

5.

## AÇÃO

*“(...) o conhecimento, não importa como ele é definido, está na cabeça das pessoas e o sujeito pensante não tem outra alternativa senão construir o que ele ou ela sabe como base na sua própria experiência”*

Ernst von Glasersfeld

*“Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento.”*

Gilles Deleuze, *Conversações*.

*“As palavras estáveis possuem a fragilidade da sua estabilidade. Para cada afirmação clara existe um equívoco.”*

Eugenio Barba, *A Canoa de Papel*

*“Nós somos dois. O pássaro que bica e o pássaro que olha. Um morrerá, o outro viverá. Ébrios de estar no tempo, preocupados em bicar, esquecemos de fazer viver a parte de nós mesmos que olha. Há então o perigo de existir somente no tempo e de nenhum modo fora do tempo. Sentir-se olhado pela outra parte de si mesmo, aquela que está como que fora do tempo, dá outra dimensão.”*

Jerzy Grotowski, *O Performer*.

**XII.**

*“(...) se as palavras parecem imprecisas, quer dizer que também aquilo de que falamos também é impreciso. Se são pessoais, quer dizer que indicam algo exclusivamente pessoal”*

Eugenio Barba, *A Canoa de Papel*

Conheci Marilenna Bibas, atriz e diretora, em fevereiro de 2008, quando buscava cursos de teatro que focassem o treinamento do ator no intuito de aprofundar os estudos que havíamos iniciado com o Teatro Metaphora. Marilenna ocasionalmente estava iniciando o primeiro módulo de sua oficina *O Treinamento e a Arte do Ator* e aceitou a minha participação. A atriz e diretora fundou, junto com Amir Haddad e outros atores, o grupo de teatro *Tá na Rua* e estudou com alguns preparadores e diretores, entre eles, Eugenio Barba, diretor da companhia Odin Teatret (Dinamarca) e companheiro de trabalho de Jerzy Grotowski por alguns anos. Eu havia lido *Em busca de um teatro pobre* (GROTOWSKI, 1987) e alguns artigos da coletânea *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (FLASZEN & POLASTRELLI, 2007) e a metodologia de investigação sobre o trabalho do ator do encenador polonês me revelara algo bastante concreto, intenso, que, em contato com as experiências no Teatro Metaphora, tocava em questões pessoais muito profundas. Apesar conhecimento superficial sobre o trabalho de Grotowski, eu estava certa de que aquela metodologia de trabalho era o caminho que desejava seguir.

Eu e Marilenna conversávamos muito sobre a possibilidade de treinamento específico para o nosso grupo Metaphora (meu desejo era que todos partilhássemos a mesma experiência de treinamento, a fim de conquistarmos uma base de comunicação interna), mas isso foi ficando cada vez mais distante à medida que nem todos tinham condições financeiras ou mesmo interesse para sustentar o treinamento. Enquanto eu treinava, Marilenna me conduzia de modo que eu pudesse repassar alguns exercícios para o grupo, mas ao longo dos meses, como eu havia dito anteriormente, o Metaphora foi se dissolvendo cada vez mais e não soubemos sustentá-lo. O resultado é que ficamos treinando no Rio somente eu e Roberta Dittz (Bruno até chegou a treinar por um mês,

mas não pôde conciliar com o final do curso profissionalizante na CAL) e, no fim deste primeiro ano, encerramos as atividades com o grupo. Nesta mesma época, Marilenna havia decidido retomar os trabalhos com sua Companhia OMAMË Teatro e convidou a mim, Roberta e mais duas colegas de treinamento, Ayumi Souza e Karen Brustolin, para entrar na Companhia.

O trabalho de treinamento desenvolvido com Marilenna foi um passo fundamental para a compreensão das questões que me afetavam enquanto atriz. As perguntas que passei a me fazer desde a leitura de Stanislavski (como é possível vivenciar todas as noites os mesmos sentimentos? Sem inspiração é possível dar vida à repetição?) foram aos poucos encontrando respostas, sem que eu necessariamente pensasse sobre elas, apenas no exercício diário do trabalho sobre o corpo.

O trabalho do ator se faz no corpo, porque o corpo é meio pelo qual se tornam perceptíveis as sensações e sobre o qual se pode ter domínio, ao passo que as emoções, os sentimentos, nem sempre são controláveis em sua natureza. Em *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, um livro referencial nos estudos orientais, diz-se que na arte do arqueiro é fundamental que ele compreenda a sua exata posição e condição. Sua posição é fisicamente o lugar onde ele está e sua condição é fisicamente como chegou até ali (treinamento). Ele tem um alvo. No momento em que ele dispara a sua flecha, tudo o que pode acontecer depende exclusivamente de como ele se coloca diante desse jogo. Se tudo o que ele deseja é atingir o alvo e para tal concentra-se exclusivamente em sua finalidade, sua chance de errar ou acertar é determinada pelas condições externas a ele. Ele está lidando com algo sobre o qual ele não pode ter domínio. Porém, se ele se concentra sobre si mesmo, compreende sua condição e exata posição, está tecnicamente consciente e a chance de errar ou acertar, está em suas mãos.

Em princípio, o treinamento do ator consiste numa série de exercícios físicos e vocais direcionados à desmecanização do corpo e da fala, à conscientização de nossas possibilidades e ampliação de nossos limites cotidianos. Ao longo do tempo, esses exercícios vão se desdobrando e encontrando outras funções de acordo com as necessidades pessoais de investigação sobre si.<sup>1</sup> Eles constituem uma base que Eugenio Barba denomina *pré-expressiva*.

---

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski tem um artigo especialmente dedicado aos Exercícios, publicado no livro *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969* (FLASZEN & POLASTRELLI, 2007: 163-180)

Em seu artigo *O Caminho da Recusa* (1984), o encenador italiano diz que “o corpo-em-vida do teatro alimenta-se de três órgãos”: o primeiro é a biologia do ator, seu esqueleto, espinha dorsal, o “órgão cuja respiração revela o *bios* do ator em uma fase pré-expressiva”. Trabalhamos sobre isso de forma sistemática e metodológica. É a primeira fase do treinamento, antes que se queria expressar qualquer coisa. O ator deve ter domínio completo de suas possibilidades e cada vez mais ampliar os seus limites conscientemente, capaz de repetir sistematicamente, quantas vezes for necessário o seu percurso de investigação.

O segundo é o órgão da “u-topia, do não-lugar. (...) São as bússolas e o superego que o mestre ou os mestres implantaram em nós, durante a passagem da técnica cotidiana para a técnica extra-cotidiana do teatro. É o sentido, o valor, o imperativo categórico que damos, individualmente, ao nosso ofício”. E menciona ainda que “a respiração deste órgão faz com que a técnica se afirme e chegue a uma dimensão social e espiritual.”, pois do contrário a técnica se torna tão somente “ginástica, destreza corporal” (1984: 89). Sobre esses dois órgãos é possível se trabalhar incansavelmente, a fim de se tornar o ator cada vez mais consciente de ações, e cada vez menos dependente das esporádicas inspirações. Sobre o treinamento do ator, o encenador polonês Jerzy Grotowski (1987a: 14-15), fundamental referência para os estudos, diz ainda que:

“Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a esse processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios.” (grifo do autor)

O terceiro órgão, Barba diz que “poderia chamar-se *talento*”, mas prefere considerá-lo “uma tensão pessoal que se projeta em direção a um objetivo, que se deixa alcançar e que novamente escapa; a unidade das oposições, a conjunção das polaridades”, e conclui dizendo que “este órgão pertence ao nosso destino pessoal. Se não o temos, ninguém pode nos ensinar” (1984: 89).

Eugenio Barba diz ainda que o “teatro existe porque o ator existe”, “mas para chegar a esta ‘existência’ é necessário cruzar uma ponte obrigatória: uma técnica, isto é, uma utilização particular do corpo.” (1984: 90-91). A conscientização do ator sobre seu corpo através de uma técnica extracotidiana amplia suas possibilidades de artífice sobre

formas e expressões, mas exige também uma aguda conexão entre seus impulsos internos, vitais (“corpo-em-vida”, retomando Barba), e aquilo que se materializa enquanto forma. Assim, ator não cria personagens psicologicamente, nem constrói formas corporais vazias. Seu corpo, compreendido na dimensão psicofísica, constrói-se em ação. “Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis.”, como diz Grotowski (1987: 14-15). Ele deve tornar visível imediatamente tudo o que acontece dentro. Sem divisão sistemática de superfície e conteúdo. O que atravessa internamente o corpo do ator revela-se instantaneamente na forma desse corpo.

“O *Performer* sabe ligar impulso corporal à sonoridade (o fluxo da vida deve ser articulado em formas). As testemunhas entram então em estados intensos porque, dizem elas, sentiram uma presença. E isso graças ao *Performer*, que é uma ponte entre a testemunha e alguma coisa. Nesse sentido, o *Performer* é *pontifex*, fazedor de pontes.” (GROTOWSKI, 1987a)

Cabe considerar, entretanto, que as minhas considerações neste capítulo da dissertação não tem um caráter de investigação sobre o trabalho técnico do ator, pois não tenho aprofundamento teórico para isto, nem experiência suficiente que me permita discorrer sobre o assunto. Estas palavras iniciais apresentam apenas uma introdução sobre técnica e treinamento do ator, em virtude deste primeiro contato com os textos de Grotowski e Eugênio Barba e o treinamento com a diretora Marilenna Bibas terem sido fundamentais tanto para minha compreensão do meu trabalho enquanto atriz, quanto para o meu percurso de investigação sobre a produção de conhecimento em teatro.

### XIII.

*“Trata-se de investir numa poética da reconstrução do homem, a partir da abertura para ‘outras possibilidades de ser’”*

Cassiano Sydow Quilici, *O ator-performer e a crítica do corpo cotidiano.*

A imagem que me fez refletir inicialmente sobre as relações técnicas e pessoais na construção de conhecimento para o ator é foi a do mestre e do discípulo, em sua concepção oriental. Para nós, ocidentais, essa relação é pouco compreendida por se

agregarem, frequentemente, à sua base, as noções de hierarquia e subordinação. Raras são as percepções que atentam para a peculiaridade do “entre”. Esse trabalho se constrói na relação *entre* o mestre e o discípulo, sendo o mestre aquele que domina sua arte a tal ponto que pode transmiti-la, como nas artes marciais. Ele possui algo que construiu através de um sólido percurso de investigação, treinamento, encontros e apropriações, e tanto os resultados disso quanto a sua metodologia de trabalho, são perceptíveis e podem ser experimentados. Contudo, ao se tornar um mestre em sua arte, ele precisa continuar um movimento, a sua *transmissão*, que é comunicação, canal e passagem, mas ele precisa de um discípulo. O discípulo por sua vez não é passivo, um receptor de conteúdos e informações, mas alguém que deve ter interesse em partilhar, conquistar o conhecimento do mestre para construir o seu próprio. Ele não é ingênuo e sabe que essa transmissão depende de uma ação muito difícil de sua parte: o esforço por receber – por não criar resistências, forças de oposição – exigindo de si uma abertura, o canal<sup>2</sup> para o outro, o mestre. Grotowski, no texto *O Performer*, faz uma bela reflexão sobre a transmissão de conhecimento na arte :

“Que faz para o aprendiz o verdadeiro *teacher*? Ele diz: faça isso. O aprendiz luta para compreender, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. Pelo fato mesmo de querer compreender, ele resiste. Ele pode compreender somente se ele faz. Ele faz ou não. O conhecimento é uma questão de fazer.” (GROTOWSKI,1987b)

O discípulo, ou aprendiz, para usar as palavras de Grotowski, ao abrir-se para o novo, para o desconhecido corre o risco de perder-se ou contaminar-se. É um risco que ele deseja correr, porque sabe que somente assim encontrará seus caminhos. Ao referir-se à arte de um guerreiro, Grotowski pondera sobre “o perigo e a chance”:

“Para conquistar o conhecimento, ele luta, porque a pulsação da vida torna-se mais forte, mais articulada, nos momentos de grande intensidade, de grande perigo. O perigo e a chance vão juntos. Não existe uma verdadeira aula a não ser na relação com um grande perigo. Num momento de desafio, aparece a ritmização das pulsações humanas.” (GROTOWSKI,1987b)

Este ritual de aprendizagem, que pressupõe uma verdadeira confiança, é algo que se constrói somente “entre”: que não está nos limites de cada pessoa, mas alimenta-

---

<sup>2</sup> Creio que se pode estabelecer uma associação com noção de *corpo-canal*, de Grotowski, mas, por falta de aprofundamento teórico sobre a noção, limito-me somente a sinalizar a possibilidade.

se pela geração mútua de forças. Desprendimento de forças e energias de ambos os lados: mestre e discípulo; e o que se forma, ou performa (porque existe nessa relação contingente uma ação performática), a partir desse encontro de forças e desejos, é o que possibilita a transformação pessoal cada um, de seu corpo psicofísico. O que um faz não é o mesmo que o outro, mas foi construído somente por terem se encontrado na abertura de seus canais e possibilitado uma espécie de contato.

Esta noção, porém, de compreensão do conhecimento como intercâmbio e partilhamento de experiências, exige do pesquisador teatral um olhar que contemple a particularidade de nossa arte, enquanto evento, enquanto contato e troca de energias e todas às questões inerentes àquilo que se constrói não por reflexão, mas por ação.

“Teatro significa um tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente.” (LEHMANN, 2007: 18)

Esta observação do princípio de “emissão e recepção dos signos simultaneamente” (LEHMANN, 2007:18), tanto para o ator quanto para o espectador é o que estabelece o caráter eventual do teatro. As reflexões de Hans-Thies Lehmann para a conceitualização de um “teatro pós-dramático” valoriza a noção de ação, concentrada no trabalho do ator, em detrimento da noção de representação, tal como utilizada na modernidade. Lehmann ressalta que esse teatro não comporta um receptor passivo, imune. O espectador necessariamente tem de assumir a sua responsabilidade do ato comunicativo (LEHMANN, 2007, p. 425):

“Em vez da dualidade enganosamente tranquilizadora de aqui e ali, interior e exterior, essa prática pode ter como centro a inquietante *implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral da imagem*, tornando novamente visíveis os fios arrebentados entre a percepção e a experiência própria.” (grifo do autor)

Para Lehmann, o teatro volta assim a se configurar como evento, a partir da relação ator-espectador que estabelece um texto em comum, “mesmo que não haja discurso falado” (LEHMANN, 2007: 18). A ação, antes concebida como propriedade do texto dramático, no que Lehmann aponta como “teatro pós-dramático” passa a ser vista, então, como um impulso vital do ator. Ele se torna assim um catalizador de tensões que devem ser projetadas no palco.

Por isso, tanto se lê atualmente em estudos teatrais a palavra “presença”. De fato, o trabalho do ator exige um corpo “presente” para estar em uma conexão simultânea, interna e externamente, consigo mesmo e com o outro e estabelecer uma comunicação que, por ser ao vivo, uma interação face-a-face é, por si só, repleta de contingências.

Talvez uma breve reflexão sobre um texto de Hans-Ulrich Gumbrecht, apesar de não ter relação direta com os estudos sobre a arte do ator, possa tocar a questão por outro viés. Refiro-me ao texto “O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação”, encontrado no livro *Corpo e Forma* do mesmo autor, e foi de extremo valor para as minhas reflexões sobre o trabalho do ator no sentido de artífice intermediário de matérias.

#### XIV.

No período que estive no grupo OMAMÊ TEATRO antes de montarmos o espetáculo *Nariz de Prata* (2009), Marilenna pediu-nos um exercício de criação baseado em *Hamlet* (William Shakespeare) no qual apresentaríamos uma cena relacionando alguns fragmentos de texto de Ofélia, uma música – tocada ou cantada – um figurino e alguns objetos. Sozinha, comecei a ler e refletir sobre o texto. Papel e caneta, escrevi.

Fragmentos de *Hamlet* na mão. Palavras de Ofélia e do jovem Hamlet. Isso me lembra Romeu e Julieta! E não é? Não pode ser? Não. É outra história. Sim, é outra história, mas Hamlet me parece um Romeu saturado, massacrado com o peso das decisões que devem ser tomadas, enquanto Romeu ainda se acha livre. E há muita juventude nisso. Hamlet parece tão velho. Parecer não é ser. Pode-se fugir do tempo? Isso é uma escolha e está em nossas mãos? Romeu ainda é livre porque apenas age, não me parece sofrer ou pensar em conseqüências, reações. Hamlet não consegue agir. Pressão. Depressão.

Ofélia é esmagada. Repressão. Sofre sem escolha. Ofélia só existe para Hamlet e isso não é romântico. Ela só existe para o Hamlet e nada mais. Por favor, me deixem ler a Ofélia? Cadê ela? Não consigo ler nenhuma centelha de amor nessa história. É cruel. Hamlet ainda não é tão cruel, ainda está aprendendo, treinando. Às vezes penso na



ingenuidade que se tem em achar que se pode lidar com coisas tão sérias, sendo tão jovem. Em que tempo essas personagens vivem? Eu sei a idade, mas o que é isso?

Quanta dor e raiva, quando penso em Hamlet e Ofélia! Eles são jovens e não sabem das coisas que acham que sabem. Ser ou não ser? Ser ou parecer? O que é?! Quem você pensa que é, Hamlet? Acha que pode com isso? Ação. A ação define um homem. Mas você sequer sabe o que pensa...o que te impulsiona? Acha que está nas suas mãos resolver o problema do mundo e não consegue decidir? E seu nome é o nome da peça, que é o nome do teu pai. Quanta nobreza! Quem é você? O seu pai?

Ofélia morreu. Ofélia se matou. Ofélia conseguiu. Agiu. Meu Deus, o que fizeram com ela? Ela é tão pequena. É quase uma criança...e entrega flores a todos aqueles grandes animais! Mataram seu pai. Ela o obedecia tanto...obedeceu-o acima de si mesma. Ofélia amava. Talvez a única. Perdida? Completamente! Perdida no meio de um mundo alheio a ela. Quem é você jovem criança? Olha, não use esse batom vermelho que isso é coisa de piranha! Quem você pensa que é, vadia, pra achar que pode se casar com o príncipe da Dinamarca?!

Morreu e a peça continuou ainda por mais um ato.

Não sei o que pensar. Sinto-me tão jovem diante do meu mundo e penso que vejo tantas coisas que as pessoas parecem ignorar. Por que não posso falar isso? Não consigo obedecer porque há algumas coisas dentro mim que me sufocam se ajo contra a minha vontade. É só vontade ou eu acredito mesmo? Por que eu devo provar que é verdade o que eu acredito? E se não for? Não vou ter direitos? Não vou ter espaço? O que eu faço? O que eu posso, o que eu quero ou o que eu devo? Talvez seja bom assim mesmo, porque poderia descobrir que não há lá grandes coisas dentro de mim. Nesse momento, não vou me importar. Faço o que me pedem buscando a mim mesma em cada ação e só ganharei com isso. Não tenho mesmo medo da morte. **NÃO TENHO MEDO DA MORTE**, porque ainda não tenho nada a perder.

Escuto *La vie en rose*, de Edith Piaf. Oh, pássaro! Lindo o filme que fizeram sobre ela. Linda a jovem que a interpretou com tanta força. Horrível a vida que teve. Triste fim do belo pássaro cantante. Tenho certeza que se Ofélia não fosse tão jovem, saberia voar e não morreria. Mas ainda não havia nascido em si suas asas quando desceu daquela árvore. Talvez se ela tivesse esperado, calcificado, enrijecesse sua musculatura e se tornasse forte, muito forte, muito forte, suas asas nasceriam logo e ela voaria,

fugiria dali. Não. Pesada, ela não voaria. Cairia feito uma pedra. Piaf morreu doída, sofrida. Piaf não soube viver ali, no meio daquela gente. Nasceu pobre, empedreceu e apodreceu. Voa pra longe dessa matéria, Ofélia, que aqui não tem lugar pra você.

Escolhi deixar tocar *La vie en rose* enquanto apresentaria ao grupo meu contato com Ofélia. Deveria vestir-me para a apresentação, escolher algumas palavras, frases, talvez uma canção para cantar, objetos e gestos, movimentos. Com isso, comporia minha partitura de ações. Rosas vermelhas para despetalar, enquanto brincaria de pés descalços em meu quarto, naquele espaço. Um batom vermelho, com o qual tocaria levemente meus lábios limpos, jovens, virgens e um lápis preto. Meu vestido de renda grossa e transparente no colo, cintura alta e malha leve girante na saia, era *bordeaux*. Cabelos soltos, livres, ainda não “aprendidos”. Tentarei descrever a estrutura da cena;

Em pé, de frente para o público. Uma rosa espalmada pelo caule contra o peito. Cheiro suavemente a rosa, de olhos fechados e sorriso no rosto. Abro os olhos e retiro uma de suas pétalas. Cheiro e coloco-a sobre o ombro direito delicadamente. Retiro outra pétala, mesmo movimento sobre o ombro esquerdo. Outra sobre a cabeça. Depois, afasta a rosa do peito e passo a soltar as pétalas ao meu redor, no chão, um pouco mais rápido, enquanto pergunto para mim mesma:

*Haverá melhor companhia para a beleza do que a honestidade?*

Largo o caule vazio da rosa no chão e começo a girar, brincando com a saia do vestido, que, na intensidade do giro, levanta até a cintura, enquanto a música de Piaf vai tocando baixinho no som. Ao fim de muitos giros, interrompo, buscando equilíbrio, mas permito que a tontura me dê um novo embalo de movimento. Sigo o novo movimento até controlá-lo de um lado para o outro como se dançando com pequenos impulsos pelos quadris. Subitamente, um impulso forte para frente, como uma puxada brutal, deixando-me nos dedos do pé, com as mãos erguidas para frente. Mantenho o equilíbrio precário enquanto digo olhando em frente na altura dos olhos:

*Segurou-me pelos pulsos fortemente. (Rápido e de um só fôlego) Depois afastou-se à distancia de um braço e, com a outra mão erguida sobre os olhos, fitou-me o rosto com intensidade como se quisesse gravá-lo. (Pausa. Palavra por palavra) Muito tempo assim ficou. (Lentamente, como que buscando na memória para contar) Por fim, sacudindo meu braço, e balançando a cabeça repetidamente, arrancou um suspiro tão*

*profundo e tão doloroso que parecia espedaçar seu o corpo inteiro. (pausa) Então me deixou (soltando a sustentação e mantendo apenas a cabeça com o olhar para frente. A música parou.). E com a cabeça virada sobre o ombro, caminhou desprezando os próprios olhos, pois saiu pela porta sem usá-los, mantendo-os fixos em mim até o fim.*

Caminhando para a lateral onde se encontram o batom vermelho e o lápis de olho preto, ajoelha-se e senta-se sobre as pernas descuidadamente. Enquanto passa o lápis e o batom, sem dar atenção à ação que faz, mas à reflexão, canta lentamente os versos:

*Como de outro distinguir teu fiel apaixonado.  
Pela borda do chapéu, as sandálias e o casaco?*

Um breve sorriso. Punhos fechados sobre o peito, segurando em uma das mãos o lápis e o batom. Aperto forte. Outro sorriso. Olhando nos olhos de alguém do público, fala sussurrando:

*Eu gostaria de dar-vos algumas violetas, mas todas murcharam quando o meu pai morreu.*

## **XV.**

*“Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto  
Así yo distingo dicha de quebranto  
Los dos materiales que forman mi canto  
Y el canto de ustedes que es el mismo canto  
Y el canto de todos que es mi propio canto”*

Violeta Parra, *Gracias a la vida.*

Em dezembro de 2009, realizou-se na Universidade Federal do Estado do RJ (Unirio) por iniciativa da professora Tatiana Motta Lima, coordenadora do Núcleo de Pesquisa do Ator Contemporâneo, o *Seminário Internacional Grotowski 2009 – uma vida maior que o mito*. Tive a honra de participar do evento e realizar um workshop prático com o diretor Fernando Montes (Colômbia) que havia estudado em Paris com Jacques Lecoq, Mónica Pagneux e Ryzard Cieslak e na Itália, no Workcenter of Jerzy Grotowski, com o próprio Grotowski e Maud Robart.

Primeiro dia de trabalho: Fernando entrou na sala de espetáculos do Teatro Poeira (Botafogo – Rio), apresentou-se e começou a correr. Por mais que eu já tivesse certa prática de treinamento, surpreendi-me com um trabalho tão prático. Foram quatro horas por dia, durante cinco dias, em que saímos da sala de trabalho torcendo nossas camisas e calças, lavados por fora e por dentro, sem dizer sequer meia-dúzia de palavras. Fernando não explicava absolutamente nada, simplesmente fazia e nós o acompanhávamos. Não sei se todos partilharam das mesmas percepções, alguns, sei que sim, pois não perdemos mais contato depois dessa experiência, mas para mim, pessoalmente, tudo fazia um sentido absoluto, tudo acontecia sem que eu precisasse pensar sobre. Sem palavras, somente o corpo e milhares de informações, contatos, comunicações. Uma exaustão que permitia uma passagem além dos limites. Foi uma avalanche de sensações e descobertas, e eu andava pelas ruas de Botafogo, voltando para casa, com um sorriso completo entre orelhas. Foi o maior ENCONTRO que vivi até hoje.

#### ENCONTRO

Corpos em contato, energias que se atravessam, caminhos que se cruzam. Comunicação e fluxo. Ponto de Interseção.

Creio nos pontos de intercessão. O trabalho feito nas fronteiras, nos limites geográficos... mas, acima de tudo, nos limites do próprio corpo, da própria personalidade, a força de trabalho dessas pessoas rasgou a comodidade do meu “eu” para fazer transbordar meu desejo do outro.

Mantive contato com Fernando após o Seminário e expressei-lhe meu desejo de seguir os estudos com ele, conhecer o grupo na Colômbia. Em fevereiro de 2010, ele me convidou para uma residência artística na Fundación Teatro Varasanta. Acertamos todos os detalhes e o programa de trabalho consistia em oficina de corpo e trabalho individual de criação cênica, pela manhã até o início da tarde e, à noite, assistência de direção. Fernando enviou o convite oficial e eu apresentei o projeto de residência ao Ministério da Cultura através do Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural. Recebi do Fundo Nacional de Cultura o apoio para as passagens aéreas e durante o mês agosto de 2010, estive em residência com o grupo em Bogotá.

Tive o privilégio de estar com o Varasanta exatamente no momento em que eles realizavam sua primeira temporada de repertório na sede do grupo. Foram quatro espetáculos, um em cada semana, em que se podia acompanhar a trajetória de investigações do grupo colombiano. *El Lenguaje de los Pájaros*, a primeira obra do grupo, é uma versão livre do relato teatral de Jean Claude Carrière inspirado, por sua vez, no poema sufi de Farid Uddin Attar e conta a trajetória dos pássaros que decidiram sair em busca de seu rei, Simorg; *Kilele*, uma obra escrita por Felipe Vergara, dramaturgo e pesquisador, sobre a tragédia (verídica) ocorrida em Bojayá (Colombia) que matou 119 pessoas na explosão de uma igreja; *Animula Vagula Blandula*, baseada em textos de Samuel Beckett, é um questionamento sobre o destino das almas em pena; *Fragmentos de Libertad*, obra realizada em razão do centenário da Independência Colombiana questiona o sentido de “liberdade”.

Durante o período de residência na Fundación Teatro Varasanta, vivenciei experiências que me fizeram não somente aprender novos conhecimentos como rever minha própria trajetória artística. Considero que isso foi talvez o que mais ressonou em mim. Ao observar o modo como o grupo se comporta diante de seu OFÍCIO teatral, passei a observar o meu próprio comportamento e a investigar dentro de mim mesma as velhas questões primárias, diante das quais o mestre Stanislavki havia me colocado na adolescência e eu perguntei, verdadeiramente, a mim mesma:

O QUE EU FAÇO?

POR QUE EU FAÇO ISSO?

ONDE EU PRETENDO CHEGAR?

ISSO TEM IMPORTÂNCIA PARA O MUNDO ONDE VIVO?

e, principalmente,

EU TENHO EM MIM A DISPOSIÇÃO NECESSÁRIA PARA TRABALHAR E  
SEGUIR ESSE CAMINHO?

Varasanta é um grupo que trabalha com teatro todos os dias, de 8h da manhã às 10h da noite. Trabalham assim há 15 anos. Somente em 2009 conquistaram a subvenção regular do Ministério da Cultura através do programa de “Salas Concertadas”: uma

espécie de apoio para manutenção de espaços de grupos teatrais, semelhante (em alguns aspectos) aos “Pontos de Cultura” do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura do Brasil. Até então, todos trabalhavam sem salários – realidade não muito diversa de tantos grupos brasileiros, porém, em se tratando da Colômbia (onde até as Universidades Federais são pagas), nosso país tem muito mais iniciativas e possibilidades de apoio e sustentabilidade cultural. Quase todos se tornaram professores e encontraram na transmissão de conhecimento uma forma de sustentarem seus ideais artísticos. Ninguém reclama dessa condição. Ninguém pára de trabalhar para questionar e nem cultivam o hábito da crítica. Continuam trabalhando incansavelmente, com um amor que contagia e transforma nosso próprio modo de sentir a arte. Parece utópico, parece piegas, parece exagero. Neste fragmento que dedico à reflexão sobre a experiência que vivi com o grupo, as palavras são mais uma vez um desafio para expressão da minha percepção. Como disse Eugenio Barba: “Apenas a ação é viva, mas somente a palavra permanece no espetacular deserto das cidades sujas e dos museus demasiadamente grandes.” (BARBA, 2009: 218) Assim, a melhor forma de fazer valer tudo o que recebi de aprendizagem desse grupo é materializando essa percepção em AÇÃO, porque este foi o maior de todos os aprendizados.

## XVI.

*“Todas las voces, todas  
Todas las manos, todas  
Toda la sangre puede  
Ser canción en el viento.”*

Armando Tejada Gómez y César Iseya,  
*Canción con todos.*

Vivo no Rio de Janeiro, no Brasil, e as notícias de violência e crueldade dos homens não me causam espanto. Não foram tais notícias que banalizaram os fatos para mim, porque quando nasci minha sociedade já era descrente. Fui criada, desde sempre, com incredulidade e nunca me perguntei por que repito, sempre que ouço falar de uma tragédia ou catástrofe causada por seres-humanos, que “algumas pessoas são assim mesmo”. Algumas vezes me pergunto “o que leva alguém a cometer um crime hediondo?” e sempre encontro alguma resposta aprendida na minha própria sociedade

descrente, como “é problema familiar”, “é falta de educação” ou “religião”, “gente assim é ruim de natureza”, “a culpa é do governo, da falta de impunidade”. Tudo isso é possível e provável, mas no fundo, todas essas respostas acabam sendo para mim um modo de justificar algo mais profundo que existe no ser humano e que, no transcurso agitado e funcional de nossas vidas, não nos preocupamos em pensar. O que existe dentro de mim que me diferencia de alguém que comete um crime?

“*Kilele* é ruído, grito, lamento e choro pelas vítimas do conflito social, político, econômico e armado vivenciado não só em Bojayá, como em todo o Atrato. Mas é também alvoroço, celebração, canto, homenagem e uma voz que une todos os que continuam se rebelando contra a guerra.”<sup>3</sup>

*Kilele* é uma obra que traz à cena um fato ocorrido em um distrito da Colômbia: uma pipeta de gás explode uma igreja e mata 119 pessoas.

Quis escrever sobre *Kilele*, porque a obra me tocou profundamente. Senti-me testemunha participante de um ato de amor. Sim, amor, pois o espetáculo que conta uma história de dor tão profunda, com tanto cuidado, com tanto respeito, é uma homenagem, um ato de amor. Eu senti esse amor profundamente e pela primeira vez na minha vida tive um respeito religioso à ação do outro. Meu modo de amar o ser humano. Respeito a ação. Se algo é feito, não me cabe julgar, eu respeito.

O trabalho não parte de uma proposta estética formal, como muitas obras contemporâneas, mas de um conteúdo, um fato específico. Entretanto, ele tem uma forma artística marcante e viva: a forma exata da investigação feita por todo o grupo que se dedicou a ele. Percebo atualmente que a dicotomia entre forma e conteúdo existe apenas quando uma é privilegiada em detrimento da outra. Quando, desde o princípio, não se impõe limites entre as relações – forma e conteúdo, vida e arte, estética e realidade – o que se encontra é a organicidade e a pulsação de algo que se constrói em movimento.

Varasanta estreou *Kilele* em uma *tournee* pelo Rio Atrato. Este rio se localiza em um dos departamentos (estados) mais pobres da Colômbia, o Choco, região cercada de paramilitares e de difícil circulação. O grupo produziu um documentário enquanto percorriam as cidades com o espetáculo, “devolvendo ao rio, o que o rio lhes

<sup>3</sup> Texto retirado do programa do espetáculo traduzido do espanhol para o português por mim.

proporcionou”, como disse Catalina Medina<sup>4</sup>, antropóloga e atriz convidada no grupo. O texto do espetáculo foi escrito por Felipe Vergara um ano antes, quando ele e Catalina viajaram por alguns meses pela região do Chocó a fim de coletar o material que serviria para a dramaturgia.

*Não me interessa ficar em um lugar brigando por um espaço, disputando verdades. Quero estar onde ninguém quer, no lugar onde não se conquista um espaço em um duelo, mas ele existe, porque ninguém o quer. Nesse lugar é que se pode construir. Não me construo no enfrentamento com o outro. Enfrento a mim mesma, porque sou minha maior inimiga. Tenho em mim a inércia de quem sempre poderá encontrar no outro a desculpa para não fazer. Enfrento meus medos, minhas inseguranças e não o meu semelhante. Sempre haverá algo para se fazer. Façamos juntos, se quisermos, e não brigemos por um nada. (Metáfora IV)*

## XVII.

*“A experiência não pode ser comunicada se os laços de silêncio, de desaparecimento, de distância, não mudam aqueles que ela coloca em jogo.”*

Georges Bataille, *A Experiência Interior*.

Bruno Henríquez, Roberta Dittz e eu voltamos a trabalhar juntos em maio de 2010. Nossa intenção era retomar o grupo Teatro METAPHORA e iniciamos uma pesquisa sobre o universo literário de Virginia Woolf, Clarice Lispector, Katherine Mansfield e Ligia Fagundes Telles. Pensávamos mesmo em seguir somente os três, pois de alguma forma, acreditávamos que havíamos conquistado uma linguagem em comum e convidar outros amigos para trabalhar gerava certa insegurança sobre os rumos do processo de pesquisa. Após o meu retorno da residência na Colômbia, em setembro do mesmo ano, percebemos o quanto nossas certezas eram ilusórias. “LINGUAGEM?”, somos todos iniciantes e continuamos sem sequer saber o “be-a-bá”. “PROCESSO?”, vivemos alguns anos a mais, conhecemos pessoas, estudamos técnicas, exercitamos, nos apresentamos, mas o que sabemos disso tudo se não somos capazes de compartilhar?

<sup>4</sup> Entrevista gravada com a atriz no período em que estive em residência na Colômbia.



AÇÃO. Aprendemos sim, exercitamos sim, sabemos alguma coisa, mas somente a ação materializa a linguagem de um processo. Convidamos Marcus Faro, Raphaela Tafuri, Ingrid Oliveira e Hugo Grativol, amigos próximos, vindos de lugares diferentes, de personalidades diversas, que há algum tempo já nos revelavam o desejo de experimentar. Movidos pelas mesmas inquietações em relação à vida e ao teatro, encontramos uns nos outros uma base comum, mais forte do que pretensões estéticas:

#### CONFIANÇA

Um fio que se tece do meio para as pontas: nasce de um encontro e se alonga pelo desejo mútuo de manter contato.

#### XVIII.

Bruno Henríquez decidiu preparar *As Três Irmãs*, de Tchekhov para sua prova de direção e elaboramos uma proposta de encenação. A cena escolhida para ser trabalhada foi um fragmento do terceiro ato, quando as três irmãs ficam sozinhas no quarto durante o incêndio. Nessa cena, há uma relação forte de oposições, tensões, conflito. Há um incêndio fora da casa. Internamente, as três irmãs fervem com seus dramas pessoais. Uma reação em cadeia se estabelece a partir da revolta de Macha, que impulsiona o desespero de Irina, que provoca a comoção de Olga e a confissão chocante de Macha. A relação entre as três culmina num momento de grande sensibilidade no qual a força represada de sentimentos profundos transborda, de modo que permite um raro encontro entre cada uma. É o momento de maior exposição enquanto irmãs, amigas e mulheres. Impulso e fluxo. As três saem de si, encontram-se, desvelam-se. Depois, o silêncio. O fogo e a água.

As energias entre as três são muito mutáveis durante a cena. A alternância de estado das personagens faz com que a cada momento uma esteja no comando, mantendo assim um dinamismo nas relações.

Uma questão relevante na cena é a disputa de Macha e Olga por Irina. De algum modo, ambas vêem na caçula a possibilidade de se realizar: Macha é o que Olga queria ser. Macha não gosta do que é e não quer que Irina seja do mesmo jeito. Olga quer que

Irina seja o que ela queria ser, o que Macha é. Macha quer que Irina seja o que nem ela e nem Olga são. Irina é um cabo de guerra no meio das convicções das irmãs.

Dividimos a cena em cinco momentos, tendo como base as tensões que se estabelecem:

- Insatisfação de Macha

Macha se mostra irritada. Com Andrei por ele ter hipotecado a casa sem consultá-las, com algo que também não é revelado nesse momento, mas está latente. Ela responde à Kulligyn, seu marido, com insatisfação. Seu discurso sobre a injustiça na atitude do irmão é ambíguo e tão vibrante que se torna o estopim para toda a crise de Irina.

- Desepero de Irina

Irina libera todo seu desgosto quanto à vida medríocre que tem levado. Fala do irmão Andrei e dos seus sonhos abandonados, fala de si e do quão inútil se sente, do tédio e considera até mesmo o suicídio. O que poderia ser visto como um lapso de loucura é na verdade um estouro de lucidez na trajetória da personagem. Irina percebe a sua impotência diante da passagem do tempo e abandona a esperança por uma vida melhor.

- O Conselho de Olga

Olga é o pilar que sustenta Irina na cena, que impede que ela desmorone. Depois do surto da caçula, Olga a conforta aconselhando-a a se casar o Barão. Num momento de grande intimidade entre elas Olga diz ainda que ela mesma teria casado com qualquer um, até mesmo um velho.

A irmã mais velha se mostra claramente nessa cena como a figura maternal (e paternal também, eu diria) da família. Tanto no momento que reconforta e aconselha Irina como, mais a frente, quando reprova Macha.

- A Confissão de Macha

Macha rompe com todos os padrões sociais e, nesse instante de intimidade absoluta entre as três, confessa estar apaixonada por um homem que não é o seu marido, ao que Olga a reprime imediatamente. Sua confissão serve ainda como uma espécie de aliciante para Irina.

Apesar da coragem de revelar seus sentimentos mais secretos para as irmãs, Macha mostra ter consciência sobre as dificuldades desse amor e, em meio a esse paradoxo, resolve manter o silêncio.

- O Silêncio das Três Irmãs

O eco das discussões ainda reverbera nas mentes e nos corpos das três.

Além dessas cinco unidades estabelecidas no texto, trabalhamos também com outras duas: uma abrindo o trabalho e outra concluindo, ambas a partir da imagem de "espera".

A proposta era uma construção da cena num movimento cíclico, o que além de abrir e fechar a cena de forma bem estruturada e estipular as margens da encenação, dialogava esteticamente com a idéia de que por mais que se fale, se grite, se discuta, nada muda na vida dessas personagens.

Durante o processo de construção da cena, partimos do estudo de algumas atmosferas presentes na obra. Atmosferas estas que se instauram a partir das relações entre as irmãs no dado momento: tédio, esperança, desespero, intimidade, desejo, insanidade.

Parte da pesquisa consistiu em avaliar as questões levantadas pelo texto e encontrar os ecos que ressoavam em nós, permitindo que a encenação falasse de questões atuais e, mais ainda, despertasse questões e pulsões atemporais e coletivas através de uma situação e de figuras particulares. Elaboramos ainda nossas pesquisas individuais buscando referências pessoais, memórias, músicas e imagens, relacionando essa coleta de materiais às palavras dessas personagens que são mulheres, amigas, irmãs. São com essas mulheres que nós deveríamos nos encontrar e dialogar.

A pesquisa física baseou-se na relação entre nossos corpos e as matérias propostas: personagem, palavras, ações, o espaço, as outras irmãs, os acontecimentos.

Buscamos uma pulsão interna que nos movesse no jogo dessas relações. Atrito, tensão entre externo e interno, “eu” e o “outro”, ação e reação.

Com base no texto, buscamos diferentes impulsos que dinamizassem a relação entre as três irmãs:

Impulso individual: o momento da personagem no drama, o que diz respeito à trajetória dela individualmente.

Impulso em dupla: a relação de uma personagem com cada uma das irmãs separadamente e as motivações para essa relação, além da posição que a terceira irmã ocupa nessa relação a dois.

Impulso em conjunto: como se relacionam enquanto grupo, irmãs, família, como uma única célula/personagem.

Estabelecemos ainda alguns verbos para as relações pessoais:

Irina X Olga - Olga protege Irina. Irina resiste/cede a Olga

Olga X Macha - Olga reprova Macha. Macha ridiculariza Olga.

Macha X Irina - Macha alicia Irina. Irina admira/teme Macha.

Para encontrar a materialização desses impulsos improvisamos por diversos dias. Na verdade, não havia hiato entre o estudo do texto e a experimentação prática, tudo acontecia em paralelo, já que a compreensão dessas palavras deveria se materializar enquanto ação física. Trabalhamos ainda sobre determinadas imagens sugeridas na obra (espera, queda, cuidado, silêncio).

Alguns termos nortearam nossas ações, tais como: movimento cíclico, instabilidade, espelhamento e sincronicidade.

Houve também o desejo de expressar na relação com os objetos a materialização de estados interiores e a presença de outros personagens mencionados no texto, mas que não estariam em cena (Verchinin, Andrei). Presença e ausência.

As ações descobertas durante as improvisações entre nós, atrizes, em conjunto com as propostas da direção do Bruno levaram ao levantamento do desenho cênico, respeitando os impulsos criativos de cada parte envolvida.

Houve na escolha dessa cena um desejo de falar sobre a necessidade de transformação (pessoal/social) e do encontro, do acontecimento. O desejo de criar uma imagem artística, uma metáfora sobre os instantes em que o fluxo da vida irrompe destacadamente em nós, desestabilizando nossa suposta tranqüilidade interna, exigindo uma reestruturação. É a tragédia, o incêndio, a avalanche que nos impede de permanecer estagnados, que nos impulsiona para outro lugar. Pensamos “O que nos move?”: uma pergunta complexa que encontramos ao nos deparar com a obra de Tchekhov. Por que nos movemos, se tudo o que parecemos buscar na vida é a tranqüilidade? Por que sofrer tanto se, no fim, tudo se acomoda novamente, como sempre? As personagens tchekovianas vivem o tédio das certezas, até o momento em que são arrancados para fora de si, por breves instantes, sentem suas próprias vidas. Essa vida, esse instante nos interessa. A tensão pessoal é reveladora, pode nos mostrar de matéria somos, o que há dentro de nós, e ao expor, mostrar a ferida, a carne viva, descobrimo-nos, descobrimos o outro, o que está fora de nós e nos afeta, toca-nos. A vida, o autor, as personagens, tudo no impulsiona, mas quem sente e reage somos nós.

## **XIX.**

*A vida é de uma fluidez que quase não se pode apanhá-la. Conseguimos uma pequena poça de água nas mãos, uma fotografia, uma filmagem de algumas horas talvez. Mas essa pequena parte poderia dar conta de toda energia vital que a impulsiona, as micro-ações internas inerentes a cada olhar, cada gesto, cada escolha?*  
(Metáfora V)

Existem limites que devo estabelecer a minha rede de associações: circunscrevê-la e denominá-la é fundamental, nem que seja só por um momento. Mesmo sabendo o quão efêmero é o tempo concreto que pede uma tomada de posição perante o mundo, é justamente essa emergência do tempo-vida que nos impulsiona à exposição. É um exercício necessário e pode ser prazeroso à medida que se entende que há um pequeno mundo naquele recorte que se faz, que é uma criação. O teatro me ensinou isso, a criar na emergência do presente, estar sempre pronta a moldar e remodelar, mantendo a

pulsação vital e expondo-me inteira mesmo que em partes. Não se pode dar conta de tudo o que compõe uma vida, mas cada recorte feito deve ser uma vida inteira.

Observar que neste recorte de pesquisa existem pessoas de ação que refletem constantemente fortes saberes pessoais que ressonam profundamente em mim, impulsiona-me a escrever sobre isso. Mas como? Ainda não sei a resposta. Ensaiei uma. Escrever não é fácil para mim. É exposição. É ferida aberta de abusos da palavra. Por vaidade, já falei muito, escrevi pomposamente e me prevaleci disso para impor-me perante outras pessoas. Mas os desafios da pesquisa foram reduzindo-me cada vez mais ao desejo de somente escrever sobre aquilo que me toca verdadeiramente.

## REFLEXÃO

Entendo dois sentidos: o de refletir, pensamento, pessoas que pensam de forma absolutamente articulada e sabem impor-se com suas idéias diante de um mundo muitas vezes avesso às transformações; e o sentido de reflexo, como um espelho translúcido que deixa ver o que está por dentro e ao mesmo tempo apresenta a quem se aproxima a visão de sua própria imagem. Uma única palavra ao mesmo tempo ativa e passiva.

Isso me rendeu o seguinte aprendizado: seja qual for a matéria de sua arte, seu pensamento e seu corpo devem estar presentes nela, porque sempre haverá o que se dizer sobre o que se faz e se for para ser questionado, que sejamos por aquilo que realmente somos.

Propus-me, neste trabalho, a realizar um exercício primário, um processo de busca por pontos de interseção entre distintas matérias. Pouco conheço de ambos os lados, tanto de teoria, quanto de prática, tanto sobre reflexão ou ação, palavra e corpo, mas sinto cada vez mais forte tanto em mim, quanto no mundo, uma real necessidade de exercitar o “entre-lugar”, a mobilidade e o deslocamento entre os pólos, o relacionamento entre aquilo que por tantos séculos foi tratado como oposto, privilegiando-se sempre um dos lados em detrimento do outro. No meu tempo, não creio que seja mais possível fugir do incontestável paradoxo de que o homem é o intermédio entre espírito e matéria.

*“Necessidade de sair da região das palavras, essa multidão de formigas que não descansam.”*

Georges Bataille, *A Experiência Interior*.