

2.

## INTRODUÇÃO

*“Inventar o próprio sentido significa saber como buscar o modo para encontrá-lo”*

Eugenio Barba, *Canoa de Papel*

Estou me construindo pesquisadora, hoje, diante de meu leitor. Tudo o que eu escrevo parte de uma construção minha e é parte de uma construção sua. Pode ser válido para mim, mas se não o é para quem lê, então meu propósito não se concretiza. Minha obra versa sobre a produção de conhecimento: teatro e pesquisa – teatro de pesquisa e pesquisa sobre teatro. Para tratar dessa temática, utilizo minha própria experiência como atriz e pesquisadora. A proposta partiu de uma dificuldade e não de uma vaidade. Li poucos livros teóricos durante a minha vida se considerar que uma mestrande deve ler muitos. Leio habitualmente romances, poesia, filmes, olhares, corpos, imagens. Leio gestos e ações. Sons e mais harmonias. Harmonia de sons. Palavras poucas, elas me sugerem muito; cada uma delas é um mundo repleto de possibilidades. Escrevo poesias e uso poucas palavras. Mas desperdiço muitas quando tenho que explicar alguma coisa. Não havia me dado conta disso até começar a desenvolver a escrita acadêmica e a ser lida. Busco matérias para a criação teatral, porque esse é meu ofício, exercício e prática há muitos anos. Palavra é matéria tanto quanto som, cheiro, imagem e corpos. Mas, como ela está relacionada ao pensamento, como linguagem, desde a modernidade (séc. XV), somos acostumados a somente assim percebê-la. Porém, se percebemos sua materialidade, com ela podemos operar, construir, agir. Quando entendi que os modelos tradicionais de escrita acadêmica operam com a noção da palavra-pensamento, percebi que partir da própria concepção de palavra como matéria, poderia desenvolver um outro tipo de escrita na qual, ao invés dos argumentos serem construídos na sintaxe encadeada, conforme os modelos tradicionais, o próprio tratamento da palavra como matéria, constituiria em si um argumento, ou melhor, uma ação.

O trabalho do ator é sobre a ação. Quando falo de matéria, ou a matéria da palavra, por exemplo, refiro-me a uma tensão que proporciona a ação. Nosso corpo-mente é matéria também. Confrontamo-nos com o que é externo a nós, mas nos toca (e aqui uso o verbo em sua concretude), e esse confronto ou tensão, estabelecido na fricção

de duas matérias, cria uma relação, que vem a ser o impulso de uma ação. Matematicamente falando, podemos considerar que operamos com as matérias usando cinquenta por cento de atenção e cinquenta por cento de fruição.

Existem palavras que se tornam imateriais, porque não têm substância e nem geram ações. Palavras substantivas deveriam ter, de fato, substância para quem as utiliza, a substância de quem as utiliza para si mesmo e o verbo deveria ser uma ação do sujeito, que é o sujeito eloqüente e não sintático. Quem utiliza as palavras incorpora suas substâncias e age através delas. É diferente da concepção moderna que trata palavra como representação do pensamento: concretização abstrata. Para mim, a palavra é uma abstração que se torna concreta à medida que doamos nossa própria matéria a ela. Talvez seja outra forma de observação.

Gostaria de ressaltar o meu comprometimento com o trabalho de pesquisa: não creio, diante de tudo o que já vivemos, que se possa mais fazer algo por simples vaidade e exibicionismo intelectual. Tanto no exercício de minha profissão teatral, quanto na minha pesquisa acadêmica sobre produção de conhecimento teatral, deve haver uma verdade consonante: conciliação entre o meu desejo e aquilo que pode ser comunicado, como ponte, caminho ou passagem para outro. Creio que há inúmeras razões para se encaminhar uma pesquisa, mas quais, dentre elas, de fato são verdadeiras para mim?

\*\*\*

Constantin Stanislavski (1863-1938) é conhecido como o primeiro encenador teatral a elaborar uma metodologia sobre o trabalho do ator e escrever sobre ela. Dentre muitos questionamentos apresentados em seus livros, por meio de descrições de trabalhos práticos desenvolvidos com o grupo de atores do Teatro de Arte de Moscou, a base fundamental de sua metodologia é o que ficou conhecido por “memória afetiva”. A investigação de Stanislavski concentrava-se no ator como o sujeito de uma ação cênica e essas ações são impulsionadas por “memórias afetivas”.

Resolvi escrever a partir dos meus afetos. Ou melhor, escrever como uma ação impulsionada por afetos, exatamente como o mestre Stanislavski propõe ao ator. Afetos caros que me impulsionaram a buscar o caminho da pesquisa no teatro. Essa decisão é o início, Stanislavski é o primeiro impulso, porque em seu livro *A Preparação do Ator*, encontrei a minha primeira questão fundamental com a arte teatral, ou, mais precisamente, a arte do ator. Seguindo esse impulso, que eu destaco como início

somente porque um trabalho precisa de um início, desejo fazer desse texto uma sucessão de impulsos. Por se tratar de uma escrita horizontal, da esquerda para direita (se tivesse descoberto um modo de escrever semelhantes às ondas, seria o momento de praticá-lo), espera-se naturalmente que o texto seja encadeado no modo tradicional, com início, meio e fim, mas já adianto que esse não será meu modo de operar. Minha escrita pretende ser dialógica e imponho-me essa tarefa, no modo como me relaciono com minhas matérias-primas. O mesmo, porém, peço ao meu leitor. Haverá lacunas, nas quais caberá ao leitor inserir seus movimentos e reflexões, estabelecer suas próprias associações. Como dizemos no teatro de pesquisa, o fim de uma ação deve ser o início de outra para que o corpo em cena, independente dos significados que possa gerar, seja um organismo vivo, pulsante e, com isso, seja capaz de se relacionar com seu espectador.

Existem diversos modos de observação para um objeto e o próprio objeto pode ser questionado enquanto tal, se considerarmos que ele é fruto de um recorte ou delimitação do próprio sujeito que o observa. Dessa forma, cada objeto assume a forma que seu observador lhe confere. E também o nome, mesmo que a forma e o nome não sejam originais. Quero dizer com isso que, dentro de um período datado no teatro, por exemplo, 1900 a 1950, podemos falar tanto dos acontecimentos, quanto de pessoas, quanto de linguagens; podemos falar sobre tudo através da historicidade ou podemos nos focar na transformação de uma técnica. Essas inúmeras possibilidades já são hoje lugar-comum no tratamento de uma pesquisa, e são também conhecimento básico de qualquer pesquisador, mas as coisas, por mais conhecidas que sejam em determinados meios, não significam nada a menos que se dê algum sentido a elas. A minha pesquisa é um exercício primário de algumas possibilidades.

Coloco-me como objeto, neste ensaio, tencionando construir-me sujeito na pesquisa. Como um ator que se expõe à observação alheia e se constrói nesse processo; o ator que por séculos viveu entre o brilho de ser uma estrela dos palcos e a mecanicidade de uma marionete que reproduz as palavras de um autor ou as marcações de um diretor. Busco o caminho do meio, busco estar entre. Esse ensaio de ser alguém, nem mais nem menos, necessita de um espaço (palco ou página). Exercício que desempenho no palco e agora venho a desempenhar na página, para retornar à prática a reflexão que ela me proporcionou. Isso pede uma leitura diferenciada, porque esta pretende ser uma escrita de carne viva, ferida aberta, exposta e sem pretensa solução.

Com os riscos e implicações que isto significa, nunca tive desejos de provar nada a ninguém. Meu único desejo é encontrar o meu caminho e, se interessar a alguém, poder indicá-lo. A meu ver, aprender a falar sobre ele é fundamental como forma de construção do conhecimento, como passagem. Meu caminho pode ser passagem para outro, de outra pessoa. Ao final desta dissertação, possivelmente não terei dito nada de novo, mas com certeza terei encontrado as minhas próprias palavras para dizer aquilo que é verdadeiro para mim.

\*\*\*

“Caminho da pesquisa no teatro”. “Teatro de pesquisa”. Gilberto Icle (2010), em seu livro *O Ator como Xamã*, diferencia o teatro de pesquisa da pesquisa teatral dizendo que todo o trabalho teatral exige alguma pesquisa para ser realizado, por exemplo, para montar *Hamlet* preciso buscar referências, estudar o texto profundamente, criar uma trilha sonora adequada, etc. Porém, o que Icle denomina “teatro de pesquisa” é o teatro desenvolvido a partir de uma metodologia, uma investigação que foca o processo de construção do artesanato teatral, independente do resultado - espetáculo.

Como pesquisadora de teatro, apresento, no segundo capítulo, algumas reflexões sobre o teatro de pesquisa através do trabalho desenvolvido pela Armazém Companhia de Teatro. Como atriz, apresento alguns percursos pessoais de investigação em processos de criação cênica com o grupo Teatro Metaphora.

A metodologia de criação e construção cênica no que Icle denomina “teatro de pesquisa” pode ser compreendida como um processo autorreflexivo. Ao investigar nossas operações cognitivas individuais através do exercício técnico para o tratamento de materiais externos como textos, sons, imagens desenvolvemos um trabalho que chamamos, de acordo com o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), “trabalho sobre si”<sup>1</sup>. Conscientes de que a apropriação desses materiais dá-se automaticamente por um mecanismo cognitivo de interpretação (hermenêutica), quando trabalhamos sobre o corpo, em busca de uma desautomatização, o processo abrange tanto nossas operações sensório-motoras quanto cognitivas. O intuito é liberar um espaço naturalmente “pré-enchido” por intencionalidades e projeções de nossa parte em relação a essas matérias-primas (texto, imagem, som), para descobrir novas relações, individuais. A autorreflexão no processo criativo se dá como ferramenta necessária para

---

<sup>1</sup> A expressão “trabalho sobre si” foi empregada por Stanislavski em sua metodologia de pesquisa. Entretanto, meu contato com ela foi a partir do uso de Grotowski dessa expressão.

a investigação sobre nossas relações psicofísicas, experiências pessoais, memórias, a fim de encontrar pontos de interseção, por onde fluam as matérias primas externas que vão se relacionar com nossas matérias pessoais. Pode-se pensar esse exercício como uma tentativa de não recorrer ao lugar-comum da atividade interpretativa, primeira operação realizada basicamente por tratarmos de matérias textuais. É uma busca de como instigar o corpo-mente a “abrir canal”, em uma segunda ordem, não-hermenêutica, não que prescindida da primeira operação, mas que ela não venha a funcionar como única instância criativa.

Pensamos a criação em estágios, camadas que se suplementam. Uma após a outra vão formando um corpo artesanal. Não utilizo a noção de complementaridade porque nela pressupõe-se a falta que se deve “complementar”. Já a noção de suplemento, tal como nos apresenta Silviano Santiago (1978) sugere que cada camada está completa, mas que a ela, unem-se outras, também completas, que, juntas, podem atribuir novos sentidos, novas formas, novas possibilidades de realização. A complementaridade pode ainda sugerir a dicotomia, como corpo e mente, onde se trabalha uma coisa separada da outra, que, unidas, se complementam. Nosso trabalho se realiza por outra via, onde o corpo-psicofísico atua em todas as camadas, que se suplementam por diferentes matérias-primas de relação.

\*\*\*

No terceiro teatro, como denomina Eugenio Barba em sua *Antropologia Teatral* (2009) – o termo utilizado por Barba faz referência ao trabalho desenvolvido por Stanislavski, Grotowski, ele próprio e outros encenadores investigadores de processos pedagógicos, que foram a base do que Icle considera o teatro de pesquisa – dizemos que só há no ator aquilo que ele reflete, como um espelho. Impulso e reação (GROTOWSKI, 1987). Este reflexo se dá em seu próprio corpo. Trato de algumas questões relativas a este trabalho sobre o corpo no terceiro capítulo desta dissertação ao apresentar meu contato com o treinamento de Marilenna Bibas e Fernando Montes e retomo as referências a Eugenio Barba e Jerzy Grotowski.

Tanto no teatro, quanto no papel, construímos nossa linguagem. Meu objetivo é trazer à página um processo de construção de linguagem semelhante ao que aprendi no teatro. Por isso, chamo ensaio. Há muitas relações entre a página e o palco. E não são relações de matéria textual, mas de ações com a palavra, como disse anteriormente. Este experimento autorreflexivo é a proposta de uma escrita que dialoga com autores,

palavras-chave, metáforas e citações (matérias externas). A utilização específica desse conjunto de elementos interposto em relação à minha memória afetiva (matéria interna) é o ensaio de uma metodologia alternativa para a escrita acadêmica.

Sobre os elementos constituintes do jogo:

AUTORES – referências pessoais, sejam de pensamento ou de vida;

PALAVRAS-CHAVE – as palavras que se tornaram matéria concreta na construção do meu pensamento. Não são representações, mas motivações para pesquisa e aparecem em CAIXA ALTA ao longo do texto;

METÁFORAS – o exercício teórico mais primário talvez seja aquele em que ainda não capacitados para desenvolver conceitos, exemplificamos nossas noções através de metáforas. Aparecem no texto em *itálico*;

CITAÇÕES – a voz do outro, o diálogo. Principalmente as epígrafes, mas algumas citações padrão.