para que novos fluxos novamente sejam despertados, o que gera outros impulsos, agora, com uma

relação contínua quase que cíclica de retroalimentação do próprio trabalho. O ator pode utilizar o próprio fluxo para provocar outros impulsos que geram a dança de suas ações, criando um ciclo que mantém sua dança física ou, metaforicamente, o seu *cavalgar*.

Quando me refiro a dança física, é apenas no sentido de fluxo e encadeamento das ações corpóreas no espaço. O ator dança ações; porém, em nenhum momento, está pensando ou executando um dançar previsível, ele não segue o objetivo de dançar, ele é dançado. Sobre a diferença entre o fluxo da dança e o desenho dos exercícios, que abaixo Stanislavski entende como ginástica, e explica:

Enquanto que a ginástica permite adquirir movimentos definidos, que inclusive chegam a ser abruptos, marcando o ritmo com um acento forte, quase militar, a dança tende a produzir fluidez, amplitude e cadência no gesto, o implanta, lhe dando uma linha, forma, direção e voo. Os movimentos da ginástica são diretos e simples, enquanto que os da dança são complexos e variados<sup>49</sup> (2009, p. 71, tradução nossa).

Ao ver o ator nestes estados de fluxos, nos quais suas ações dançam no espaço, enquanto espectador, presenciamos as ações nascerem, no aqui e agora. Podemos até, no primeiro momento, não entendermos exatamente o que venha a significar tais ações, pois o trabalho ainda não está dentro de um contexto ou dramaturgia cênica, mas mesmo assim, somos inevitavelmente conduzidos, enquanto público, a criar nossas próprias associações e significados pessoais do que presenciamos. Neste estágio o trabalho do ator, provoca a imaginação e a memória de quem o presencia.

Neste sentido, as ações do ator, que acontecem no trabalho em sala, nos afetam, não pela via de entender ou ler algum código cênico, mas talvez por compreendermos o que se passa com ele. Provocados pelo ator, sentimos sensações, como se ele nos levasse como acompanhante em sua viagem sensorial e imagética. Esta percepção do público, quanto ao trabalho neste estágio, gera no espaço da sala de trabalho o que compreendo como uma espécie de *atmosfera teatral*.

No *cavalgar*, muitas vezes, tenho a sensação de não reconhecer o comportamento social do estudante, talvez seja porque seu “comportamento social” dê lugar a uma outra maneira de “ser estar”. Para tentar descrever em palavras esta sensação, que é concreta e clara na sala de trabalho, preciso realizar aproximações utilizando-me de metáforas. O “ser estar” do

---

<sup>49</sup> Texto original: “Mientras que la gimnasia permite adquirir movimientos definidos, que incluso llegan a ser abruptos, marcando el ritmo con un acento fuerte, casi militar, la danza tiende a producir fluidez, amplitud y cadencia en el gesto, lo despliega, dándole una línea, forma, dirección y vuelo. Los movimientos de la gimnasia son directos y simples, mientras que los de la danza son complejos y variados”.

ator, ganha uma amplitude, se expande. Como público, enxergamos o estudante, não mais pelo ponto de vista do comportamento social, mas de uma forma de percepção mais profunda. Sentimos a sua humanidade dançar. De forma sensória, nesta dança do “ser estar”, sentimos como se houvesse muitos seres humanos em um só. O olhar via comportamento social padrão se dilui, a noção social de indivíduo dá lugar à humanidade. O momento do *cavalgar* é quando a singularidade e a pluralidade do ser dançam juntas.

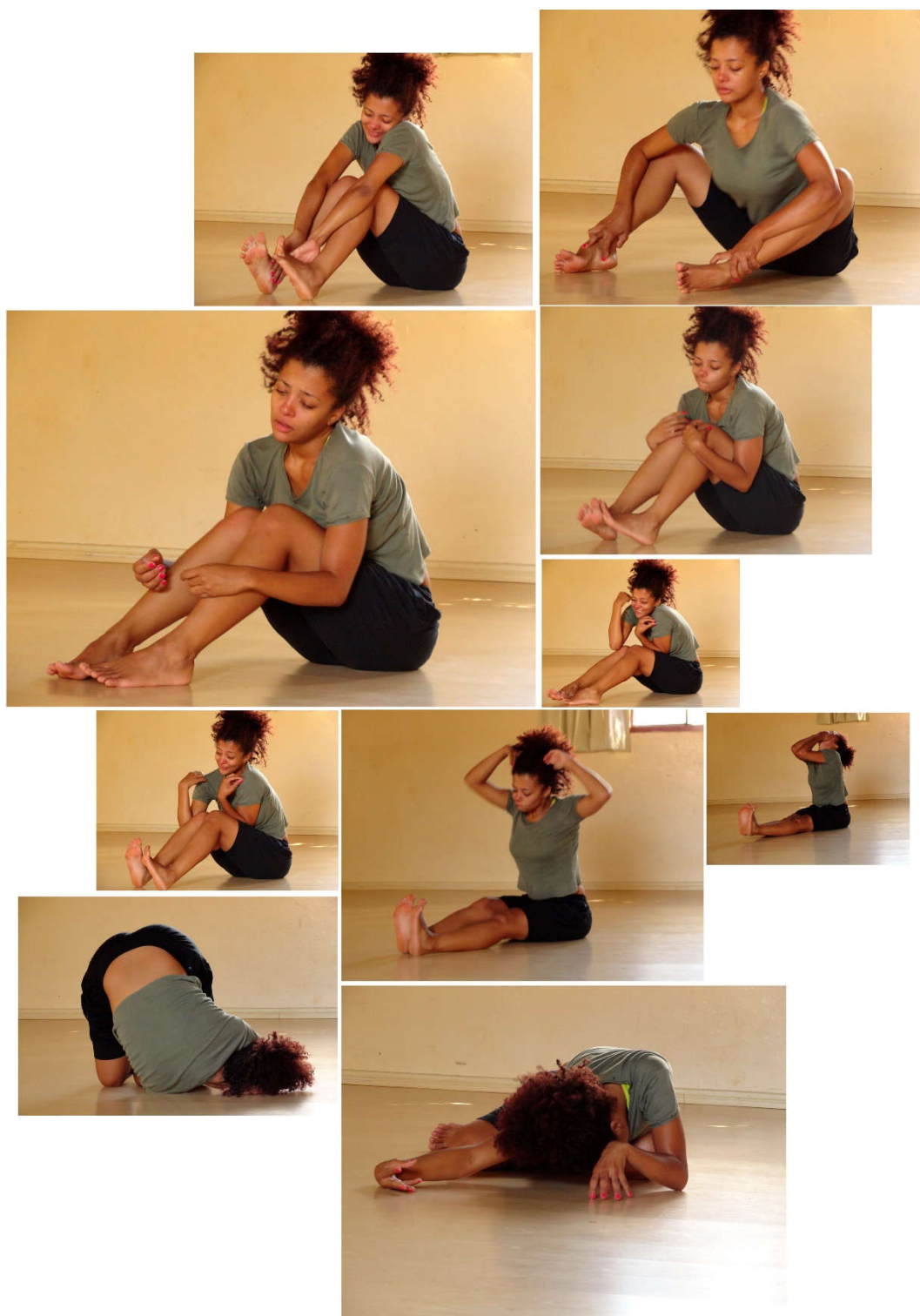
FIGURA 44: TRABALHO EM SALA, PAULA SALLAS (2013) SEDE DO NUTRA.



Fonte: Arquivo do grupo. Fotos: João Porto Dias



FIGURA 45: TRABALHO EM SALA, PAULA SALLAS (2013)



Fonte: Arquivo do grupo. Fotos: João Porto Dias

### 2.3 NUTRIR: (Re)memorar caminhos.

**(Re)memorar caminhos** é um seminário prático. De certa forma, consiste em um desafio, para os estudantes, de expor e ao mesmo tempo de tentar fazer acontecer, na presença do público, alguns dos princípios práticos que o Nutra elegeu como importantes durante o percurso de 2006 a 2016. O objetivo deste seminário é o exercício da sistematização prática e organização das reflexões, que este caminho tem despertado no grupo.

Deste modo, fazem parte de sua estrutura os estágios: *esquentar o ser*, *construir o cavalo* e *o cavalgar*. Além desses, o (re)memorar caminhos desafia o ator a exercitar as relações que deve encontrar para conseguir, por meio da repetição, colocar novamente em estados corpóreos que encontrou no seu treino. Este seminário prático tem as seguintes questões como guias: Como cada ator desenvolve estratégias próprias para provocar, novamente em seu físico, as sensações e o frescor das ações, quando surgiram em sala de trabalho? Como o estudante realiza seu caminho, sem que ao repeti-lo, pareça cristalizado ou totalmente previsível, tanto para ele, quanto para o espectador?

O fato é que, após conseguir corporificar os princípios físicos de: *esquentar o ser*, *construir o cavalo* e *o cavalgar*, ele, o estudante de ator, possui um léxico de ações que pontua como um *saber criativo*. Fazem parte deste *saber criativo*, o que podem ser denominados como *fluxos de movimentos*, *figuras*, *estados de energia* e *de presença* que podem ser realizados diante do público. Considero este momento, de fazer diante do público, uma fase que, de certa forma, altera o trabalho realizado nas etapas anteriores.

Sabemos que, mesmo a presença de um observador, que conduz o treino em sala, já causa interferências no trabalho de investigação do estudante. Mesmo ao mostrar seu trabalho para os outros companheiros de estudo, em sala, o estudante demonstra dificuldades, e o seu trabalho não flui da mesma maneira de quando estava imerso sem ser observado por um público. Isto se dá pelo fato de estar em situação de exposição. O que, durante sua prática, víamos como um fluxo pleno, ao ser mostrado sofre muitas alterações por causa do fator exposição a um público. Todos estes estágios, sevem ao ator como propulsores para o ato cênico, como caminhos para criação tendo como objetivo o público, senão se perde o sentido teatral e torna-se apenas um ritual fechado.

Esta situação despertou outros questionamentos como: por que ao mostrar seu trabalho na presença do público, o estudante não flui da mesma maneira que no treino? Quais os fatores que inviabilizam o ator a fluir, quando em situação de exposição ao público? Tendo

como base estas questões, identifiquei alguns pontos e formas de conduzir o trabalho, para compreender e encontrar respostas práticas.

O desafio consiste em retomar as ações vividas nos momentos anteriores, organizá-las em estruturas para serem passíveis de repetição e serem realizadas diante do público. É a fase na qual o ator deve escolher momentos vivenciados durante a investigação.

Os pontos colocados a seguir foram desenvolvidos por mim como ator, nos últimos oito anos como compreensão prática dentro do Nutra. Porém foi principalmente elucidados e confirmados com a experiência e desafio da necessidade de ter que organizar para aplicar em forma de curso para alunos dentro da disciplina TEAC 1, a qual foi ministrada por mim e pela atriz Paula Sallas, para alunos da graduação do Departamento da Arte Cênicas da UnB. O que se confirmou de forma precisa o quanto temos que sistematizar para ensinar ao outro. Diferentemente do Nutra, maior parte dos alunos da disciplina não tinham, experimentado o processo proposto. O caminho metodológico guia foi a seguinte proposta de módulos:

1. Princípios do treinamento físico.
2. Princípios do treinamento físico e da linguagem do clown.
3. Princípios do treinamento físico e da voz no canto das culturas tradicionais.

O espaço da disciplina se configurou de uma forma diferente do espaço ao qual estamos habituados atualmente no Nutra. Começando pela duração de tempo, quando, na disciplina, tínhamos o tempo de 1h50 min de aula, e os encontros eram com a frequência de duas vezes na semana. Este formato nos forçou, de certa maneira, a sermos precisos e concisos. Trabalhamos com a estrutura pedagógica do Nutra, com regras para faltas e atrasos, e o registro em diário de bordo. Esta experiência nos propiciou revisitar os caminhos percorridos pelo Nutra, de modo mais distanciado, quando pudemos refazer o caminho, e ao mesmo tempo ver sua aplicabilidade, por meio da assimilação da turma.

Tivemos como objetivo primordial o fato de fazer com que os estudantes não somente realizassem os exercícios e procedimentos, mas também que pudessem se apropriar do caminho proposto. Ao final, cada estudante, construiu e organizou uma sequência de ações passível de repetição para ser realizada diante do público. Esta foi uma experiência que iluminou muitos pontos para minha compreensão, talvez por estar distanciado, atuando não como ator, mas apenas como condutor pedagógico. Segundo a atriz Roberta Carreri, do grupo *Odin Teatret*, ao ensinar, o ator cria a necessidade de sistematizar; e ao fazer isso, ele se apropria de forma mais consciente do seu conhecimento e de sua experiência.

No outono de 1974, apenas seis meses após minha entrada no grupo, Eugenio, me pediu que conduzisse os dez alunos da Brigada Internacional no treinamento com os objetos.

Essa incumbência foi de importância capital na minha formação. Para poder se capaz de transmitir minha experiência de forma clara e eficiente, era obrigada a formulá-la primeiro para mim mesma. Ensinando, eu me apropriava do meu conhecimento. Essa sensação viria a me acompanhar no curso de toda a minha vida profissional (2011, p. 41).

A apropriação do conhecimento e da experiência por meio do trabalho de sistematização pedagógica, com o objetivo de ensinar, verticaliza e contribui para o aprendizado do ofício. A prática de ministrar oficinas, cursos, e demonstrações técnicas, faz com que o ator necessariamente organize e sistematize o seu conhecimento, para o outro. É um campo onde, seja atuando em cena, seja investigando em sala, seja ensinando, o ator está sempre *pesquisando com seu ofício*.

Desta forma, ater-me-ei apenas a descrever os principais pontos e as reflexões que foram fundamentais para elucidá-los durante a disciplina.

### *2.3.1 Encontros significativos criam pontes de afeto.*

Percebi que uma questão se evidencia, quando os estudantes tiveram que retomar momentos que vivenciou no trabalho de investigação, para organizá-los de forma cênica. Notei que os momentos mais significativos, geralmente, se deram na etapa do *cavalgar*, quando os estudantes já se experimentaram em estados de presença e fluxos de ações. Neste sentido, as questões são: Quais momentos escolher? Como fazer estas escolhas? E como saber se é a escolha certa? Estas questões aparecem criam uma certa aflição nos estudantes no momento em que os mesmos tem que buscar rememorar os caminhos do trabalho.

Observei que esta aflição é criada pelo fato dos estudantes terem uma certa tendência cristalizada de pensar o trabalho de construção cênica a partir da ideia já preconcebida da encenação para somente depois ele fazer as escolhas do que no seu trabalho se encaixa nesta encenação pré-concebida. Não que não seja possível trabalhar desta forma, porém, novamente esta lógica traz todas as tendências e formas já cristalizadas de encenação.

Para fugir desta relação propomos que não pensassem ainda na encenação. Que as escolhas do trabalho prático fossem a partir dos momentos que eles sentissem como mais significativos para si. Seguiu-se a proposta de conduzir os estudantes a ter uma relação de escolha mais pela via do afeto, do que pelos vícios ou tendências da criação, que a via da encenação tende a guiar nos atores iniciantes neste caminho.

Assim, evitamos utilizar termos como coleta de material, por exemplo. Percebi que o termo “coletar” induz a uma relação de análise fria e distanciada, criando uma separação entre o que estudante faz e o que sente. Outro fator é que este momento é bastante complexo pela quantidade de possibilidades que podem surgir deste tipo de trabalho. Uma análise fria por meio da análise de uma “coleta de material” ajuda a criar uma dissociação, ao que aconteceu e modo orgânico e íntegro na prática.

Como proposta guia para as escolhas, denominamos este momento com a noção de *encontro significativo*. Quando pensamos sob esse modo de ver, a decisão de escolha se dá de forma natural e mais afetiva, pois se o estudante realizou um mergulho de forma profunda, ele sabe o que sentiu, e sabe se algum momento do caminho foi significativo para sua pessoa. Assim, não necessita colocar um olhar analítico sobre o que viveu, para ver se é um material útil a encenação. Este olhar, quando é analítico, geralmente é conduzido sob a tendência de dar juízo de valor, e segue a lógica do que é útil ou não para uma encenação pré-concebida.

A lógica aqui se inverte, não é adaptar o trabalho às ideias cênicas pré-concebidas do estudante, mas sim como o seu trabalho pode se tornar cena. Pensar em “coletar um material” parece que já traz implícita uma relação de buscar o que se quer, um determinado material a priori; mas quando a escolha é feita por afeto, pela ponte do significativo para a sua pessoa, o surpreendente emerge. O que percebo de importante para este caminho em se tratando de estudantes iniciantes é que priorizar o espaço da escolha pela percepção do afeto auxilia no caminho que a investigação busca priorizar no estudante iniciante. Deste modo, não excluo outros caminhos ou ordem, por exemplo, após o ator ter vivenciado o caminho pelo afeto é possível que o mesmo possa encontrar ou fazer suas pontes de afeto em um material ou saber criativo que o mesmo possui ou mesmo que seja externo ou sugerido por um diretor. O fato é que este caminho serve mais para sinalizar ao estudante iniciante o quão é fundamental criar pontes de afeto com seu léxico de ações criativas.

A relação de *encontro significativo* é direta e remete à trajetória que o estudante vivenciou, sentiu enquanto investigava na prática. Esta noção sugere uma compreensão mais orgânica, na qual o estudante se concentra no que foi significativo. E se algo realmente afetou, será natural encontrar os rastros por onde caminhou. Esta maneira de lidar é muito importante porque, ao seguir o sentido do afeto, faz o ator ter, antes de tudo, uma relação de aproximação, de familiaridade, e, conseqüentemente, o faz interessar e crer no seu próprio fazer, que se torna mais íntegro. Stanislavski descreve a importância de o ator desenvolver um interesse pelo que faz na atuação.

Também o ator deve interessar-se naquilo que ele pode crer e tudo o que se oponha como obstáculo a esta crença deve ser ignorado. Isso ajudará a esquecer o buraco negro do proscênio e os convencionalismos da atuação em público. Quando vocês chegarem na arte da verdade e na fé que as crianças alcançam em suas brincadeiras poderão ser grandes atores<sup>50</sup> (2007, p. 173, tradução nossa).

O caminho que propicia ao ator a interessar-se pelo que faz evita dar espaço às tendências e convenções, como coloca Stanislavski. Ele ressalta a importância de nos conectarmos com a integridade, com o saber de estar interessado, para despertar o estado de jogo, de brincadeira e de sentir prazer no que faz. Para isso, devemos buscar o que nos move, o que nos inspira a fazer, e não a cobrança de executar cenas que se distanciam da nossa percepção de afeição pessoal e física. Sobre a importância de uma relação mais íntegra e menos distanciada da pessoa do ator com o modo de fazer teatro, a atriz Raquel Scotti, do Lume, descreve a seguir:

Comecei a acreditar que meu sonho de criança e que o prazer do jogo do teatro eram apenas convicções de alguém que cresceu ouvindo que tinha talento, jeito, tino. Se, de uma hora para outra, toda essa convicção tinha desaparecido, era porque o que eu imaginava ser teatro de fato não era. O teatro mesmo era chato, falso, desconexo da minha pessoa. Mas o pior foi que, com minha pequena experiência na época, eu julguei ser minha a culpa. O teatro passou a ser chato por incompetência minha. Arrisquei seguir por mais algum tempo buscando alguma resposta ou saída para minha questão e acabei encontrando um mestre que me mostrou caminhos para atar novamente os elos que me fizeram acreditar que eu deveria dedicar minha vida ao teatro. Esse mestre conseguiu mostrar que, mesmo realizando um trabalho muito sério, disciplinado e às vezes até doloroso, eu podia voltar a ser criança. O mestre de que falo é Luís Otávio Burnier, ator, mímico, idealizador e criador do Lume, berço das experiências, dores e alegrias aqui relatadas (HIRSON, 2006, p. 28).

Quando nos referimos ao estado de criança, ou da alegria no que fazemos, não se trata de sermos e sempre estarmos felizes ou fazer coisas alegres e agradáveis. O prazer ao qual me refiro é o da capacidade de criar conexão, da afetividade com o que fazemos, para que não vire uma mera prestação de serviço, uma ação desconexa dos sentimentos do ator. Como fazer o público sentir ou ser afetado por algo, se o que fazemos não tem o mínimo de ligação com a nossa pessoa? Ou seja, trata-se da ponte que o ator deve encontrar ou construir entre o que faz e o que o move a fazer, só assim encontrará uma integridade em fluxo. E a chave para isso é o afeto.

---

<sup>50</sup> Texto original: “También el actor debe interesarse en aquello en que pueda creer, y todo lo que obstaculice esta creencia debe ser ignorado. Eso le ayudará a olvidar el negro hueco del proscenio y los convencionalismos de la actuación en público. Cuando ustedes lleguen en el arte a la verdad y la fe que los niños alcanzan en sus juegos podrán ser grandes actores”.

Refletir deste modo ajuda o ator a começar do simples fato de um encontro significativo, porque este já possui uma ponte com a integridade das ações, uma empatia, e isso cria interesse por aquilo que viveu, e o que fez sentir no trabalho de investigação. O significativo como potência traz o olhar do afeto para escolher os encontros que teve em sua prática.

### 2.3.2 *Conhecer o percurso é estar seguro para atuar.*

Como conseguir repetir o que aconteceu no treino? Afinal, este trabalho de investigação é para a criação cênica que possibilite gerar teatro. Quando realizamos o trabalho de retomar as ações escolhidas, como atores, nos deparamos com o fator da comparação, ou seja, ao tentar repetir as ações, notamos que as mesmas não acontecem do mesmo modo de quando surgiram a primeira vez ou como nasceram no trabalho.

Observei que, ao retomar as ações, gera nos estudantes certa estranheza, pois percebem que ao retomar o trabalho, o mesmo sofre pequenas modificações. Eles relatam que não sentem da mesma forma como surgiu na investigação prática. Por conta deste motivo foi importante deixar claro para os estudantes que, nesta etapa de *conhecer o percurso*, o trabalho não seria ainda o de fazer as ações acontecerem de forma orgânica, pois, a partir do momento em que fazemos o trabalho de escolher, ou selecionar os encontros significativos, já começa, a partir deste ponto, um trabalho que está situado apenas no terreno do previsível e do simbólico, ainda. O próprio ato de escolher torna o que se escolheu um recorte do percurso e não as ações em si. É como fazer uma foto de uma paisagem: a foto não é a paisagem, porém a simboliza como imagem.

Neste sentido, percebo que fazer este recorte, ou escolha do percurso, causa no estudante uma certa frustração, pois ele sente que suas ações não acontecem da mesma maneira que as percebia nos momentos anteriores. Ele sente como se algo estivesse errado ou “morto” no sentido da ação. Este momento se torna um pouco complicado porque o ator experimentou as ações vivas e quentes no momento da prática e ao retomá-las, para repetir o caminho, justamente acontece o contrário, sente o trabalho fraco, como se não tivesse vida, nem sentido para si. Abre-se uma nova dimensão para o ator nesta etapa: Como aprender a trabalhar com o que agora é previsível? O que vai devolver os impulsos de vida é o trabalho pela repetição.

Antes do trabalho de repetição, aconselhamos aos estudantes não pensar na vida em si das ações, para que não comparassem a vibração das ações de como as surgiram pela primeira vez no trabalho, mas sim focassem em sua organização, colocar as ações em sequência, e ainda não se preocupassem com a “vida das ações”. Criar um roteiro, ou percurso claro e

preciso para ser capaz e passível de ser repetido. É um trabalho que trata da forma e estrutura para ser fixada, um trabalho de construção, de marcenaria para construir um trilho preciso. Um percurso que deve se tornar totalmente conhecido pelo ator em seus mínimos detalhes. É um encadeamento, de ações, de fluxos, de estados, de posições ou “ser estar” que o ator escolheu e organiza em uma sequência de acontecimentos interligados para serem desencadeados.

Nesta etapa entra o trabalho de verticalização física por meio da repetição. Agora as ações mapeadas servem como portas físicas de movimento, para o ator gerar, por meio da repetição e do previsível enquanto movimento, estados vivos e pulsantes que conseguiu vivenciar no treino, por meio dos exercícios. Porém, estes movimentos e ações, mesmo no primeiro momento parecerem “mortos” como a foto da paisagem, eles têm em seu cerne o poder de despertar a memória física, da qual o ator vivenciou na prática anteriormente. O despertar da memória, acontece por meio do trabalho físico da repetição.

Reconheço que esta separação é apenas didática pois seria impossível separar emoção e físico no processo de repetição e retomada das ações. Porém, resalto mais uma vez que foi necessário guiar o trabalho com esta sutil separação para os estudantes não se preocupassem em tentar reproduzir as emoções vivenciadas pela primeira de quando surgiu as ações no trabalho de investigação com os exercícios. Com o percurso claro e preciso, os estudantes conseguiram executá-los, buscando provocar, construir novamente ou despertar o que aconteceu na primeira vez. Como já mencionado, a relação com a repetição deve ser orgânica, ou seja, repetir não significa buscar forçar sentir as mesmas sensações que a primeira vez; neste sentido, não é ressuscitar emoções ou sentimentos, mas saber provocá-los novamente, mas também estar disponível se outros sentimentos, emoções ou estados aparecerem.

Assim, para que o percurso esteja preciso, claro e fluido para o ator, de modo que não precise se preocupar para executá-lo, o trabalho da repetição é um dos caminhos apontados para conseguir a vida e o frescor, agora não mais utilizando os exercícios físicos, mas com a sequência dos seus próprios movimentos corpóreos. No início, o trabalho pode soar mecânico para o estudante, mas não no sentido frio da palavra e sim no sentido da estruturação técnica, como um momento de construção da escada mencionada na fala já mencionada neste texto do discípulo de Decroux “Nos espetáculos, o espectador deveria ver a neve, não a escada”, disse-me uma vez” (LINDH *apud* CARRERI, 2011, p. 18).

Aos poucos, este trabalho de conhecer o percurso vai sendo memorizado, gravado na musculatura, como expõe Stanislavski:



Tratar de gravar em si mesmo os rasgos humanos típicos que expressam a vida interna do papel. Depois de haver criado para cada um deles, definitivamente, a forma que supõe mais adequada, o artista aprende a encarná-la mecanicamente, sem a menor intervenção de seus sentimentos no momento de se apresentar diante do público. O atinge exercitando os músculos do corpo e do rosto, a voz e os procedimentos que requer qualquer arte, ensaiando infinitas vezes<sup>51</sup> (2007, p. 38, tradução nossa).

É desta forma que há um equilíbrio entre a estrutura fixa ensaiada e passível de ser repetida com exatidão e a liberdade do abandonar-se no provocar à memória, o que faz o ator recriar as ações em cena. Como um roteiro de ações, o percurso está claro e firme para que o ator possa esquecer-lo e criar ou recriar seu trabalho ao caminhar nele. Como o *canovaccio* da *Commedia Dell'arte*, na qual existem pontos fixos que embasam cada personagem ou situação para que o ator possa agir dentro do roteiro, ou a partir dele possa criar, no aqui e agora, dando vida as suas movimentações, antes previsíveis, mas que no presente, se tornam atos.

Notei que a estranheza que o estudante percebe é que não consegue sentir as mesmas emoções, ou os mesmos sentimentos, pois do ponto de vista da emoção ou do sentimento, a repetição igual realmente seria impossível. Neste sentido percebo que existe tendência no ator, no modo de compreender o trabalhar, como se tivesse que fixar as emoções para poder repeti-las. Esta noção leva a uma tentativa de reproduzir as emoções; conseqüentemente, por não conseguir, o ator cai em estereótipos. Segundo Burnier, as emoções não podem servir como ferramentas-bases para este trabalho, pois

O que é uma *emoção*? A palavra vem do francês *émotion*, que por sua vez é formada pelo modelo de *motion*, do latim *mōtiō-ōnis* (*Etimológico Nova Fronteira*), e significa “ato de mover” (*Aurélio*). Como vemos, o próprio termo indica algo de intrinsecamente dinâmico, em movimento, algo que está *em moção*, em mutação, e é portanto mutável (condição para que seja *emoção*). Não podemos fixá-la, mas simplesmente *senti-la*. Se a emoção é algo que está em movimento dentro de nós, não podemos *conduzi-la* segundo nossa vontade, mas simplesmente *senti-la*, deixá-la fluir, circular, movimentar-se (BURNIER, 2001, p. 89).

Se a natureza da emoção é estar em constante movimento, da mesma forma, quando o ator faz o trabalho de repetir, é possível que sinta outras emoções e sentimentos. Ao notar esta diferença, o estudante estranha o trabalho. Por outro lado, seria exaustivo e até impossível, forçar o trabalho pelo fixar das emoções e dos sentimentos, como afirma Stanislavski:

---

<sup>51</sup> Texto original: “Tratan de grabar en sí mismos los rasgos humanos típicos que expresan la vida interna del papel. Después de haber creado para cada uno de ellos, definitivamente, la forma que suponen más adecuada, el artista aprende a encarnarla mecánicamente, sin la menor intervención de sus sentimientos en el momento de aparecer ante el público. Lo logra ejercitando los músculos del cuerpo y del rostro, la voz y los procedimientos que requiere cualquier arte, ensayando infinitas veces”.

Habitado a reproduzir mecanicamente a parte, o ator repete seu trabalho sem desgastar seus nervos nem suas forças espirituais. Considera que este desgaste, além de desnecessário, é prejudicial, posto que toda emoção perturba o domínio de si mesmo e transforma o desenho e a forma que tem sido fixados de uma vez para sempre<sup>52</sup> (2007, p. 38).

Para entender o sentido de fixar o desenho, das ações, podemos fazer a seguinte comparação, conforme disse o mestre russo: é semelhante quando fazemos uma trilha ou um caminho a primeira vez, cada ato e sentimento despertado neste caminho é único, logo nunca será como o da primeira vez, não sentiremos a sensação da mesma forma. Mesmo sabendo disso, não deixamos de ver outras coisas ao refazer e contemplar novamente um caminho já conhecido. Pense numa paisagem, ao caminhar por uma trilha, a cada dia será sim o mesmo lugar, porém não estará igual, não estará com a mesma luz do sol, ou nuvens. Mas ainda assim o caminho, a paisagem nos faz contemplar o caminho novamente. Podemos fazer este mesmo percurso inúmeras vezes, o percurso é previsível, e já sabemos o que veremos, mas nem por isso nos desinteressamos de vê-lo novamente. Da mesma forma, a relação com a parte previsível do trabalho do ator também pode seguir esta noção e ter esta mesma capacidade.

Neste sentido, quanto mais o percurso for preciso e claro, mais ele dará liberdade para o ator criar e abandonar-se. Assim, novas nuances encontradas no aqui e agora preencherão de sentido o percurso. Esse nível de trabalho se dá no sentido estrutural, faz parte da construção e da técnica do ator. Um trabalho de se “auto lapidar” pela repetição causa uma certa aflição nos estudantes, pelo fato de aprisionar o estudante em um desenho. No princípio se cria uma certa impaciência mental, pois notei que não somos, como atores, educados pela marcenaria da repetição como caminho para verticalizar as ações. No início deste momento, da repetição, o trabalho se torna desinteressante para o estudante, porque estamos acostumados a ater como parâmetro fazer sempre sentindo emoções. O trabalho técnico de repetição é quando o estudante cria uma prisão para verticalizar e gravar em nível corpóreo as ações.

Neste sentido, quanto mais domínio, do ponto de vista da estrutura, do percurso, de saber o que fazer, mais o ator poderá estar livre depois para experimentar e criar dentro do seu fazer. Conhecer o percurso faz com que estejamos livres para, ao executá-lo, também viver sua contemplação em cena. Podemos revisitar outras vezes este percurso e caminhar novamente nele, o percurso é igual, mas partindo do entendimento que não somos os mesmos, a cada

---

<sup>52</sup> Texto original: “Habitado a reproducir mecánicamente la parte, el actor repite su trabajo sin desgastar sus nervios ni sus fuerzas espirituales. Considera que este desgaste, además de innecesario, es dañino, puesto que toda emoción perturba el dominio de sí mismo y cambia el diseño y la forma que han sido fijados de una vez para siempre”.

momento ou segundo e que o próprio tempo espaço será outro, o caminhar nunca será repetido dentro do percurso. É este fator que dá chão ao trabalho realizado a cada vez que é feito.

### *2.3.3 Caminhar no percurso e contemplar o passeio.*

A relação com a metáfora da bicicleta. Possuir uma bicicleta não é o mesmo que saber andar nela. Podemos até admirá-la parada, mas o melhor mesmo é andar nela, utilizá-la para o fim para o qual foi criada.

Do ponto de vista do domínio do percurso, da sequência física do estudante, é o mesmo que possuir ou construir a bicicleta. Porém, esta é só mais uma das partes que compõem o trabalho. Após possuir a bicicleta, temos que aprender a andar nela, fazer com que a bicicleta ande, em fluxos de movimentos. Neste estágio, entramos no caminho do risco. Aprender a andar de bicicleta no início é um ato de fé, pois não entendemos como funciona, sem antes aprender na prática. Para que isso aconteça, precisamos nos jogar. Coragem para se lançar no desconhecido é preciso para descobrir as leis que regem o fluxo, o equilíbrio, o desequilíbrio, o contrabalanço que o corpo faz e a força para manter a bicicleta em fluxo de movimento.

Partindo desta noção e metáfora, a bicicleta significa a sequência física e o roteiro de movimentos que o ator possui, organizado, estruturado e seguro. Agora ele precisa fazer esta sequência e roteiro ganhar fluxo de vida. Este é o momento em que o estudante aprende a saber caminhar dentro do percurso, é preciso coragem para se inspirar e se abandonar dentro do percurso, mas é este salto, como um ato de coragem, comparado ao salto do louco no abismo da carta do tarô, que fará com que ele, o ator, encontre a imprevisibilidade que trará frescor e a vida, dentro do percurso previsível. O desafio que o ator encontra nesta etapa do trabalho é usar o percurso como base para se abandonar novamente, no sentido de tentar reencontrar o novo, mesmo dentro do conhecido.

Nesse momento, o ator trabalha em uma relação dialógica entre o previsível que dá forma e rigor, e o imprevisível que dá sentido e vida na organização das suas ações cênicas. A seguir, Copeau faz referência a Diderot para explicar este fenômeno:

Diderot tem razão: “tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado” na cabeça do ator. Mas se a sua interpretação for apenas a expressão da sua maestria e como que a exposição de um excelente método, ou ele se instala na rotina ou então se dissipa nos jogos do virtuosismo. O absurdo do “paradoxo” é opor os procedimentos do ofício à liberdade do sentimento e negar, no artista, a coexistência e a simultaneidade deles (COPEAU, 2013, p. 166).

Fazendo novamente um paralelo com a metáfora da bicicleta para compreender a fala de Copeau, vejo que trabalhar na construção da bicicleta, dedicar-se horas e horas a construí-la e enfeitá-la é uma parte do trabalho significativo, mas devemos também, como estudantes da atuação, saber colocar a bicicleta em movimento, saber andar nesta bicicleta. Ou como colocou Jaques Copeau acima, não ficar no virtuosismo, mas ter coragem de se lançar no imprevisível que a vida, no aqui e agora, oferece no momento da atuação.

É recorrente ouvirmos a frase, quando nos deparamos com uma situação que nos exige coragem para dar o primeiro passo em direção a algo: “Se joga! ”. As leis do jogo regem uma constância na relação entre a parte que podemos controlar e ter previsibilidade e a parte que não podemos controlar, que é a imprevisibilidade. Neste sentido, podemos definir esta situação como jogo no trabalho cênico do ator, entre o previsível que auxilia a gerar o imprevisível. O jogo, neste sentido, traz vida e a possibilidade do acontecer algo, este se jogar em vida talvez seja um dos diagnosticadores de que as ações que o ator vive em cena estão de fato sendo construídas e acontecem no aqui e agora.

Este se lançar pode ser entendido no ator como um estado de jogo. Neste se lançar, coordenado, o ator sente prazer. Ou voltando ao exemplo da bicicleta, sentir prazer ao andar de bicicleta é, ao mesmo tempo, andar e contemplar o passeio.

Há um equilíbrio entre a contemplação e a mecânica ao andar de bicicleta, pois para se lançar, é preciso estar atento; ao menor descuido, ou desconcentração, o ator pode cair com a bicicleta. Por outro lado, se ficar muito concentrado no percurso e na mecânica para não se perder, o ator não aprecia o caminho e logo não transpõe o prazer, apenas executa o percurso de forma segura.

E penso que o público não está interessado na engrenagem de como a bicicleta funciona, mas em como o ator, o ser que anda sobre ela, vive o passeio e expressa o prazer da contemplação do caminho que faz. Assim, a precisão exata do domínio estruturado por meio do caminho, ou do desenho das ações se faz fundamental para que o ator possa se abandonar e viver a criação no aqui e agora. Como novamente diz Copeau,

À medida que os signos se afirmam, em precisão, em entonação, em profundidade, à medida que tomam posse do corpo e de seus hábitos, estimulam por seu turno os sentimentos interiores que, com uma realidade cada vez maior, instalam-se na alma do ator, a preenchem, a suplantam. É nesse grau do trabalho que germina, amadurece e se desenvolve uma sinceridade, uma espontaneidade conquistada, adquirida, da qual se pode dizer que atua como uma segunda natureza, a qual, por sua vez, inspira as reações físicas e lhes dá autoridade, eloquência, naturalidade e liberdade [...]. (COPEAU, 2013, p. 167).

A mecânica é o caminho pelo qual podemos obter o domínio, uma estrutura que favorece recriar, possibilitando que a vida presente perpassa e contribua na ação cênica. Mais uma vez para que a compreensão, principalmente escrita ou explicativa para atores iniciantes senti que é necessário separar esta compreensão, mas sabemos que mecânica e vida são inseparáveis na prática. Neste sentido, a metáfora do vaso de vidro, do ator Ryszard Cieslak, elucida esta compreensão no trabalho do ator, no qual relata a seguir sobre a relação entre a estrutura, o percurso, que denomina como partitura e a vida, no aqui e agora, que a própria partitura possibilita acontecer:

A partitura é como um vaso de vidro que contém uma vela acesa. O vidro é sólido, está ali, você pode contar com ele. Ele contém e guia a chama. Mas ele não é a chama. A chama é meu processo interior, a cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que o espectador vê através da partitura. A chama é viva. Assim como a chama que se move atrás do vidro varia, cresce, diminui, quase se apaga, de repente brilha com força, reage a cada sopro de vento, assim minha vida interior varia de noite para noite, de instante para instante... Cada noite eu começo sem nada antecipar. É a coisa mais difícil de aprender. Não me preparo para experimentar o que quer que seja. Não digo para mim mesmo: "Da última vez, essa cena foi extraordinária, tentarei repeti-la". Quero somente estar pronto para o que acontecerá. E eu me sinto pronto para aproveitar o que acontecerá se me sinto seguro em minha partitura, se eu sei que, mesmo quando não sinto quase nada, o vidro não se quebrará, que a estrutura objetiva, trabalhada durante meses, me ajudará. Mas quando vem o momento em que posso queimar, brilhar, viver, revelar, então estou pronto porque não antecipei nada. A partitura permanece a mesma, mas cada coisa é diferente, pois eu sou diferente (CIESLAK, 2015, p. 66).

Este exemplo do ator Ryszard Cieslak é tão completo, claro e profundo que não carece de muita explicação a mais. Mas, para fazer uma aproximação de sua fala, ao que percebo na prática, caminhar no percurso é a mesma relação, a qual o ator descreve acima, com a metáfora do vaso de vidro e a luz da vela. É se permitir sentir, a cada vez que realiza o percurso, é um ato tanto de executar a partitura do ator, como de estar pronto para contemplar o que acontece no presente. É expandir o espaço para a criatividade no aqui e agora, com o público. Caminhar no percurso propicia um equilíbrio técnico para se chegar ao orgânico. Neste sentido, codificar, repetir ou rememorar caminhos das ações consiste não em tentar fazer igual, mas saber provocar novamente à nível corpóreo. Isso é possível quando o trabalho atinge o físico de tal modo que a memória corpórea emerge.

Deste modo, como colocou Cieslak, ter uma partitura como trilho para poder estar seguro possibilita ao ator ficar livre para recriá-lo, não o percurso, mas o caminho por meio dele. Este recriar renova e ressignifica as ações para o ator, e uma das chaves que podem auxiliar o ator é a construção de uma partitura fixa.

As etapas, encontros significativos, conhecer o percurso e caminhar no percurso com o passar do tempo, vão se misturando, compondo um ciclo não linear, que nem sempre segue a sequência aqui colocada. Elas formam um modo pessoal do ator compor, criar e acontecem como sabedoria corpórea. Todas elas estão relacionadas entre si, e os seus momentos perpassam o momento das outras etapas. O desafio que se segue agora é: como realizar esta sabedoria corpórea diante de um público?

#### *2.3.4 Gerar o terceiro lugar com o público.*

Quando, nesse processo, entra a presença do público, todo o trabalho realizado das etapas corre o risco de “ir por água abaixo”. Dias de trabalho em sala fechada, em que o estudante até consegue realizar todo o processo explicado acima, mas, como bem sabemos, o fato de se colocar exposto a um público afeta diretamente a realização do seu trabalho. O medo da exposição impede que a linha íntegra das ações chegue ao fluxo orgânico, quando diante de um público.

Neste sentido, o trabalho com o palhaço evidenciou para mim que a situação de exposição ao público está diretamente ligada ao medo do ridículo, do lugar de constrangimento, da constante cobrança para consigo mesmo e da relação demasiada de autocrítica, que impede o fluir do ator em seu trabalho, causando uma interrupção entre o que faz e o que pensa.

Desta forma, os princípios da linguagem do palhaço auxiliaram os estudantes da disciplina a encontrar um lugar de conforto no desconforto que é causado pela exposição, ao ser colocado nesta situação. Abaixo seguem reflexões que saíram do diário de bordo dos estudantes da disciplina. São pequenos relatos que evidenciam o como os exercícios com princípios da técnica do *clown* afetaram suas percepções, tanto em relação ao companheiro de cena, quanto ao público:

Não tinha maneira melhor de começar este bloco. O fracasso é a principal matéria-prima do trabalho com os clowns. Os jogos propostos pelo João iam colocando as pessoas em situação de inusitada exposição. Íamos sendo colocados em situação de improviso enquanto éramos assistidos pelos demais. A exposição, o jogo de expectativas com o público e o próprio drama da ansiedade, de não saber o que vem e a resposta, do flagrante fracasso são elementos de composição do trabalho. Durante os jogos de argumentação, os improvisos durante pequenas cenas/imagens pude ver o mesmo medo que eu tinha de fracassar em todas as pessoas.

Me senti mais integrada nesse momento pelo grupo. Tínhamos o fracasso como “lugar comum”, de convergência. Foi o momento em que consegui perceber o poder de desobstrução que o clown tinha sobre as dores de

nossos dramas comuns. Senti que esta parte do trabalho me fortaleceu e me nutriu, principalmente sobre a exposição, de ser observada e avaliada e o jogo de expectativa nas ações (Diário de bordo, Isabella de Mendes Rocha, jun. 2016).

Podemos perceber, na reflexão da estudante acima, que o medo do fracasso e a constante busca pela aceitação por meio do acerto, vinda do comportamento exercitado no convívio social, invadem também o espaço da criação. Este padrão de exigência atrapalha a integridade das ações do ator em cena. Os exercícios propostos de princípios da linguagem do palhaço vão exatamente trabalhar estes aspectos intrínsecos à pessoa. Uma constante cobrança de auto avaliação na busca de agradar destrói todo o trabalho construído nas etapas anteriores, ao ser realizado diante do público. Nesta situação, de atuação diante de outras pessoas, o ator, em vez de continuar fluindo em suas ações, moldam-nas, utilizam-nas para tentar agradar ao público ou se proteger do incômodo da auto exposição.

[...] Falo da exposição porque eu me compreendo com um ser muito amostrado, e dar de cara com a exigência desta "amostração", num espaço tempo que era para ser mostrado, me constrangia. Falo do potencial que seria exigido de mim, porque eu sempre encaro os exercícios como avaliações do sujeito.

Diferente do módulo anterior, este módulo se mostrou claro em relação ao como fazer, apesar de nos ser mostrado em todos os momentos o quanto deveríamos estar disponíveis para que algo realmente significativo acontecesse. O que considero pertinente ressaltar nesse módulo, em relação ao que me afetou, foi a desconstrução do ser ético-social que me habita. Encontrei lugares em mim de disponibilidade que não sabia onde morava. Lugares subjetivos que ampliaram minha capacidade de percepção, escuta, pergunta e resposta em relação ao outro, no caso o (a) espectador (a) e o (a) companheiro (a) de cena (Diário de bordo, Ivanisson de Sena do Nascimento, jun. 2016).

Diante da necessidade de desenvolver no ator uma sabedoria de disponibilidade, para assim aproveitar a presença do público como potência, buscamos uma maneira de colocar o estudante em estado de exposição em jogo, para que ele construa uma maneira de lidar com o fato de estar exposto como mais um lugar que integra e acrescenta em sua recriação no aqui e agora. O ator deve aprender a exercitar um estado de disponibilidade ao lidar com o público, como mais uma das importantes partes que contribui para sua criação, mas antes disso, deve aprender a lidar com o medo da exposição e do constrangimento.

A reflexão do estudante acima, evidencia que existe uma certa maneira condicionada de execução, como uma programação cristalizada, ao se relacionar com o outro, que não permite uma escuta, para que suas ações e reações aconteçam como resposta coerente

e íntegra a situação proposta. A situação de jogo, entre os estudantes no exercício com alguns dos princípios do *clown* como por exemplo, exposição e a situação de ridículo, não pede uma resposta automatizada, mas exige uma reação. Para isso, ele deve estar atento, e ter uma atitude de se colocar em jogo, no risco da situação, mesmo que para tal precise desrespeitar alguma convenção ou comportamento da “boa educação”.

Deixando de lado nosso robô. Coloque-se em risco. Sobre o sentimento de responsabilidade: não quero decepcionar o público; E daí a disputa por ele. E daí a força-lo a estar comigo. E daí desistir dele. Mais uma frustração. [...]. No geral a minha percepção foi toda voltada para o “se colocar seja no energético, seja no clown ou em qualquer outra coisa”. E tudo girou em torno do clown (na minha própria percepção), no sentido de “me colocar” [...] (Diário de bordo, Marcela Mayara Magalhaes Brito, jun. 2016).

Parece um mero detalhe, mas a exposição ao público força o ator a se relacionar com o padrão de comportamento desenvolvido no convívio social. Imediatamente, uma autocrítica, que funciona como uma reguladora do padrão de comportamento, invade os pensamentos do estudante, tirando o foco da atuação. São vozes de autocrítica que os impedem de estar presentes com seu trabalho diante do público. Ou como colocou a estudante acima, uma real necessidade de se colocar e não de seguir um comportamento. E colocar o estudante para se relacionar com o aqui e agora diante da situação, olhar, ver e ouvir, trabalhar com o real.

Sobre isso mais uma fala vem a elucidar este momento do trabalho:

Perceber que provavelmente você não é aquilo o que você gostaria de ser para os outros, é uma insegurança que sinto presente em diversos momentos do fazer teatral e revemos muito intimamente durante o módulo clown. Olhar para o público durante os exercícios desse módulo foi muitas vezes difícil, se perceber frágil, lidar de uma forma muito real e próxima das pessoas gostarem ou não do que você vai fazer.

[...] em alguns momentos senti como se meu plexo estivesse, sem carne, como se eu fosse transparente e como se a instabilidade da minha respiração fosse perfeitamente audível. Era como se pudessem ler minha mente e eu ler a mente do público, formando um lugar em que várias vozes ecoavam ao mesmo tempo dizendo: - Ela está nervosa. - Não fica nervosa. -Será que ela vai conseguir? Mas após esse momento, também me veio algumas vezes a sensação de: é isso, é isso que sou, como estou agora e de alguma forma eu vou jogar com isso. Senti no meu caso, que o treinamento de estar diante do público, de alguma forma servia para passar para esse segundo momento de uma forma mais rápida e menos dolorosa, não bloqueando assim outras possibilidades de fluxo e jogo.

Percebi assim que posso não me concentrar tanto em expectativas, informações, preocupações, se isso vier deixar passar, não reter, gastar muita energia nisso, sinto que isso torna mais possível a minha presença



em cena, me torna mais disponível para possibilidades de afeto, ações que surgem no momento, diminuindo meu tempo de reação para aquilo que me toca (Diário de bordo, Clarice César Dias, jun. 2016).

Estas vozes, as quais a estudante coloca acima, criam uma cisão, como já dito, entre o fazer e o analisar, de tal forma que divide o ser estar do ator. Não os sentimos íntegros, mas suas preocupações e incômodos, mesmo escondidos, criam ruídos que nos impedem de contemplá-los como público. Quando isso ocorre, notamos que o ator não está sentindo prazer e como consequência não encontrou o lugar do jogo. Sobre a sensação de estar na condição de jogo, descreve outro estudante a seguir:

Chamo de intuição esse sentido concreto presente nos apontamentos do jogo cênico, equivalente a audição para os músicos, a visão dos pintores, o tato dos escultores. Usamos, bem como os demais artistas usam, todos os nossos sentidos, mas nossa intuição nos diz o que o jogo demanda. É um sentido de partilha com os outros atores, atentos ao jogo e ligados à sua intuição. Uma relação entre a interioridade das percepções e a exterioridade de suas ações (Diário de bordo, Marcelo Carvalhedo Nenevê, jun. 2016).

O trabalho com os princípios da linguagem do palhaço também tem um foco no erro, na fragilidade como potência na atuação e principalmente na construção da comunicação direta ou indireta estabelecida com o público, como um afeto ou empatia. Neste sentido, estes princípios da disponibilidade, da fragilidade auxiliam o ator a lidar de uma forma diferente de como os vive no comportamento dentro do convívio social. O estudante percebe outras formas de saber se colocar em atuação a partir destes princípios:

O trabalho do clown foi uma experiência em que eu me deparei com minhas fragilidades e impossibilidades. Mexeu muito comigo, pois me fez entrar em vários conflitos comigo mesma. Vieram à tona características minhas que me incomodam e que de certa forma dificultam o processo de disponibilidade dentro do trabalho. A minha forte auto cobrança em fazer as coisas bem feitas e a necessidade de estar sempre em controle de tudo acabavam indo de contramão à proposta do clown. A sensação de ser julgada/observada foi mais forte nesse módulo que no anterior e não sei se consegui superar isso por inteiro. [...].

Vivenciei a linguagem do clown como uma proposta de estado de jogo com o outro constante, ou seja, um estado de disponibilidade e de afetação conjunta. É muito importante estar aberto a relacionar-se com os outros, respondendo sensivelmente às ações que acontecem no exterior. Além disso, é necessário um movimento de sensibilidade consigo mesmo, abrindo espaço para que reações inesperadas aconteçam, mesmo que seja incômodo

sair do controle das próprias ações. São essas lacunas inesperadas que mantém o jogo vivo e que permitem que aconteçam intervenções do clown e do público.

Numa das aulas desse módulo, foi pedido que trouxéssemos uma coreografia de uma música de escolha nossa. Levei "missa dos escravos", uma música do Hermeto Pascoal que gosto muito. Apresentei com muita seriedade e com muita convicção, mas recebi o feedback de que tinha sido "tudo muito perfeito" e que não era essa a proposta do clown. Depois de várias falas e também de outros exemplos dos colegas, compreendi que minha dança foi uma manifestação fechada em si mesma, sem espaços para lacunas de intervenções vindas de mim e do público. Logo depois da minha dança, dancei uma música que eu não conhecia e que era mais leve e descontraída. Ao dançar essa música busquei entrar mais em contato com o público e percebi mais claramente essa dinâmica de afetação conjunta: ao observar a reação do público eu me afeto e ao me afetar eu afeto o público. Isso acendeu dentro de mim uma luz na busca desse lugar de maior disponibilidade [...]. (Diário de bordo, Camila Rocha Ferrari, jun. 2016).

As diversas situações que o ator exercita, por meio dos princípios da linguagem do *clown*, conduzem-no não somente a executar sua cena de forma exímia e perfeitamente técnica. Um equilíbrio entre a execução técnica e a potência de se permitir e de se inspirar ao criar no aqui e agora é fundamental para que sua criação chegue à percepção do público que o aprecia. Sobre uma técnica que contenha o equilíbrio entre o premeditado e o espaço para o imprevisível, diz Copeau:

É a questão do ofício no teatro, a questão de uma técnica forte e leve, premeditada e livre, ao mesmo tempo a mais consumada e a mais depurada possível, a mais engenhosa e a mais viva, e que, por mais perfeita que seja, permanece, no entanto, sempre um pouco aquém do espírito do qual é servidora.

Se eu trouxe algo ao teatro, se eu pelo menos indiquei o que se poderia trazer ao teatro, tenho o prazer de acreditar que é isso que acabo de dizer: uma entrega do espírito em cena por meio de uma técnica profunda e bem assimilada e, como consequência, o domínio direto do poeta sobre o instrumento dramático (2013, p. 23).

Sem uma relação de comunicação com o público ou uma abertura do ator para que isso aconteça, o que o mesmo realiza em cena corre o risco de se distanciar ao ponto de não atingir a percepção do público. Como disse Copeau, muito domínio técnico impede uma relação de aproximação com o que se passa com o ator, pois constrói em sua exímia execução uma espécie de bolha que o isola. Neste momento do trabalho após uma exímia precisão como desenho ou mecânica da bicicleta, serve para que suas ações estejam tão bem corporificadas que agora ele o ator, pode "esquecer" ou seja não focar em sua exímia execução, mas realizar as ações diante do público, só esta situação de estar diante de um público já contribui para que

o ator vivencie um novo, deixando transbordar vida no aqui e agora. Consequentemente, a relação de afeto entre ator e público deixa de ser potencializada. Como consequência do trabalho com os princípios da técnica do *clown*, o estudante percebe o público como potência, que também cria com sua presença. Fala-se muito da presença do ator, e nos esquecemos do quão importante é a presença do público para que o encontro gere teatro. De tal modo,

Um público não é uma reunião de homens reunidos ao acaso, que vem aqui ou ali procurar uma distração mais ou menos capítosa. Há noites em que a sala de teatro está cheia, e em que não encontramos público diante de nós. Chamo de público o conjunto daqueles que uma mesma necessidade, um mesmo desejo, uma mesma aspiração conduzem a um mesmo lugar, para satisfazer um gosto que eles têm de viver juntos, de experimentar juntos as paixões humanas, o encantamento do riso e o da poesia, por meio de um espetáculo mais consumado que o da vida. Eles estão aí numa expectativa comum, armados de uma exigência comum, e as lágrimas que derramam ou as gargalhadas da sua alegria os incorporam quase fisicamente ao drama ou à comédia que representamos apenas para dar a vocês um sentido mais forte e um amor mais verdadeiro da própria humanidade de vocês (COPEAU, 2013, p. 121).

Como um espaço de interação, seja de forma direta ou indireta, implícita ou explícita, por si só, a presença tanto do ator quanto do público se tornam em si potências de afetação. Seguindo este modo de pensar, podemos perceber o quanto o papel do público é essencial para contribuir no acontecimento teatral.

Neste sentido, quando me refiro a um terceiro lugar, quero dizer com isso que: existe no momento de gerar teatro um lugar pertencente à presença do ator, é um lugar que é pertencente à presença do público, e o encontro de ambos os levarão a um terceiro lugar. O caminho percorrido por ator e público, na construção de afetos, torna-se como uma viagem desconhecida. Ambos não sabem exatamente o que acontecerá a cada encontro. A consumação será feita após viverem, juntos, as transformações provocadas por este encontro de afetos. Um diálogo entre uma parte conhecida e premeditada no ator e uma parte conhecida e premeditada no público, e uma parte que só será conhecida no aqui e agora, virá para completar o ato. Esta relação do presente é uma condição para ambos, ator e público, no ato de gerar teatro.

Sobre a noção da presença do ator se relacionar com a presença do público como potência para criar afetos, no aqui e agora, o ato teatral ganha uma dimensão do *presentificar*. Com esta noção, o estudante de ator não foca ou se preocupa em apresentar seu material ao público, mas realizá-lo diante do público, percebo que esta sutil diferença de atitude provoca um estado de concentração e ao mesmo tempo de abertura no estudante para que suas ações se tornem atos, diante do público, ator presentificado, no sentido de trabalhar com as condições

do presente e também no sentido de ambos, atores e público se presentear, neste acontecimento.

Ao se conectarem desta maneira, creio que o encontro/teatro ganhe a potência de atualizar a memória, como diz Grotowski: O “corpo-memória”. Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo. Na verdade, ao menos para os atores, é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o “corpo-memória” (2010, p. 173). Sobre este ponto de vista, expando esta noção de Grotowski também ao público no ato teatral, pois não é somente o corpo do ator que está inserido neste campo de afetos, mas também os corpos de cada pessoa que compõem o público. Afetar de forma corpóreo o outro é provocar a percepção sensória, e quando isso ocorre, a memória emerge. Claro que no ator de uma forma, autoprovocada, e no público de uma forma induzida pelo ator por meio de afetos.

O gerar teatro, dentro do campo de afetos, como um terceiro lugar, é consequência do esforço de um campo de acontecimentos, por meio de ações em uma dança de construir e destruir, como “brincar de Shiva” (GROTOWSKI, 2010, p. 38). O que gera transformações tanto no ator quanto no público.

Neste campo de dança das ações, percebo que está presente um encadeamento de outras ações que se retroalimentam e estão interligadas a partir do ator para causar uma transformação, como a inspir(ação) para encontrar uma motiv(ação) para deixar vir e realizar a (ação). Sua ação cria uma revel(ação) que gera uma vibr(ação) causando uma afet(ação) e como consequência uma re(ação). Esta dança de ações gera, tanto no ator quanto no público uma transform(ação). A dança de ações interligadas se passa dentro de uma situ(ação) teatral. Desta forma, do ponto de vista do ator e público não existe apenas um processo de ação e reação para acontecer uma transformação. Este encadeamento de ações que dançam gera o que percebo como *atmosfera teatral* ou *terceiro lugar*. Esta noção se passa na capacidade dos corpos em intera(ção) e rel(ação) na situação teatral.

Existe uma complexa ligação entre as ações envolvidas neste processo, que propicia o espaço para que o ato de criação aconteça no aqui e agora. Segundo Stanislavski, o ato é o que acontece diante dos olhos do público. Assim,

*Na cena sempre tem que fazer algo. A ação, a atividade: aqui está o cimento da arte dramática, a arte do ator. A palavra mesmo “drama” significa em grego “a ação que se está realizando”. Em latim corresponde a palavra *actio*, o mesmo vocábulo cuja raiz, *act*, passou a nossas palavras: “atividade”, “ator”, “ato”. Por consequência, o drama na cena é a ação que se está realizando diante de nossos olhos, e o ator que entra em cena é o encarregado de realizá-la<sup>53</sup> (STANISLAVSKI, 2007, p. 54, tradução nossa).*

Sob esta perspectiva, as ações do ator só se tornam atos quando realizados no presente diante do público, tendo-o não apenas como testemunha, mas também como um potencializador necessário deste ato que gera teatro.

## **2.4 O Laboratório expandido na rua**

Os breves relatos das três criações a seguir são fundamentais pelo fato de, mesmo sendo considerados espaços de apresentação, é um lugar de investigação que se difere do espaço na sala de trabalho envolta em quatro paredes. Quando falamos em laboratório, ou prática de treinamento, rapidamente vem à nossa mente a sala fechada. Portanto, considero que as intervenções realizadas na rua, atuando com a linguagem do palhaço ou com o canto e instrumentos musicais, bem como, no espetáculo solo, são lugares de estudo e consequentemente um *Laboratório expandido*.

Estas atividades foram inicialmente realizadas pelo Nutra com o sentido de estudo, seja da linguagem do palhaço ou como intervenções musicais na rua. E como o teatro pode ser gerado em espaços alternativos. Ouvimos muitas vezes que o trabalho não deve ficar ensimesmado dentro de uma sala de trabalho, e só mais tarde nos damos conta que em paralelo ao espaço do estudo confinado à sala de treino, buscamos com outras ferramentas a rua. Considero o espetáculo também como espaço de laboratório, de forma expandida, o que borra um pouco as fronteiras, e a visão linear do caminho criativo, que normalmente é vista como momentos separados, como: da preparação, da montagem, dos ensaios que acontecem apenas em sala fechada, e só no momento da apresentação que sai do isolamento.

---

<sup>53</sup> “En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma ‘drama’ denota en griego ‘la acción que se está realizando’. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a nuestras palabras: ‘actividad’, ‘actor’, ‘acto’. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla”.

### 2.4.1 Saídas de Clown

A saída de *clown* é um exercício, no qual o palhaço<sup>54</sup>, sem necessariamente ter algo preparado cenicamente ou objetivo, sai para dar um passeio. O local pode ser uma rua, praça, parques, pontos de ônibus, rodoviárias, hospitais, qualquer lugar onde possa haver público em potencial ou vida, para que o palhaço possa desenvolver interações.

Desta forma, compreendi o sentido de fazer, o que se denomina como “saídas de *clown*”, sob orientação do Lume Teatro. Após o curso, os mestres orientaram que podíamos desenvolver nosso *clown* e também, o que o Lume Teatro denomina como *lógica pessoal do palhaço*, que é à sua maneira particular de agir e reagir a situações. E o modo para se colocar em situação era partir do exercício da saída de rua, no qual a prática inicial consiste em ficar não mais que 40 minutos em um local como os descritos acima para entrar em contato direto com o público. Além de realizar as saídas de rua, também conservei o hábito de registrar em um caderno as experiências vividas com o palhaço.

**FIGURA 46: ATRIZES BARBARA FIGUEIRA, LÍVIA FERNANDEZ E PAULA SALAS, EM EXERCÍCIO COM O CLOWN NA SAÍDA DE RUA. (2007)**



Fonte: arquivo do grupo. Foto: João Porto Dias

<sup>54</sup> Neste texto, os termos *clown* e palhaço são considerados sinônimos.

O fato é que este exercício simples tem um impacto enorme, tanto do ponto de vista do desenvolvimento da linguagem do palhaço propriamente dito, mas também no ator que o pratica. Nas vivências com meu *clown* em locais diversos, nos quais o comportamento social é a regra padrão, encontrei tantas pessoas e interagi com diversas situações, normais, e situações inimagináveis, que o público pode propiciar ao entrar em contato com a figura do palhaço. Estar com o palhaço no cotidiano social já é, em si, uma quebra neste lugar onde as regras sociais comandam, uma intervenção na “normalidade” do dia a dia.

A primeira situação que acontece neste lugar social “normal” é que, geralmente se não conhecemos uma pessoa em nosso cotidiano, não devemos nos relacionar de forma direta, existem certas regras, para entrar em contato com a pessoa, por este motivo na maioria das vezes mantemos uma certa distância uns dos outros, ou seja, não nos relacionamos com pessoas estranhas sem um motivo específico.

A presença de um *clown*, interfere neste comportamento, pois a figura do palhaço salta ao olhar, mesmo a indiferença das pessoas ao ver o *clown*, se torna bem visível e difícil de ser disfarçada. Ou seja, quero dizer com isso que estas vivências nas saídas de rua, propiciam uma grande experiência e oportunidade do ator “experimentar o público” sem necessariamente estar numa situação cênica prevista, ou preparada. Este laboratório expandido a rua, faz com que de certa maneira, estando de *clown*, o ator cria um olhar distanciado de sua própria cultura. É como o olhar do estrangeiro, que percebe o comportamento da cultura por não pertencer a ela.

Trabalha uma percepção afinada do comportamento humano em sociedade e faz perceber os condicionamentos culturais que o ser humano desenvolve em grupo. O *clown* e o público sejam com a necessidade de proteção, porque se sentem desconfortáveis, sejam pela necessidade de criarem estratégias e maneiras para se relacionar que constroem uma relação por meio do jogo. Entre público e *clown* se estabelece uma relação entre dois seres que não necessariamente seguem as regras e comportamentos padrão, é como se ambos possibilitassem a viver, num curto espaço de tempo, uma situação em comum fora do padrão estabelecido pela convenção social.

FIGURA 47: JOÃO PORTO DIAS REALIZANDO SAÍDA DE CLOWN. (2013)



Fonte: arquivo do grupo. Foto: Ramon Lima

Neste momento, são dois seres vindos de mundos e culturas diferentes. Por exemplo, um dos fatores que já cria um conflito é a forma e uso das estratégias de comunicação, pois neste exercício, principalmente para o iniciante, não é aconselhável que utilize a fala para se comunicar, para que tanto o ator que está de *clown*, quanto o público possam buscar outras formas para tentarem um diálogo. Os códigos da linguagem falada, não são utilizados, só esta situação faz com que outros modos e situações mais diversas aconteçam na relação de comunicação entre público e *clown*.

Por não se utilizar da fala, a necessidade de uma leitura corporal é desenvolvida, cria no ator uma percepção, uma escuta mais aguçada sobre sutilezas que o público expressa, se estabelece uma comunicação mais instintiva, intuitiva e sensória para poder situar-se de forma cênica nas diversas situações que lhe aparece.

Considero a saída de *clown* um exercício que propicia perceber o espaço do *Laboratório expandido*, onde pude compreender que com o fato de estar apenas inserido no espaço cotidiano social de *clown* consegui diversas vezes interagir, criar em ação tendo o público como parceiro de cena. Depois desta experiência nunca mais consegui enxergar o público como presença passiva dentro do contexto teatral.



Nós, atores, falamos muito sobre a presença do ator e sua potência. E a presença do público, como potência para a atuação do ator? Mesmo que a relação não seja estabelecida de forma direta, o público por sua presença, se torna coautor do acontecimento teatral.

**FIGURA 48: JOÃO PORTO DIAS REALIZANDO SAÍDA DE CLOWN. (2013)**



Fonte: arquivo do grupo. Foto: Ramon Lima

#### 2.4.2 Solo-io

Após muitas saídas de palhaço, e interações com o público em espaços não convencionais, procurei juntar algumas ideias de cenas que queria fazer com o palhaço juntamente com um material surgido nas muitas situações que vivi de palhaço na rua, para organizar pequenas cenas que pudessem ser apresentadas para um público, mas agora dentro de uma relação de plateia ou local onde o público pudesse ver todas as cenas que criei de *clown* interligadas.

O caminho de criação das pequenas cenas e construção do espetáculo se deu tanto a partir das experiências vivenciadas nas saídas de rua, quanto em momentos de treino e improviso com objetos e música em sala de trabalho. A construção do espetáculo se deu no ano de 2000, as cenas curtas foram apresentadas em espaços como cabarés em festivais, saraus e onde fosse possível caber um palhaço e um público organizado.

Realizei muitas apresentações em formato de pequenos números, depois o desafio foi juntar todas as cenas para realizar um espetáculo solo.

**FIGURA 49: JOÃO PORTO DIAS.  
CENA DO ESPETÁCULO SOLO-ÍO (2010), UNB.**



Fonte: Arquivo do Grupo.

Desta maneira, o primordial para mim, não era chegar rapidamente num espetáculo, mas sim, nas experiências que a cada apresentação ia agregando no meu aprendizado, e também foi neste espaço de estudo expandido que o meu desenvolvimento dentro da linguagem do palhaço foi se construindo. Sem perceber, mas ao mesmo tempo, forçado pelo tempo que o aprendizado de uma linguagem necessita, respeitei o tempo necessário tanto para a formação e domínio de uma linguagem, quanto na construção e criação técnica e cênica do espetáculo.

Neste caminho tive a oportunidade de permitir que as experiências vividas com o público fizessem parte da direção do espetáculo, assim considero que o caminho de sua construção realmente tem o público como coautor. Até seu tempo de duração foi sendo expandido aos poucos, começou com quinze minutos, depois cresceu para 30 minutos e atualmente tem cinquenta minutos de duração.

**FIGURA 50: CENA DO ESPETÁCULO SOLO-IO (2010) UNB.**

Fonte: Arquivo do Grupo.

Este modo de criar e construir o espetáculo *Solo-io* me educou no sentido de saber dar o tempo necessário ao aprendizado de uma linguagem. A lógica percorrida para montar o espetáculo não foi em função da busca por um resultado, ou encenação, seguiu a lógica do tempo necessário a aprendizagem de uma linguagem.

Em algumas linguagens, como o circo por exemplo, é necessário que o estudante domine e se dedique ao aprendizado, ao mesmo tempo que a pratica em cena. Bem como o bonequeiro com a arte do mamulengo que requer anos de exercício, e geralmente acompanha um mestre em manipulação, e aos poucos aprende e compreender as leis que regem o teatro de animação.

Desta forma, o caminho da montagem do espetáculo pode ser um potencializador de inovação, investigação e formação, se respeitado o tempo do aprendizado e do seu domínio, também priorizando a verticalização de uma linguagem e não apenas um espetáculo pela via de diversificar encenações.

A cada sessão do *Solo-io*, ele se modifica, se recria, se reinventa para se manter pulsante. E a cada vez, o público interfere de maneira a ajudar a criar e recriar o espetáculo daquele dia. Agora, após um longo tempo de dezesseis anos de início do mesmo, cada vez mais as mudanças são menos estruturais, e mais internas na dinâmica de minhas ações e das cenas. São sutis modificações, que para um olhar não treinado não é percebido, mas totalmente perceptível para mim como ator.

A longa duração, e a contínua realização do mesmo, faz com seu roteiro fique firme, sua estrutura, como um trilho de trem do ponto de vista exterior é: preciso e firme.

**FIGURA 51: JOÃO PORTO DIAS. CENA DO ESPETÁCULO SOLO-ÍO, (2016) PARATY-RJ**



Fonte: Arquivo do Grupo. Foto: Maira Jeannyse.

Sobre o termo *precisão*, há uma observação importante a ser ressaltada, no que diz respeito ao seu entendimento quanto ao momento do ensaio e da construção técnica do espetáculo, que difere do momento em que é realizado na presença do público.

Neste sentido, quando se refere ao momento da realização do espetáculo para o público, a relação com a precisão deve ser flexível. Por exemplo, referindo-se a Stanislavski, o historiador Franco Ruffini reflete sobre uma fala do ator e mestre russo, em relação ao trabalho da repetição e da precisão mecânica:

Precisão é a perfeita aderências das ações a todas as circunstâncias que a determinam aqui e agora, e não àquelas que determinaram lá e então, no ato da construção do personagem. As circunstâncias mudam a cada apresentação. Muda o olhar do companheiro de cena, atenua-se ou eleva-se o tom da sua deixa, varia a qualidade da luz. Modifica-se o próprio estado interior e físico do ator. O ator deve, a cada vez, reagir a todas essas mutantes circunstâncias, deve encontrar a ação que é precisa, sem contentar-se em repetir que talvez foi precisa e que se fixou na memória muscular (RUFFINI, 2004, p. 11).

Ao realizar o espetáculo *Solo-io* a cada vez, e mantê-lo em repertório, tenho a oportunidade de entender, como ator, o como lidar com a repetição em cena com o público e buscar estratégias para fazer com que as ações ensaiadas não percam a vida, e ao mesmo tempo não perca a precisão. O sentido de ser preciso, para que a vida do espetáculo continue pulsante, ganhou uma outra compreensão para mim. O ator deve ser preciso, não como algo estanque ou



repetir de maneira igual sempre, pois a cada vez que o ator faz suas ações, na realidade, para mim, ele as recria no espaço e no tempo presente.

Neste sentido, a repetição em cena também, no sentido mais fiel da palavra, não existe, em se tratando de atuação cênica. Se a arte da atuação é realizada em vida e na vida corrente, logo nunca será igual à última vez que a realizou. Entretanto, sua estrutura, como ações, deve estar fixa e clara, de forma precisa, para ser passível de repetição pelo ator.

**FIGURA 52: JOÃO PORTO DIAS. CENA DO ESPETÁCULO SOLO-IO (2014) SÃO LUÍS- MA.**



Fonte: Arquivo do Grupo.

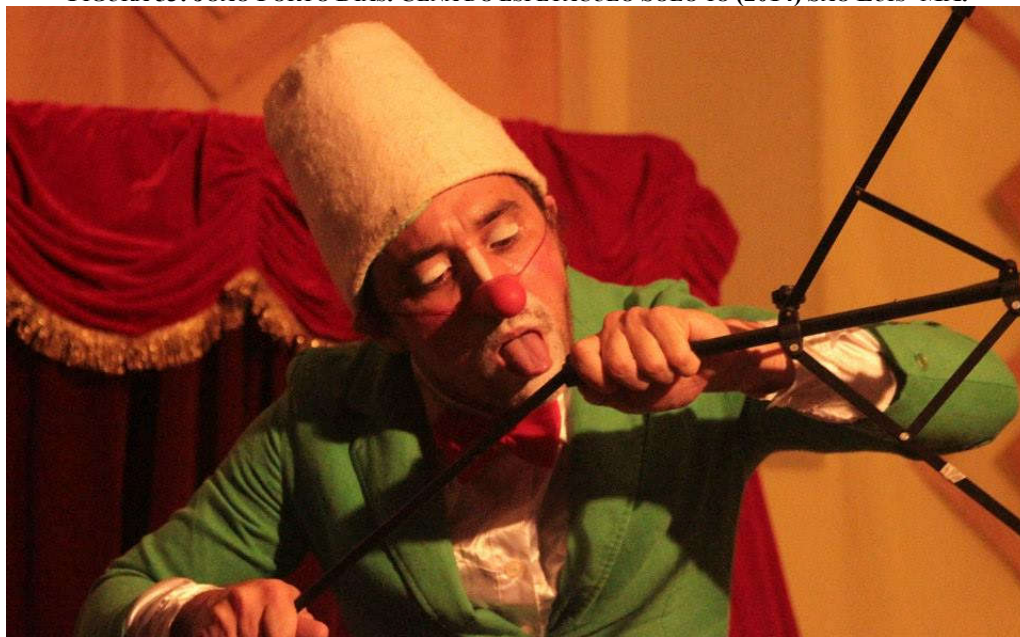
Percebi que este modo de estudar a linguagem do *clown* e do caminho de construção do espetáculo condicionou o meu olhar para não somente focar no espetáculo em si como um resultado final de um processo, mas utilizar o espetáculo como um patamar de investigação e desenvolvimento de uma linguagem.

Dentro desta lógica, o espetáculo não é um ponto de chegada, mas sim um ponto de partida. Assim, este caminho fez com que enxergasse o espetáculo como um espaço como *Laboratório expandido*, no qual, mesmo em cena diante do público, sinto-me como ator tendo de lançar um olhar de constante investigação.

Sinto que não apresento o *Solo-io*, mas o construo e o reconstruo com o público a cada vez que o realizo. É importante para mim relatar esta experiência porque o caminho de construção deste espetáculo ainda se dá, juntamente com o meu aprendizado e contínuo estudo como ator.

A origem deste espetáculo aconteceu após o curso de palhaço com o Lume, de muitas saídas de palhaço na rua e estudo em sala sobre a *clownaria*<sup>55</sup>. Mas sua criação, repetição e recriação perpassam pelos 16 anos que atuo com ele.

**FIGURA 53: JOÃO PORTO DIAS. CENA DO ESPETÁCULO SOLO-IO (2014) SÃO LUÍS- MA.**



Fonte: Arquivo do Grupo.

### 2.4.3 *La Pirágua Errante, uma canoa de (en)cantos*

Desde o início, o Nutra inseriu o treino de técnicas circenses como acrobacia de solo, malabares, equilíbrio no arame, perna-de-pau e monociclo. Na mesma época, mergulhamos no que chamamos de treinamento musical. Trabalhamos a prática da música instrumental e o canto, com o objetivo de auxiliar no caminho de escuta em conjunto e percepção da pulsação rítmica.

---

<sup>55</sup> *Clownaria* ou *palhaçaria* é um termo abreviado que vem do termo *clownnerie*, que significa também uma aproximação para compreender a técnica estrutural da técnica do *clown*, como se fosse o estudo da marcenaria que compõe as cenas clássicas de palhaço. Este termo é muito utilizado pelo *clown* italiano Leris Colombaioni onde tive oportunidade de fazer uma oficina com ele em Brasília no ano de 2008.

**FIGURA 54: CENA DO ESPETÁCULO LÁ PIRÁGUA ERRANTE (2013). ATORES: RAMON LIMA, PAULA SALLAS, JOÃO PORTO DIAS, BRENNDA GABRIELLY E BIANCA LUDGERO.**



Fonte: Arquivo do Grupo. Foto: Willy Costa.

Identificamos que o trabalho com o canto e instrumentos musicais tem uma certa aproximação do trabalho e percepção do impulso orgânico da ação. Se a noção de impulso for transferida para a música na atuação cênica com ela, podemos chamar de impulsos rítmicos no trabalho do ator. Jacques Lecoq nos coloca uma reflexão sobre esta possível aproximação, do ponto de vista do trabalho do ator:

É preciso que se encontre um *ritmo* e não um *andamento*. O andamento é geométrico, o ritmo é orgânico. O andamento pode ser definido, enquanto o ritmo é muito difícil de ser aprendido. O ritmo é a resposta de um elemento vivo. Pode ser uma espera ou uma ação. Entrar no ritmo significa exatamente entrar no grande motor da vida. O ritmo está no fundo das coisas, como um mistério (LECOQ, 2010, p. 64).

Lecoq utiliza dois termos que são muito empregados no estudo de música, *ritmo* e *andamento*, para exemplificar o que identifico como *pulsão rítmica* ou *impulso rítmico* no trabalho do ator. Um impulso é uma reação orgânica, viva, enquanto o andamento é uma resposta, é geométrico e previsível. Em muitos momentos no trabalho do treino musical com os instrumentos podemos perceber que às vezes estamos em um andamento, tudo está no lugar certo, as batidas de cada instrumento, porém a música não acontece, não vibra.

Parece-me que um pouco de desequilíbrio, micros adiantamento ou micro atrasos, quando realizados com impulso, colocam os instrumentos num ritmo em comum. Novamente



penso numa ordem que o caos rege entre equilíbrio e desequilíbrio também na composição da música.

**FIGURA 55: TRABALHO COM INSTRUMENTOS MUSICAIS – NUTRA – 2007 QUE DEU INÍCIO A INTERVENÇÃO LÁ PIRÁGUA ERRANTE. ESTUDANTES: JOÃO PORTO DIAS, FÁBIO COSTA, PAULA SALLAS, SAMUEL ARAÚJO E MICHELI SANTINI.**



Fonte: Arquivo do Grupo.

Este *impulso rítmico* geralmente emerge com a escuta e reação ao som dos outros instrumentos. Assim, o trabalho do treino com instrumentos musicais em grupo auxilia ao ator, não apenas a fazer o seu papel e sua ação de tocar seu instrumento de maneira “certa” e no andamento geométrico como disse Lecoq, mas sim buscar tocar junto com o outro num jogo de ação e reação, um diálogo sonoro e pulsante.

Inicialmente, utilizamos este trabalho com instrumentos musicais em uma espécie de banda com os palhaços. Depois buscamos a oportunidade de ir para a rua, mas não mais com a linguagem do palhaço e sim como atores sem estar atuando com instrumentos musicais, o canto, a música, os espaços da rua e o público.

Para mim, este trabalho me evidenciou que a diferença entre o momento do espetáculo e o momento da prática de estudo em sala é apenas a forma e o lugar, porque ambos são espaços de investigação e se retroalimentam.



A partir desta noção, acredito que em ambos os espaços são realizadas descobertas, e, conseqüentemente, o ator desenvolve e expande seu saber. Este repertório pode ser organizado em sequência para formar uma dramaturgia a ser compartilhada e ao mesmo tempo construída com o público.

**FIGURA 56: CENA DO ESPETÁCULO PIRÁGUA ERRANTE- CANOA DE ENCANTOS. (2015).**



Fonte: Arquivo do Grupo. Foto: Willy Costa.

Ao realizar o espetáculo na presença do público, esta mesma dramaturgia está aberta a possíveis interferências que o espectador realiza com apenas sua presença diante das ações do ator. Neste espetáculo percebo, o que já foi dito antes neste texto, o quanto a presença do espectador transforma e interfere no trabalho do ator, o que contribui com seu papel para acontecer teatro nos encontros da rua. Com este trabalho estamos experimentando uma dramaturgia aberta que responde as necessidades do instante.

Atuar no espetáculo *Lá Pirágua Errante – uma canoa de encantos* me traz uma sensação de que nós, atores, não apresentamos teatro, construímos o espaço para propiciar o acontecimento teatral a partir do momento que o público o cria junto conosco. O que fazemos são as nossas prerrogativas para que ele, o teatro, possa acontecer, quando são mescladas, no aqui e agora, todas as prerrogativas inclusive as do público o teatro acontece.

Teatro é uma consequência do encontro de prerrogativas que constroem afetos. As prerrogativas são os papéis que cada colaborador, incluindo ator, espaço e público, assume para que o encontro se torne propício para o teatro acontecer.

**FIGURA 57: CENA DO ESPETÁCULO PIRÁGUA ERRANTE- CANOA DE ENCANTOS. (2015).**



Fonte: Arquivo do Grupo. Foto: Willy Costa.

## OUTRAS INQUIETAÇÕES...

O desafio da sistematização prática, por via da escrita, envolve a mesma intensidade de trabalho, atenção e empenho que exige a sistematização e construção de um caminho prático. Se na prática lidamos com perigos como a cristalização do trabalho, os vícios e estereótipos na atuação cênica, na escrita lidamos com as sutis compreensões que um termo pode abranger, levando ao leitor a ter entendimentos que se distanciam do que realmente queremos dizer.

Desta maneira, o caminho da sistematização, seja da prática ou da reflexão, é uma tentativa de organizar um saber. Para o ator, é a busca de clarear o próprio caminho, e o seu registro sistematizado por via da escrita é a possibilidade de vir a contribuir para a continuidade da construção do conhecimento no campo do teatro por outros pesquisadores que desejam herdar estas experiências. Como acontece no diálogo com os mestres e seus espaços de *laboro*.

Após dez anos de percurso com o Nutra, sinto que agora chegamos a uma base prática de saber no trabalho e a compreensão de seus princípios e noções de forma mais consciente. Fato este, que o exercício desta escrita também contribuiu para elucidar, auxiliando a ter um panorama mais claro deste caminho. Neste sentido, sinto-me muito contemplado por ter alcançado um dos objetivos de quando a iniciei, como projeto para o mestrado, que foi analisar, encontrar os pontos mais fundamentais e organizar o saber provocado no caminho prático de 2006 a 2016, fechando um ciclo, e abrindo outro que mostra novos horizontes para a investigação. Clarear os principais pontos, que hoje percebo e que os elegi como fundamentais, é poder reconhecer o chão onde nosso trabalho está apoiado.

O estudo, de levantamento dos laboratórios, foi uma oportunidade de redescobrir mestres e os motivos pelos quais cada um deles quis criar seus espaços de estudos e o como deram continuidade a pesquisas e reflexões feitas antes, por seus antecessores. Esta rede de espaços criou, com isso, uma imensa contribuição, no sentido tanto sistemático quanto pragmático, para a melhor compreensão e pedagogia de estudo da arte de ator. Formam, assim, uma rede de saberes pedagógicos pela qual, de certa forma, o Nutra foi influenciado e, conseqüentemente, está ligado. Esta noção de rede expande o entendimento de cada laboratório de investigação em suas singularidades, mas também, o como cada um deles está interligado com os demais. Demonstra-se, assim, que os espaços dos laboratórios não foram e não são casos isolados na história.

A partir da noção de estudo, no espaço do *Laboratório* iniciada por Stanislavski, o teatro cria uma dimensão que vai além do espetáculo cênico. Se o teatro não está ligado

diretamente ao espetáculo, penso que: Será que acontece teatro no estudo em laboratório? Será que, por estarem presentes componentes como espaço, atores, e pessoas que presenciam este trabalho de investigação, como observadores, o teatro não pode acontecer?

Algumas experiências que tenho presenciado quando estou com meus companheiros de pesquisa em sala de trabalho no Nutra me fazem pensar que sim. No espaço de prática em sala, presencio em muitos momentos uma *atmosfera teatral*, o acontecimento desta atmosfera induzida ou criada por meio das ações, e investigações dos atores em trabalho. Não tenho a capacidade de nomear cada componente do conjunto de coisas que produzem o acontecimento teatral em si, nem sei se isto é possível e não foi este o objetivo deste trabalho, mas não tenho dúvidas quando em sala de trabalho com os atores, o ato acontece e sua atmosfera gera teatro, sem, necessariamente, o trabalho do ator estar organizado num formato de cena.

Se existem atores em trabalho, mesmo que por meio dos exercícios, e há alguém como espectador de profissão, como prefere falar Grotowski (2010), há uma testemunha do trabalho do ator. Assim, neste momento de encontro, um observador interfere na investigação do ator, e, conseqüentemente, as ações dos atores afetam o observador, o que gera teatro. Embasado nesta linha de pensamento, a meu ver, o contrário também acontece, pois, ao realizar um espetáculo na frente do público, o ator, ao mesmo tempo, estuda e investiga enquanto faz, o que causa em si um lugar de laboratório. O espetáculo passa a ser ou ter também uma relação de *Laboratório expandido*.

A noção de laboratório deixa de ser compreendida apenas como um espaço físico, mas também como um lugar de postura de estudo do ator. Uma relação de investigação que pode ser instaurada pelo ator no fazer, independente do contexto ou lugar. Pode ser instaurada tanto no momento do espetáculo, quanto no momento do estudo em sala. A barreira que separa o momento do laboratório do momento do espetáculo pode ser quebrada, pois em ambos teatro pode acontecer. Partindo desta noção, não consigo ver teatro como produto artístico, nem como um resultado do processo artístico ou do estudo em laboratório. O teatro, dentro da noção de espaço do *Laboratório expandido*, é um acontecimento, seja no espaço de estudo, seja no espaço do espetáculo com o público.

Outro fator que o estudo dos mestres e dos seus laboratórios me evidenciou é que realmente se firma a figura do ator como foco central do ofício de fazer acontecer teatro. Inevitavelmente, este ofício se constrói por via corpórea, sendo o ator detentor do saber prático. O ator que também busca ensinar de forma contínua, por possuir o saber, conhece os caminhos mais coerentes para guiar um aprendiz em suas próprias descobertas, a ação de ensinar o guiará para sistematizar um caminho pedagógico. Com isso, realmente fica claro, ao estudar estes

mestres e seus laboratórios, o que já era óbvio na sala de trabalho, ao conviver, por exemplo, com Simioni, que existe um campo que é singular ao estudo da atuação cênica, o da pedagogia de ator.

A noção **pedagogia de ator**, dentro do contexto da investigação em laboratório, expande a compreensão da real contribuição que a figura do ator tem no desenvolvimento deste ofício. Isso porque leva em consideração todos os lugares em que a figura do ator está envolvida. Ele aprende a ser guiado, ele se autoguaia no caminho investigativo, ele atua diante do público e ele ensina, ao guiar, outros atores aprendizes. Por estas razões há uma potência para que possa desenvolver uma pedagogia. Além destas dimensões, o espaço de estudo em laboratório do ator se expande em múltiplos espaços em que sua arte pode ser realizada, como a rua, espaços alternativos ou mesmo a caixa cênica no espaço fechado.

Todos estes são, para o ator, espaços de estudo, aprendizado, ensino, atuação e investigação, borrando as fronteiras do que é um espaço de laboratório no campo do teatro. Nesta perspectiva, o espaço do laboratório, como prática de estudo, não compreende apenas o momento do estudo, do ensino ou da preparação, mas também as vivências, como a realização de espetáculos para o público e outras dimensões do ofício.

Neste sentido, o termo *estudo* ganha também uma dimensão mais expandida para a prática do ator. A noção de estudo auxilia na compreensão da atividade de investigação prática de forma mais operativa, pelo motivo de o ator ter a capacidade de ser, ao mesmo tempo, pesquisador e objeto de sua pesquisa. Do ponto de vista da investigação prática e sua sistematização, ele não faz pesquisa *sobre* algo, ele realiza pesquisa *com*. Pesquisador e ofício em um fluxo uno. Nesta perspectiva de estudo da investigação prática, não existe uma distância entre pesquisador e objeto. Sua arte só pode ser observada no momento em que acontece. Esta compreensão é bem clara quando relacionada ao próprio ofício da atuação, segundo diz Copeau:

Aí repousa o mistério: que um ser humano possa se pensar e se tratar como matéria de sua arte, agir sobre si mesmo como sobre um instrumento com o qual deve identificar-se sem deixar se diferenciar dele, atuar e ser ao mesmo tempo aquilo que ele atua, homem natural e marionete (COPEAU, 2013, p. 162).

Seu constante trabalho, em múltiplos aspectos e dimensões, faz desenvolver como ator uma aguçada observação e estudo sobre si, como um antropólogo de si mesmo. O ator tem uma atitude de se colocar, ao mesmo tempo, em ação, bem como de ser observador desta ação, sem que aconteça uma distância desta análise ao ponto de quebrar o fluxo da ação. Neste caminho, ele precisa, inevitavelmente, desenvolver um olhar sensível e aguçado, em relação às

condições da atuação, tanto aproximada, quando em ação, quanto distanciada, quando deve perceber a ação.

Pode-se notar que a própria linguagem da atuação cênica requer que o ator desenvolva a capacidade de saber atuar com sua pessoa no sentido mais íntegro, buscando um diálogo complexo de identificação com sua pessoa, mas ao mesmo tempo saber manter uma distância para administrar, ou melhor, colocar em jogo estes espaços entre si, distintos, mas familiares. Isso, sem deixar transparecer uma ruptura, ou seja, manter um equilíbrio entre distância e familiaridade, entre o olhar externo e a sensação interna, mas em constante diálogo. Por esta capacidade de desenvolver e atuar nestas dimensões no estudo em laboratório o ator pode ser compreendido pela noção de *Laborator*.

A partir da noção de estudo em laboratório, sua tentativa de sistematização, o campo do teatro se torna também um campo do conhecimento. Deste modo, se existe uma postura de investigação, uma sistematização, uma pedagogia e um estudo, um saber é tecido neste caminho. Pode ser que não considerem Teatro uma Ciência, mas é notório que existe uma ciência, um saber no Teatro, como nos diz o ator Ricardo Puccetti sobre a conquista da credibilidade científica do trabalho do grupo Lume dentro da Unicamp – Universidade de Campinas.

No Brasil, o Lume é o único grupo que mantém essa ligação com uma universidade. A Unicamp considerou a seriedade, além do retorno que o nosso trabalho dá. A universidade, como academia, tem uma maneira própria de funcionar e os acadêmicos, que são cientistas, têm uma visão peculiar, e às vezes fechada de pesquisa. Mas, pouco a pouco foi-se entendendo que na arte também se faz ciência (PUCETTI, 2003, p. 53).

O Lume, por ter sido criado dentro da universidade, tem uma experiência de convívio com o modelo da pesquisa acadêmica há mais de trinta anos. A partir das palavras acima, vejo que compreender ciência como saber é mais coerente com o caminho de investigação prática no campo do teatro, principalmente em se tratando do modo de se fazer pesquisa no espaço de estudo prático do laboratório. Se observarmos deste modo, existe uma ciência no teatro, entendendo ciência como saber. Esta para mim é uma questão mais importante do que provar se teatro é uma ciência ou não. Para que esta divergência seja diluída é preciso que o ator cada vez mais possa sistematizar seu saber por meio da escrita.

Neste sentido, não é uma rejeição destes modelos, nem de estudiosos, historiadores ou filósofos que abordam e fazem pesquisa sobre o campo do teatro, mas sim pelo fato de serem, os atores, sujeito, objeto de estudo e fonte, para a compreensão do campo do teatro, nada mais justo que empoderá-los também como autoridades deste discurso. O empoderamento é também

no sentido de tentar causar menos confusão na compreensão de um campo em que a vivência prática, o sentir corpóreo e a experiência diante do público, antes mesmo de analisá-la ou entendê-la, é ao meu ver o caminho mais coerente para se fazer compreender algumas questões relacionadas à atuação cênica.

O lugar de fala de pesquisadores de outras áreas é bem-vindo ao diálogo reflexivo e contribui ao estudo em nossa área, porém falta, neste processo de construção de conhecimento, mais a fala dos atores, como autoridade do discurso. Proponho um cuidar, uma atenção para a sistematização e construção do pensamento da atuação, para que tenha um vocabulário e compreensões mais familiarizadas e coerentes com o desenvolvimento do ofício da atuação com o foco na pedagogia do ator. Segundo Barba, quando um ator escreve, propicia uma compreensão mais familiar e mais justa quanto ao seu ofício, e, conseqüentemente, colabora com o estudo no campo do teatro:

Sobre os atores, escrevem quase sempre os outros: sobre o trabalho deles, escrevem os espectadores-críticos, os historiadores, os intelectuais por profissão; em nome deles falam com frequência os diretores.

Quando vocês atores conseguem dominar *suas* palavras, *seu* modo de formular, narrar, transmitir e recordar, nossa ilha se torna não só mais variada e preciosa, mas também mais justa (BARBA, 2012, p. 10).

Outro fator que considero estar diretamente ligado ao espaço da investigação, que os laboratórios dos mestres me instigaram a aprofundar, mas, por falta de tempo e também pela necessidade de um recorte ficam expressas e sugeridas aqui para o aprofundamento em outras oportunidades. São questões que se deixasse de ao menos mencionar, sinto que estaria negligenciando uma parte que considero fundamental para que este espaço da investigação exista dentro de um sistema econômico ao qual estamos inseridos e que nos coloca desafios constantemente e exigem saídas inteligentes. Para a sobrevivência do espaço de investigação do Nutra ser priorizado, tivemos que traçar muitas estratégias, financeiras e de relação de equilíbrio com editais de fomento, por exemplo. Stanislavski, em sua época, já mencionava estes desafios, e, de certa maneira, todos os espaços os quais levanto falam da importância de um espaço de liberdade para que a investigação possa acontecer, sem depender (a ponto de ficar preso totalmente) das demandas de mercado para sobreviver economicamente.

São meios de sustentabilidade do espaço do laboratório, pois mesmo antes de iniciar a pesquisa com o Nutra na universidade, eu já havia realizado tentativas de constituir um espaço de treinamento com atores iniciantes. Contudo, dificuldades relacionadas à sustentabilidade financeira, logística de espaço físico e falta de comprometimento dos atores fizeram com que a iniciativa não se desenvolvesse. Esta experiência teve a duração de apenas oito meses, quando

comecei a perceber o quanto um trabalho de pesquisa é difícil de ser empreendido e se torna quase inviável, pois requer um conjunto de necessidades que são básicas para se desenvolver, como atores comprometidos, espaço com infraestrutura adequada ao trabalho corporal/sonoro e investimento de recurso financeiro de forma que possibilite a sustentabilidade econômica de um grupo, que prioriza a investigação em detrimento de resultados para serem comercializados de modo urgente no mercado.

Neste sentido, o papel da universidade foi fundamental tanto para a criação do Nutra quanto para seu desenvolvimento. Graças ao acolhimento do pensamento de pesquisa da universidade, foi possível realizar, de forma contínua, a investigação prática. Ainda hoje, o Nutra realiza parcerias e projetos de extensão junto a Universidade, esta relação é um impulsionador e multiplicador de ações que possibilitam a pesquisa em teatro.

Desenvolver procedimentos de investigação do trabalho do ator, acompanhados com a orientação científica e o rigor dos procedimentos propostos pela prática de pesquisa acadêmica, constrói uma relação de encontros, confrontos, confluências e algumas vezes, de verdadeiros abismos. Contudo, considero-o propício para o processo de construção de novos conhecimentos e amadurecimento da nossa prática, na busca de elucidar questões da nossa área de conhecimento, o teatro. Esta relação otimiza e amplia meu fazer artístico, bem como exercita, no espaço da universidade, experiências por meio de práticas a serem refletidas por via do desafio da sistematização e registro escrito.

Para a pesquisa, é imprescindível trabalhar sem a preocupação de uma produtividade premeditada em busca de um resultado esperado. Neste processo de pesquisa não vinculado diretamente à montagem de espetáculos, existem fatores que devem ser protegidos. Por exemplo, quanto à capacidade de se colocar em “risco” é de fundamental importância que seja maximizado o risco de assumir, inclusive, a possibilidade de não obter resultados imediatos para cumprir com a produtividade. A reflexão sobre o fomento do laboratório se faz necessária, tendo em vista que sua característica, muitas vezes, não se alinha a visão da produtividade. Assim, como manter a sustentabilidade econômica de um laboratório?

Compreender todo este espectro estrutural de um laboratório com suas múltiplas faces – desde as artísticas, as investigativas, as pedagógicas, as econômicas e as das redes que as formam – possibilita a consciência do que é ser um *laboratório expandido* como espaço de trabalho do ator.



## DIÁRIOS DE BORDO QUE SE EXPANDEM EM LIVROS...

### Referências bibliográficas

ACQUAVIVA, Franco; RIETTI, Francesca Romana (Org.). **IL Ponte dei Venti: un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen** – Impaginazione gráfica: Music&Media/ Nikolaj de Fine Licht. Copenaghen: F. Hendriksens, 2001.

BANU, Georges. **Ryszard Cieslak – ator-símbolo dos anos sessenta**. Trad. de Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Trad. de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

\_\_\_\_\_. **Canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. 3. ed. Brasília: Dulcina, 2012.

\_\_\_\_\_. **Teatro. Solidão, Ofício, Revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Queimar a casa, origens de um diretor**. Trad. de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo, Perspectiva, 2014.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a artesanias de ator: caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da Língua Portuguesa**. v. 6. São Paulo: Saraiva, 1966.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: UNICAMP, 2001.

CAFIEIRO, Carlota. **A arte de Luís Otávio Burnier: em busca da memória**. Revista do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, Edição Especial, maio 2003.

CARRERI, Roberta. **Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo...: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa do Lume**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Fapesp, 2006.

COPEAU, Jaques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DECROUX, Étienne. **Palabras sobre el mimo**. Trad. de César Jaime Rodríguez. México: Ediciones El Milagro, 2000.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 36. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. 2. ed. Brasília: Dulcina, 2011.

\_\_\_\_\_; FLAZEN, Ludwik; BARBA, Eugênio. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2007.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; FAPESP, 2006.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: Hucitec, 2010.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. São Paulo: Senac; Sesc-SP, 2010.

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

RAMOS, Luís Fernando (Org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: ABRACE, 2012.

RESENDE, Antonio Martinez de; BIACHET, Sandra Braga. **Dicionário do latim essencial**. 2. ed. Belo Horizonte, Autentica, 2014.

RICHARDS, Thomas. **Trabalho com Grotowski sobre as ações físicas**. Prefácio de Jerzy Grotowski. Trad. de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUFFINI, Franco. **Stanisvskij e o “Teatro Laboratório”**. Trad. de Gilberto Icle e Rita Coppola. Revista da Fundarte, ano IV, v. IV, n. 8, jul.-dez. 2004.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.** 12. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2006.

SCANDOLARA, Camilo. **Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2006.

SCHINO, Mirella. **Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILMAN, Naomi (Org.). **Lume Teatro 25 anos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

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

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador de la vivencia**. 2. ed. Barcelona: Alba, 2007.

\_\_\_\_\_. **El trabajo del actor sobre sí mismo – en el processo creador de la encarnación.** Barcelona: Alba, 2009.  
 TELLES, Narciso (Org.). **Pesquisa em artes cênicas: textos e temas.** Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

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

VÁSSINA, Elena; AIMAR Labaki. **Stanislavski: vida, obra e sistema.** Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

### **Gravações em vídeo**

Entrevista: **O treinamento técnico**, concedida por Jesser de Sousa. São Paulo, Sede do Lume Teatro, Barão Geraldo, out. 2010.

Palestra: **O trabalho de ator no Teatro Laboratório – 2**, por Andrzej Paluchienwicz e Mieczyslaw Janowski, atores de Grotowski. São Paulo, Unicamp, out. 2010.

Demonstração Técnica: **Prisão para liberdade**, do ator Carlos Simioni, do Lume Teatro, São Paulo, jan. 2012.

### **Gravações em áudio**

Encontro: **Reflexão do Núcleo de Trabalho do Ator – NUTRA**, Brasília, UnB. 20/01/2011.

Gravação: O grupo.

Encontro: **Patuanú** – anos: 2011, 2012, 2013, 2014 e 2016.

Curso: **O trabalho de ator no Teatro Laboratório – 2**, por Andrzej Paluchienwicz e Mieczyslaw Janowski, atores de Grotowski. São Paulo, Sede do Lume Teatro, out. 2010.

### **Diário de bordo**

DIAS, João Porto. Anotações em diários de bordo. Nutra, 2006-2016.

### **Filmografia**

**O SÉCULO Stanislavski** – 3 episódios de 55 minutos. Direção: Peter Hercombe. Paris: 1993, Documentário.

## FALA DE UM MESTRE SOBRE UM LABORATÓRIO QUE SE EXPANDE...

### Entrevista com Carlos Simioni, do grupo Lume Teatro

03 de fevereiro de 2016, Paraty-RJ

**João:** Por que a necessidade de criar o grupo de pesquisa Patuanú e de participar do grupo Ponte dos Ventos? Por que participar destes grupos, sendo que o Lume já é um grupo edificado como pesquisa?

**Simioni:** Olha, porque eu tenho vontade de trabalhar e vou criando coisas.

Por que eu não faço isso com o Lume? Porque, veja bem, você citou a Ponte dos Ventos, mas a Ponte dos Ventos é um pouco à parte. Porque ela já começou em 1989 e o Lume só tinha quatro anos de idade. E foi justamente porque o intercâmbio que o Lume fez com o Odin Teatret, e a Iben me convidou, ela queria formar um grupo, e o Burnier achou fantástico também, porque afinal de contas a gente ia estar lá na fonte, eu ia estar lá na fonte. Naquele momento em 89, a fonte de pesquisa do Lume era o Odin Teatret, a antropologia teatral e principalmente os exercícios. Porque nós do Lume, naquela época, não tínhamos exercícios. Nós tínhamos o energético e alguns alongamentos e aquecimentos. E era já a pesquisa da *Dança pessoal* naquela época, então a gente estava muito mais focado para a pesquisa. A gente queria ir para o Odin. Eu fui, e a gente descobriu novos exercícios para o ator, da fonte. Principalmente da Iben, porque ela criava exercícios com a gente, como, por exemplo, a “*Dança dos ventos*”, para mim foi muito interessante, porque como pesquisador do Lume, ao entrar ali, eu poderia ver com a Iben. Eu aprendi muito com a Iben. Além dos exercícios já prontos que ela tinha: “Lançamentos”, “Fora do equilíbrio”, o “Samurai”, eu vi ela construir a “*Dança dos ventos*” junto com a gente. Então, isso já foi um ponto muito positivo para o Lume e para o meu trabalho. Eu lembro que a primeira vez que cheguei da Dinamarca, quando eu passei todos estes treinamentos para o Ric e para o Burnier, foi uma mexida muito grande no trabalho do Lume, acrescentou muito. E o Burnier, como um pesquisador mesmo, já fazia as ligações dele, já pensava: E se fizesse uma *Dança dos ventos* e depois virasse a *Dança pessoal*. Então era sempre muito produtivo. O segundo ano também, o terceiro, todo ano era muito rico. Então já era um grupo à parte, mas ele começou diferente, ele começou da necessidade do Lume ir na fonte. Eu comecei a frequentar, e o grupo Ponte dos ventos começou a ficar forte. O encontro era uma vez por ano só, então não era problema, mesmo para o Burnier, porque eu voltava da Dinamarca bastante evoluído e com coisas novas. Quando o Burnier morreu, em 1995, já tinha seis anos mais ou menos, seis encontros do Ponte do Ventos, aí eu decidi, enquanto existir o Ponte dos Ventos, eu vou, por dois motivos, o primeiro: Agora que eu perdi um mestre, eu vou me agarrar a outro mestre mais ainda. O segundo motivo, era necessário para mim como ator, sabendo que teria que coordenar o Lume. Eu sabia que ir para Dinamarca uma vez por ano era um respiro, um respiro trabalhar com outras pessoas. Para mim, esta maneira já vem desde o início, ir para outro grupo, estando no Lume, que é o meu grupo.

É claro que isso ficava na minha cabeça: A Iben depois de trinta anos de Odin, criou um grupo para ela, um grupo contínuo. Ela também já tinha criado um grupo antes, era um grupo fixo, dentro do Odin, mas um grupo fixo. Então a Iben sempre foi este espelho para mim, neste sentido.

O Lume cresceu, ficou mais velho. Quando completou vinte e cinco anos de Lume, até os vinte e cinco anos do Lume, o quê que eu sentia dentro do grupo: nós tínhamos ficado um tempão juntos. Eu só saía durante um mês para a Dinamarca, todas as pesquisas, principalmente depois da morte do Burnier, a gente pesquisou muito dentro da base que nós tínhamos, durante muito tempo, ficamos vinte anos pesquisando juntos. Cada ator do Lume começou a desenvolver o seu próprio trabalho, dentro da mesma base. Mas só para te dar um exemplo, o Ric apaixonadíssimo, entrou no Lume por causa do palhaço e é lógico que a pesquisa dele foi cada vez mais aprofundando com o palhaço, com as técnicas do palhaço. Ele começava a criar coisas. Os meninos do café com queijo, o Renato, a Cris, a Raquel e o Jesser, principalmente a Cris, o Renato e a Raquel começaram a desenvolver e se aprofundar com mimeses corpórea e o Jesser muito com o treinamento de ator. Chegou um momento que eu vi que era melhor, por exemplo: eu queria pesquisar, aí eu chegava para o grupo e dizia: Olha gente eu encontrei isso, vamos testar? No começo era legal, porque daí eu passava para eles. O Renato chegava e dizia: Estou desenvolvendo isso. Chegou um período que era uma grande troca entre nós, cada um tinha sua própria metodologia. Porque a gente começou também a desenvolver, a criar metodologia dando os cursos. A gente aprendia muito neste período de sair e dar os cursos. Quando chegávamos passávamos para os colegas, mas assim mesmo era uma coisa de pesquisa coletiva. O Renato passava uma coisa que ele aprendeu, agente assimilava, mas cada um assimilava para o que estava fazendo. Eles com a Mimeses, o Ric com o *Clown*, eu com a *Dança pessoal*<sup>56</sup>. Chegou um momento que não tinha mais isso. Não dava mais para pesquisar juntos. Porque cada um estava interessando numa coisa. Eu pensei: E eu vou ficar como? Não sei o que eles pensaram, mas eu pensei: o que eu vou fazer?

Daí um rapaz lá de Brasília, o João Porto Dias, que me deu esta sugestão. Eu lembro que quando ele me falou, eu pensei assim, gostei quando ele falou porque veio de encontro com que eu estava pensando. Até um “empurrão” que o João me deu. Mas na realidade eu não pensava em criar um grupo novo, mas pensava em dar um curso bem aprofundado que foi quando eu resolvi criar o curso Princípios da *Dança pessoal* que foi ministrado em 2010, tinha vinte pessoas inscritas, inclusive o João participou.

Como eu sabia que a nossa pesquisa se desenvolvia muito nos cursos, justamente por testar as coisas que a gente já tinha e tentar coisas novas sem fazer com que os alunos fossem cobaias, era mais como um modo de testar. E eu lembro que a *Dança pessoal* eu nunca tinha ensinado. Depois que o Luís morreu nós tentamos ensinar, eu e o Ric, para a Cris e os outros atores do Lume, mas não deu certo. A gente não sabia, a gente tentava fazer com que elas fizessem a nossa *Dança pessoal*, aí eu esqueci este negócio, porque sabia que a *Dança pessoal* em si, o cerne dela, a essência dela estava no meu trabalho e da maneira como eu transmitia para os alunos ou da maneira como nós trabalhávamos no Lume, sem precisar falar em *Dança pessoal*, a *Dança pessoal* estava embutida. Mas passou anos, quinze anos com apenas a essência da

---

<sup>56</sup> Uma técnica de treinamento de ator desenvolvida por Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni na fundação do Lume em 1985.

*Dança pessoal* embutida nos trabalhos das pesquisas. Foi aí que eu disse, agora já estou pronto para tentar ensinar a *Dança pessoal*. Mas como eu estava muito inseguro ainda, por isso que escolhi vários homens, por que eu estava bastante inseguro, porque eu sabia que eu precisava pegar da minha essência da *Dança pessoal*, que era o masculino de nós três, eu o Ric e o Burnier.

Para mim, foi muito forte, muito importante dar este curso, onde eu pude me libertar, de tudo, me libertar do Lume, no sentido de um treinamento comum, de uma necessidade de estar focado com um grupo. E ao fazer isso em um mês para mim foi fundamental porque eu cresci, foi aonde me acendeu um ânimo, me acendeu uma luz de novo, de voltar a pesquisar. Eu na realidade estava definhando, e não queria isso, sabia que eu só tinha a Iben, o Lume já não dava mais, não estou dizendo que no Lume estava chato, mas por este aspecto, o Lume era só montagem, a gente ficava junto para montagem de espetáculo, porque na realidade não precisava treinar mais.

**João:** Cada ator sentiu a necessidade de enveredar para verticalizar sua própria pesquisa?

**Simioni:** Cada um sentiu esta necessidade. Foi acontecendo. Então acontecer este curso para mim foi uma dádiva. Eu me lembro que, em seguida, eu ministrei cursos em outros lugares, daí a referência era o que tinha “dado certo” no curso de *Dança pessoal*.

Mas aí sempre quando acaba uma oficina, as pessoas falam: vamos continuar Simioni. No começo eu acreditava, tentava reunir para fazer um segundo módulo, não dava certo porque de dez, dois queriam ou nem dois, desaparecia todo mundo.

Daí este pessoal do curso da *Dança pessoal* de 2010, disseram: Vamos continuar. Eu disse: há tá. Ok, não acreditando, mas disse ok. O mais impressionante para mim, é que deu certo, esta turma voltou no ano seguinte, mas ainda assim não pensava em criar um grupo, eu pensei: vai ser mais um módulo deles e a coisa vai se espalhar, se diluir. Mas foi o contrário, o segundo encontro também foi muito forte. Eu lembro até hoje que eu falei para vocês, desculpa eu fiquei devendo coisas para vocês. Não sei se você lembra disso, João.

**João:** Lembro sim.

**Simioni:** Eu passei todo aquele um mês com vocês, eu estava testando esta nova técnica e passou um ano onde fui experimentando com outros alunos. E constatei: poxa eu deixei o Patuanú, ainda não se chamava assim, aquele grupo ainda com coisas a desenvolver, eu não posso abandoná-los assim, neste sentido. Dito e feito, quando chegou o segundo encontro que eu vi vocês. Eu pensei: nossa que erro que eu fiz, eu deixei eles naquele estado inacabado. Foi onde tivemos a oportunidade de corrigir algumas coisas. Já neste segundo encontro eu senti este sabor, pensei se este grupo continuasse, eu iria adorar, com eles eu posso pesquisar, ainda mais agora que eles já têm dois anos, já sabem tudo, eu posso continuar com eles. E vocês toparam por incrível que pareça.

**João:** Muito interessante perceber os porquês, desta necessidade de verticalizar a pesquisa pessoal sua, mesmo que não seja com os atores de Lume de forma direta. O Lume continua fazendo pesquisa mesmo que de outra forma.

**Simioni:** Sim. Porque fica embutido, João. Você imagina quando eu chego do encontro do Patuanú no Lume, eu chego cheio, a Cris também quando chega do encontro com o grupo dela, O Renato também, chegam preenchidos. Quando a gente se encontra é uma explosão de trocas, é uma pesquisa bem mais avançada. Mesma coisa se pensar em mim e no Stephane (Amok Teatro – RJ) da APA<sup>57</sup>, eu chego com minha pesquisa e ele com a dele, quando se junta criamos uma terceira coisa. Imagina os sete atores do Lume quando chegam de suas trocas e se juntam viram uma terceira coisa maior, neste sentido.

Neste sentido o Lume cresceu mais ainda, porque pelo fato dele ter grupos, ramificações e trocas verticais e profundas de pesquisa com outras pessoas, isso para o núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da universidade de Campinas, é muito bom, após trinta anos de núcleo, é isso que a universidade quer e é o que o Burnier queria inclusive, tendo este núcleo abrangendo muitas pesquisas.

**João:** Você consegue notar alguma diferença pedagógica entre o espaço dos cursos e oficinas e dos espaços dos grupos de pesquisa como o Patuanú, a APA e o Ponte dos Ventos? Porque você busca ter estes dois espaços?

**Simioni:** A Ponte dos Ventos é diferente, porque eu vou lá e me entrego na mão da Iben. O Patuanú tem até agora sete encontros, então pensa bem, com estes atores já desenvolvemos uma metodologia, sistematizamos um treinamento, fizemos descobertas a cada encontro, é sempre uma surpresa para mim. No Patuanú eu me coloco como pesquisador, não tenho a necessidade de ficar ensinando passar pelas técnicas, porque ali é o momento de pesquisa. No Patuanú é onde eu me alimento como pesquisador. E os cursos que eu ministro, que também é uma tradição do Lume e por ser também um núcleo, somos pagos pela universidade com dinheiro público, então temos o dever de transmitir.

**João:** Sim esta é a necessidade de realizar os cursos para o Lume. E para você como ator, qual a necessidade de realizar estes cursos? Por que não ficar apenas com os grupos de pesquisa contínua como o Patuanú e a APA, por exemplo?

**Simioni:** Pode ser que aconteça isso, João, porque eu não esperava jamais que iria ter estes grupos de pesquisa contínua.

**João:** Certo. Esta necessidade não teria a ver com o que você fala em sua demonstração que a Iben estava cansada de passar pelo mundo todo ministrando cursos e depois não acompanharem os alunos em seu desenvolvimento, não ver eles florescerem?

**Simioni:** Não. Não tem a ver.

**João:** Pedagogicamente não é a mesma necessidade?

---

<sup>57</sup> Sigla que significa: Ateliê de Pesquisa do Ator, criado na cidade de Paraty, Rio de Janeiro, por iniciativa do Sesc Paraty.

**Simioni:** Aconteça que é assim, eu tenho prazer em dar cursos e agora mais ainda, porque agora eu pesquiso com estes grupos, e tento o “Pocket” (maneira de sistematizar de forma condensada as técnicas para passar para outros atores em cursos com carga horária menor).

**João:** Os cursos com o “Pocket” são uma outra forma de pesquisa?

**Simioni:** É uma outra forma de pesquisa com certeza, porque na realidade é como se fosse um Lume começando, de maneira completamente diferente, mas é mesma estrutura de pesquisa. Eu só vou ver se funciona de verdade esta pesquisa, se eu consigo aplicar para outros atores também aprenderem. Se eu consigo passar. Se eles conseguem absolver estas formas técnicas de treinamento, se servem para eles. Então faz parte inclusive da minha formação, do meu jeito de pesquisar, estas duas formas, ter um grupo e ter os cursos. Eu aprendo muito.

**João:** Ou seja, também sistematizando para dar os cursos?

**Simioni:** Sim.

**João:** Esta é uma necessidade pedagógica sua?

**Simioni:** É uma necessidade. E é de ator minha. Mas não é que eu chegue em casa e penso assim: eu vou dar um curso assim e assim. Eu me lanço, assim como me lanço no Patuanú, tenho uma ideia e vai. Eu venho do Patuanú já com a certeza do que dá certo, só que com o Patuanú eu sei que são quinze dias. Eu só tenho cinco dias no curso, então na hora eu fico pensando: Eu vou tentar fazer “isso” para eles conseguirem “entrar”, eles não vão ter tempo de fazer “isso”, eu vou jogar “isso”.

**João:** Pedagogicamente o espaço de tempo de cinco dias no curso te obriga a colocar em trilhos as técnicas para aplicar?

**Simioni:** Exato.

**João:** Porém só o espaço do curso não te satisfaz, da mesma forma que só o espaço do grupo de pesquisa também não, pois são dois espaços que te alimentam e são retro alimentadores um do outro?

**Simioni:** Diria os três, o terceiro sou eu como ator. Porque além de ensinar, tem também eu como ator. As minhas peças, os espetáculos, as demonstrações eu também me alimento disso. Eu faço na realidade para mim, tudo que faço é para mim, o maior interesse é o meu trabalho.

**João:** Como ator?

**Simioni:** Como ator. Como ator completo que eu acredito que é também este pedagogo.

**João:** Agora chegamos numa questão muito boa para mim. Chegamos então a um ator pedagogo. Eu desconfio que há uma diferença entre este ator pedagogo e o que chamamos de



diretor pedagogo. Não sei se você concorda. Quero que você fale sobre isso: Existe uma diferença ou qual é a especificidade ou quais são os encontros entre um ator pedagogo e um diretor pedagogo?

**Simioni:** O que é um diretor pedagogo?

**João:** É um diretor como, por exemplo, Grotowski, Eugênio Barba que são considerados como diretores pedagogos que ao mesmo tempo em que dirigem o trabalho artístico também formam o ator. Por exemplo, no caso da Iben, que também sentiu esta necessidade de criar um grupo para partilhar a pesquisa, e no caso você também fez isso. Os dois são atores. Você ensina como uma necessidade de ator. Neste sentido, você já trabalhou com pessoas que são diretores pedagogos e com pessoas que são atores pedagogos? Você sente alguma diferença pedagógica entre estes dois?

**Simioni:** É completamente. É bem diferente, mas eu acho que as duas coisas se complementam. Antes de responder esta pergunta eu queria falar o seguinte, só para você ter uma ideia porque que eu continuo e porque eu faço: Ano passado eu estava com este pensamento: Acho que não quero mais apresentar, eu poderia ser só pedagogo, cheguei a pensar nisso, enjoei um pouco de apresentar espetáculos, poxa nunca achei que poderia pensar em não atuar mais apenas ensinar. Estava feliz em apenas ensinar. Aí me bateu uma coisa assim: Vai secar minha fonte. Se eu parar de atuar aonde que eu vou com os Patuanús? Aonde que eu vou com a APA? Eu no palco, nas minhas cenas, executo aquilo que estou ensinando, que estou pesquisando, executo na cena, no meu trabalho de ator. Lá na cena, por causa das minhas dificuldades, é que eu penso, nossa eu preciso trabalhar “isso” com eles, preciso dar “isso” para eles. Então não tem como, pelo menos por enquanto, parar de ser ator.

Agora sobre os diretores pedagogos e atores pedagogos. Eu na realidade, João, quase nunca trabalhei com diretores pedagogos, veja bem, o Tadashi, o Burnier, a Iben, a Grace Passô, todos os mestres *clowns*, Sue Morrison. Eu tive uma ou duas vezes experiências com Eugênio Barba, mas em grupo grande, na ISTA, mas para mim não conta, porque ele é uma pessoa chave do nosso trabalho no Lume, a antropologia teatral, justamente o Barba puxa muito para o trabalho do ator, tudo é a partir do ator em suas montagens de espetáculo. Então eu não posso te responder, não saberia, porque dá para ver nos atores pedagogos, a Iben, por exemplo, ela se preocupa com o ator, com o que vem do ator, tudo que ela faz ela pensa no ator, pensa que o ator dar. Todos, o Tadashi. É claro que é diferente, se você vai ensinar algo que você sabe fazer, que você faz é diferente de um diretor pedagogo, ele não sabe fazer, ele sabe o que funciona, mas ele não sabe fazer, eu não sei explicar direito, mas é bem diferente.

**João:** Bem para finalizar eu gostaria de te mostrar uma espécie de fluxograma que fiz, onde demonstraram uma relação de influências nas trajetórias de laboratórios de pesquisa teatral. Tem o Lume criado em 1985, a partir do Lume fui descobrindo outros como a Iben com o Ponte dos Ventos em 1989, o Eugênio Barba com Odin em 1964, Jerzy Grotowski com o *Teatro Laboratório* em 1959, Jacques Lecoq, Étienne Decroux, Jacques Copeau e Stanislavski. A pesquisa foi escolhendo esses nomes porque eu parti justamente da minha influência, para poder compreender também o porquê que criei um núcleo de pesquisa na universidade, e quais são as

minhas influências. Assim, eu percebo por meio do fluxograma que você teve contato, contato mesmo, discípulo aprendiz “pele a pele” com Luís Otávio Burnier, o Burnier com Étienne Decroux, este foi aluno de Jacques Copeau e este teve trocas com Stanislavski. Neste sentido podemos falar de uma rede de pedagogias e trocas

**Simioni:** Sim.

**João:** Você pode falar qual a importância desta rede de influências dentro do seu trabalho? Você reconhece estas influências no seu trabalho?

**Simioni:** Eu concordo contigo, que esta é a nossa linha de influência, a do Lume também. Foi uma escolha, eu acho que é uma escolha, porque por exemplo, eu poderia ter escolhido outras possibilidades como por exemplo uma linha que começasse com Stanislavski, depois *Commedia Dell'Arte*, ele o Jacques Copeau deve ter bebido também na *Commedia Dell'arte*, pegaria a *Ariane Mnouchkine* com o Théâtre du Soleil dela que já tem cinquenta anos e enveredou pela *Commedia Dell'arte*, estas poderiam ter sido escolhas minhas. Eu poderia ter escolhido o Peter Brook, por exemplo, que também é entre os grandes que estão nesta rede. Mas não escolhemos estes, por causa da história e pelo acaso, o Burnier já tinha escolhido o Decroux, a via do corpo, não que estes outros não são da via do corpo, mas é diferente. Bob Wilson é outro exemplo, são diretores que tem pesquisa, a *Ariane Mnouchkine*, ela é genial, trabalha o ator, trabalha também o corpo do ator, mas é diferente. O Decroux é a parte, ele criou uma escola, mas o Grotowski e o Eugênio Barba criaram grupos fixos, estes outros como a Ariane tem cinquenta anos de grupo, mas ela é a única no grupo, outros atores passaram, ficaram dez, quinze ou vinte anos.

**João:** O que me chamou a atenção nesta pesquisa foram estas figuras que criaram espaços contínuos de pesquisa em coletivo. Eu escolhi o Jacques Lecoq também pela influência do *clown* pessoal. Para mim ficou a dúvida se o Burnier teve contato direto com o Lecoq. Você sabe?

**Simioni:** Eu tenho quase certeza que sim, do jeito que o Burnier era, todo curioso, morou oito anos em Paris e a escola de Jacques Lecoq fica em Paris é obvio que ele deve ter feito.

**João:** Quanto tempo o Burnier passou com Étienne Decroux?

**Simioni:** Três anos.

**João:** Por último, fala da influência da Iben no seu trabalho. Ontem você falou muito dela, falou sobre carregar um estigma, que as influências são maravilhosas, mas existe um estigma que buscamos imitar as nossas referências. Parece que estamos sempre imitando nossas referências. Como você vê este processo, isso é fundamental? Isso não é fundamental? Chega um momento que conseguimos nos libertar das nossas referências, ou não? É perigoso este processo de seguir as referências? Porque o ser humano sofre influências?

**Simioni:** Acho que é uma escolha de pessoas, tem vários atores que não querem saber deste tipo de trabalho. Tem atores que não querem fazer o que eu faço. De ter uma mestra, onde para mim é uma fonte, inclusive fonte inspiradora. Ano passado pensei em parar de atuar nos espetáculos, imediatamente veio a Iben na minha cabeça. Penso: Poxa, mas a Iben tem setenta anos e continua na ativa apresentando. Olho a agenda dela, num dia ela no Brasil, no outro ela está em Paris. Quando o Odin viaja, ele viaja com cinco, seis, sete espetáculos e a Iben faz parte de todos. Imediatamente vem a minha referência. Mas já pensei, isso é a Iben não sou eu. Nossa quando pensei nisso, parece que caiu o chão, abriu um buraco. Então Simioni quer dizer que você se apega na Iben, trabalha igual, do jeito igual. O ano passado foi o momento de brigar com a Iben internamente. De eu brigar, eu não quero ser como a Iben. Eu não preciso ser como a Iben, a Iben é ela, ela tem uma história, eu não preciso ser como ela. Mas ao fazer isso, eu pensei, poxa ela sempre nos momentos de dificuldade minha ela me ajudou, não pessoalmente, mas a referência que tenho dela me ajudou. Por exemplo, se a Iben conseguiu porque eu não vou conseguir. Ela é minha admiração, eu queria ser como ela. As pessoas falam, você Simioni é tão bom quanto a Iben, já ouvi pessoas dizerem a demonstração da Iben é maravilhosa, mas você Simioni é muito mais. Eu prefiro nem acredito nisso, senão eu paro de seguir a minha referência. Eu quero ser como ela em todos os sentidos. Acho que isso é uma escolha pessoal, é uma necessidade pessoal.

**João:** É uma escolha pessoal, fazemos uma escolha ao querer herdar nossas influências? Mas as vezes a relação com as nossas referências são incômodas também, há uma briga, mas que sempre nos faz ir para a frente, nos desenvolver mais?

**Simioni:** Exatamente. Até o ano passado quando pensei que não queria mais atuar, tive que brigar com a Iben internamente. A Iben é ela, ela vai fazer até os setenta anos, eu não. Eu posso fazer outra coisa. Agora depois de trinta anos seguindo a Iben, me dá uma segurança de poder dizer: estava na hora de eu me libertar, acabar com as referências. Foi um crescimento que eu tive, ainda estou tendo. E não tenho vergonha de dizer, a partir de agora eu começo a ter o meu trabalho próprio, único, meu, do meu jeito, sem ter modelos.

**João:** Mas que estes modelos foram fundamentais para a construção desta libertação neste seu momento?

**Simioni:** Com certeza, só sou isso por causa das minhas referências.

**João:** Neste sentido, a Iben só é o que é, também por conta das referências de pessoas que ela teve, certo?

**Simioni:** E também porque o nosso teatro é feito de muita troca, muita parceria, não tem como você ficar sozinho. Agora por exemplo, já encontrei o Stephane (Amok Teatro – RJ) que é um companheiro de pesquisa e que a gente vai trocar, assim ele passa ser um modelo para mim e eu passo a ser um modelo para ele, de trocas e companheirismo, neste sentido, isso é do teatro.

**João:** Faz parte do teatro influenciar e ser influenciado, isso é troca, isso é pesquisa. Certo?

**Simioni:** Sim, logicamente com todos estes mestres do teatro.