



Em travessia no teatro ritual:
uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

SUELLEN ARAUJO DE BRITO

EM TRAVESSIA NO TEATRO RITUAL:
UMA INVESTIGAÇÃO NO TRABALHO DO ATOR SOBRE SI MESMO

Porto Alegre
Agosto – 2018

SUELLEN ARAUJO DE BRITO

EM TRAVESSIA NO TEATRO RITUAL:
UMA INVESTIGAÇÃO NO TRABALHO DO ATOR SOBRE SI MESMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
Agosto – 2018

CIP - Catalogação na Publicação

Araujo de Brito, Suellen

Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo / Suellen Araujo de Brito. -- 2018.

189 f.

Orientadora: Inês Alcaraz Marocco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. teatro. 2. artes cênicas. 3. teatro ritual. 4. trabalho do ator sobre si mesmo. 5. Antonin Artaud/Jerzy Grotowski . I. Alcaraz Marocco, Inês, orient. II. Título.

SUELLEN ARAUJO DE BRITO

EM TRAVESSIA NO TEATRO RITUAL:
UMA INVESTIGAÇÃO NO TRABALHO DO ATOR SOBRE SI MESMO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação da Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Inês Alcaraz Marocco (Orientadora)

Profa. Dra. Mirna Spritzer

Profa. Dra. Mara Lúcia Leal

Profa. Dra. Cláudia Müller Sachs

*Para meus pais Augusto e Rosângela,
meus irmãos Suzellen e Maurício*

*Que em meio aos passos escorregadios e
em falso, me ajudam a levantar e seguir
em frente, me ensinam a acreditar e viver
a arte que escolhi como caminho.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível graças ao apoio e contribuição de diversas pessoas, concretizando mais essa jornada em meu percurso.

Agradeço primeiramente ao Universo e a Deus pelos ensinamentos, toda luz e força que me guiaram para a concretização deste mestrado.

Agradeço ao ator Douglas Lunardi, por participar do primeiro processo criativo, e depois como único ator no segundo momento de investigação prática. Por sua coragem e parceria ao mergulhar desde o início, confiando em mim e na pesquisa. Tornando real o desenvolvimento deste trabalho.

Ao meu companheiro Lucas Tamburini, por toda a ajuda, escuta e mates compartilhados, transformando minha vida mais doce. Toda a minha gratidão por seu amor, afeto, apoio e companheirismo que foram fundamentais para a conclusão deste trabalho.

Agradeço a minha amiga Angelene Lazaretti, que desde a minha chegada ao Rio Grande do Sul tem sido uma parceira, ajudando-me pensar, questionar e rever os passos dados nesta travessia acadêmica e também na vida.

Agradeço a minha amiga-irmã Diana Dayse, que desde sempre me abraça com seu carinho tornando a minha vida mais bonita.

Agradeço ao meu amigo-irmão Marcelo Marques Teixeira, por nossa amizade que se faz presente nestes escritos.

As minhas práticas teatrais de João Pessoa, que se fazem presentes nas histórias, nas trocas artísticas e afetivas. Compõem o que eu sou hoje, e inevitavelmente aparecem nas palavras escritas aqui.

Agradeço as minhas amigas e companheiras de mestrado Carina Corá e Mariana Velhinho, por toda parceria e afeto nesta jornada.

Agradeço as atrizes Jessica Trintin, Carol Mattos, Luciana Tondo, Daisy Fornari, Laura Maschmann, Evelyn Ligocki, Nadya Mendes e ao ator Lucas Schmitt do primeiro processo criativo realizado em março e abril de 2017, por compartilharem das experiências e fazer possível as primeiras ideias desta pesquisa.

Agradeço a Lucca Curtolo, por seu olhar sensível e afetivo deixando um precioso registro fotográfico, transformando as fotos como extensão desta pesquisa.

Agradeço a minha orientadora Inês Alcaraz Marocco, por toda paciência e compreensão neste processo. Por toda contribuição, orientação, conversas e passos guiados que foram primordiais para chegar até aqui.

Agradeço as professoras Mirna Spritzer e Mara Lúcia Leal por aceitarem contribuir e tornar esse processo mais valioso e poético desde a qualificação do mestrado, me colocando no meu lugar de pertencimento, o teatro. A professora Cláudia Müller Sachs por aceitar participar da conclusão desta travessia.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo acolhimento e atenção. E tornar possível a concretização deste mestrado.

Aos meus professores do curso de mestrado pelas reflexões e práticas sobre as artes da cena, que contribuíram grandemente para este trabalho e também para minha formação como pesquisadora. Aos meus colegas de mestrado pelas conversas e ideias compartilhadas, expandido sempre nossos horizontes.

Agradeço aos treze anos de governo de Lula e Dilma, que possibilitaram meus estudos desde a graduação até aqui em universidades federais com financiamentos de pesquisa. Também a Capes pela bolsa de estudos de pesquisa o que contribuiu para a dedicação exclusiva ao mestrado.



[...] Viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, separar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém de modo diferente. E sempre há novos liminares a atravessar [...]

Arnold Van Gennep

RESUMO

A presente pesquisa propõe investigar a noção teatro ritual a partir do trabalho do ator sobre si mesmo, principalmente por meio das proposições de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. O teatro ritual é compreendido nesta proposta de pesquisa como um processo de fusão entre a vida e a arte, de desvendamento e entrega total pelo ator em busca de conhecimento de suas potencialidades afetivas e artísticas. O foco está no próprio processo em si como condição de constante investigação e conhecimento de si, como humano e ator. O teatro ritual nesta pesquisa está entrelaçado com os elementos do trabalho do ator sobre si mesmo a partir da memória afetiva, da experiência e do treinamento físico, de modo que o ator participante do processo explore as potencialidades e subjetividades de si em relação a investigação. Objetivando o processo criativo como espaço para refletir sobre o teatro ritual e os elementos que perpassam o trabalho sobre de si mesmo. A pesquisa está cruzada por dois processos criativos, na qual o primeiro foi com um grupo de atores e atrizes, e o segundo realizado com um único ator. Nos dois processos de criação foram utilizados como disparadores exercícios inspirados nas práticas de Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba e Rudolf Laban; e material autobiográfico, memórias pessoais, processos que estão ligados ao acontecimento enquanto experiência que afeta, marca e atravessa o indivíduo. Para tanto a pesquisa possui como principais referenciais artísticos e teóricos Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Constantin Stanislavski, Arnold Van Gennep, Victor Turner, Richard Schechner, Jorge Larrosa, Cassiano Sydow Quilici e Mara Lúcia Leal. Desta forma, procuro refletir alicerçado no trabalho do ator sobre si mesmo, como o ator, diante da sua realidade atual, de uma sociedade marcada por acúmulo de informações, relações imediatistas e a fugacidade dos acontecimentos que permeiam nosso cotidiano, vivencia seus processos pessoais na noção do teatro ritual. Assim, explorar como suas próprias experiências afetam seu processo de conhecimento de si nesta fusão entre a vida e a arte.

Palavras-chave: Teatro ritual. Trabalho do ator sobre si mesmo. Experiência. Memória afetiva.

ABSTRACT

The present research intends to investigate the notion of ritual theater based on the work of the actor on himself, mainly through the propositions of Antonin Artaud and Jerzy Grotowski. The ritual theater is understood in this research as a process of fusion between life and art, of unveiling and total surrender of the actor in search of knowledge of his sensitive and artistic potentialities. The focus is in the process itself as a condition of constant investigation and self-knowledge, as a human and an actor. In this research, the ritual theater is intertwined with the elements of the actor's work on himself from the affective memory, the experience, and the physical training, so that the actor, participant of the process, explores the potentialities and subjectivities of himself in relation to the investigation. Aiming the creative process as a space to reflect on the ritual theater and the elements that permeate the work about oneself. The research is crossed by two creative processes, on which the first one was with a group of actors and actresses, and the second realized with only one actor. Where in both creative processes was used exercises inspired by the practices of Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba and Rudolf Laban; and autobiographical material, personal memories, processes that are linked to the event as an experience that affects and touches the individual. For this, the research has as main artistic and theoretical references Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Constantin Stanislavski, Arnold Van Gennep, Victor Turner, Richard Schechner, Jorge Larrosa, Cassiano Sydow Quilici and Mara Lucia Leal. Hence, I try to reflect based on the actor's work on himself, how the actor in face of his current reality, a society marked by the accumulation of information, immediate relations and the fugacity of the events that permeate our daily life, experiences his personal processes in the notion of ritual theater. So, the actor can explore how his own experiences affect his process of self-knowledge in this fusion of life and art.

Keywords: Ritual theater. The actor's work on himself. Experience. Affective memory.

RESUMEN

La presente búsqueda propone investigar la noción teatro ritual a partir del trabajo del actor sobre sí mismo, principalmente por medio de las proposiciones de Antonin Artaud y Jerzy Grotowski. El teatro ritual es comprendido en esta propuesta de búsqueda como un proceso de fusión entre la vida y el arte, de revelación y entrega total por el actor en procura del conocimiento de sus potencialidades afectivas y artísticas. El enfoque está en el propio proceso en sí como condición de constante investigación y conocimiento de sí, como humano y actor. El teatro ritual en esta búsqueda está entrelazado con los elementos del trabajo del actor sobre sí mismo a partir de la memoria afectiva, de la experiencia e del entrenamiento físico, de modo que el actor participante del proceso explore las potencialidades y subjetividades de sí en relación a la investigación. Objetivando el proceso creativo como espacio para reflexionar sobre el teatro ritual y los elementos que integran el trabajo sobre sí mismo. La búsqueda está entrelazada por dos procesos creativos, en que el primero fue con un grupo de actores y actrices, y el segundo realizado con un único actor. En los dos procesos de creación han utilizados como disparadores ejercicios inspirados en las prácticas de Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba y Rudolf Laban; y material autobiográfico, memorias personales, procesos que están ligados al acontecimiento mientras experiencia que afecta, marca y atraviesa el individuo. De esa manera la búsqueda tiene como principales referencias artísticas y teóricas Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Constantin Stanislavski, Arnold Van Gennep, Victor Turner, Richard Schechner, Jorge Larrosa, Cassiano Sydow Quilici e Mara Lúcia Leal. Por lo tanto, procuro reflexionar ancorado en el trabajo del actor sobre sí mismo, como el actor delante de su realidad actual, de una sociedad marcada por acumulo de informaciones, relaciones efémeras y la fugacidad de los acontecimientos que impregnan nuestra cotidianidad, vivencia sus procesos personales en la noción del teatro ritual. Así, explorar como sus propias experiencias afectan su proceso de conocimiento de sí en esta fusión entre la vida y el arte.

Palabras clave: Teatro ritual. Trabajo del actor sobre sí mismo. Experiencia. Memoria afectiva.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 - Foto minha durante o primeiro processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	13
2 - Foto do Douglas Lunardi no segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	25
3 - Foto do Douglas Lunardi no segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	43
4 - Foto do primeiro processo. Fotografia de Lucca Curtolo	47
5 - Foto do primeiro processo. Fotografia de Lucca Curtolo	51
6 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	55
7- Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	59
8 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	82
9 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	92
10 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	101
11 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo.....	110
12 - Foto Aquecimento. Fotografia Lucca Curtolo	116
13 - Foto de investigação de movimentos. Fotografia Lucca Curtolo.....	118
14 - Foto Cena 2: Vai ficar tudo bem. Fotografia Suellen Brito	121
15 - Cena Individual. Fotografia Lucca Curtolo	122
16 - Cena Individual: Se você não fosse tão medroso. Fotografia Lucca Curtolo ...	124
17 - Exercício Enraizamento. Fotografia Suellen Brito	130
18 - Investigação de memória pessoal. Fotografia Suellen Brito.....	132
19 - Douglas na Travessia. Fotografia Suellen Brito	134
20 - Investigação da memória pessoal na Travessia. Fotografia Suellen Brito	135
21 - Prática no Parque Redenção. Fotografia Suellen Brito	140
22 - Investigação da memória pessoal com objetos. Fotografia Suellen Brito	143
23 - Douglas em investigação de umas das memórias pessoais. Fotografia Suellen Brito.....	149
24 - Investigação de uma das memórias pessoais. Fotografia Suellen Brito	153
25 - Autorização de uso de imagem e texto 1	168
26 - Autorização de uso de imagem e texto 2	169
27 - Autorização de uso de imagem e texto 3	170
28 - Autorização de uso de imagem e texto 4	171
29 - Autorização de uso de imagem e texto 5	172
30 - Autorização de uso de imagem e texto 6	173
31 - Autorização de uso de imagem e texto 7	174
32 - Autorização de uso de imagem e texto 8	175
33 - Autorização de uso de imagem e texto 9	176

SUMÁRIO

1. ATRAVESSANDO A NOÇÃO TEATRO RITUAL	29
2. O PROCESSO.....	47
2.1 A PRIMEIRA PRÁTICA: Ritos de Passagem: experiência e memória em cena 47	
2.2 SEGUNDO PROCESSO: Uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo	59
2.2.1 Os Exercícios	66
2.2.3 Gavetas de acontecimentos, composições em jogo	82
CONCLUINDO ESTA TRAVESSIA	105
REFERÊNCIAS.....	112
APÊNCIDE I – Diário de Trabalho sobre o Primeiro Processo	116
APÊNDICE II – Diário de trabalho sobre o segundo processo.....	126
ANEXO I - Diário de Trabalho do Ator Douglas Lunardi sobre o segundo processo criativo	156
ANEXO II – Texto extra de Douglas Lunardi sobre o processo	164
ANEXO III – Vídeos e Fotos (DVD).....	166
ANEXO IV – Autorização de uso de imagem e texto	168

OS PRIMEIROS PASSOS, CONTÍNUAS TRAVESSIAS

Dá-me a tua mão:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma - foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana - para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva.

Clarice Lispector¹



1 - Foto minha durante o primeiro processo. Fotografia de Lucca Curtolo

¹ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 97. Clarice Lispector, nascida na Ucrânia e chega ao Brasil em 1922. Naturalizada brasileira, considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX. Morreu em 1977 no Rio De Janeiro.

As palavras que aqui apresento também são de um processo. Da vida e dos passos que nos levam a inúmeras experiências, desafios, conquistas e maneiras de compreender a existência e o pertencimento dela. Para mim, é importante relatar as travessias que desenharam o caminho que me trouxe até essas páginas, assim como o processo por trás de cada linha escrita em que me vi em criação comigo mesma. Trata de uma introdução desde os primeiros passos dados na sala de teatro, aos movimentos que a vida toma levando-nos a escolhas e decisões diferentes em nossa passagem.

Esse processo por meio da escrita também revela um conhecimento de si, em que busco nas palavras a extensão do trabalho sobre si mesmo e refletem o meu ser em devir transformação. Por isso, ressalto que a escrita também foi uma experiência aprofundada sobre mim mesma, de enfrentamento e coragem. Podem parecer demasiados estes passos iniciais, porém, para mim, possuem todo o sentido para este trabalho, para este tema e para esta travessia de conhecimento e transformação, em que os passos se entrelaçam e revelam uma prática teatral que atravessa a vida.

Quando entrei a primeira vez em uma sala de ensaio aos meus quinze anos de idade, ainda na minha capital paulistana, não sabia o que eu buscava com o teatro. Não tinha ideia da imensidão que transbordava e me transformava em várias em um único corpo, dentro desse lugar chamado teatro. Os primeiros passos foram dados com a certeza desse caminho para a cena, sem a compreensão exata do porquê desta escolha. E, de maneira muito natural, o teatro deixou de ser escolha e passou a ser vida, pulso e silêncio das minhas mais íntimas maneiras de pertencer neste espaço e tempo. Estes primeiros passos aconteceram no Teatro Escola Macunaíma², onde me foi apresentado Constantin Stanislavski³ e seu método das ações físicas e foi, assim, meu primeiro contato sobre o que e como sentir as emoções para a construção de uma personagem. E venho descobrindo que vem assim: de dentro por meio de estímulos e impulsos que são entrelaçados com o que acontece lá fora. Paralelamente

² Escola de teatro fundada em 1974 em São Paulo por Myriam Muniz, Silvio Zilber e Flávio Império. Possui como base de ensino o sistema de formação de atores desenvolvido por Constantin Stanislavski. (TEATRO ESCOLA MACUNAÍMA. **Conheça o Macu.** Disponível em: <<https://www.macunaima.com.br/tradicao/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.)

³ Constantin Stanislavski (Moscou, 1863-1938). Fundou em 1897 com Vladimir Dântchenco o Teatro de Arte de Moscou, o qual tinha como objetivo a busca de uma unidade teatral, inovando a interpretação dos atores e trazendo aspectos realistas para a encenação. Inovou ao quebrar paradigmas sobre a arte da atuação aprofundando seus estudos sobre a expressão corporal, vocal e técnicas de preparação do ator. Desse aprofundamento resultou uma série de exercícios, técnicas, reflexões acerca da formação do ator, chamados posteriormente de Método ou Sistema das Ações Físicas de Constantin Stanislavski. (SCHECHNER, 2012)

a esta aventura, iniciei o estudo de teatro em um projeto da Prefeitura Municipal de São Paulo chamado Teatro Vocacional⁴, que me despertou uma vivência do teatro mais sensível para as questões sociais e cotidianas.

Meus outros passos, agora, eram dados na capital paraibana, João Pessoa, que por surpresa do destino transformou-se no novo lar para minha família e eu. E, mantendo os passos firmes no caminho, entrei para a primeira turma do curso de teatro da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) no ano de 2007. E o teatro se tornou casa, sala de ensaio, sala de aula, livros, pesquisa e descoberta do mundo. Com os meus 18 anos queria devorar o mundo através do teatro e que ele me devorasse. E assim o fiz. Vivenciei profundamente cada experiência de sala de aula, de cada livro lido, das cenas, dos jogos, das relações, e muito naturalmente em mim o teatro já me transpassava a carne, e tudo que vinha tinha que pulsar e latejar. Sem me dar conta, já estava investigando a mim, às relações e a todos os afetos que nos fazem ser esses seres em constante transformação.

Paralelamente ao ingresso ao curso de teatro, iniciei o processo de montagem do espetáculo Vereda da Salvação de Jorge Andrade, com direção da Christina Streva, professora também na época da UFPB. O espetáculo deu origem ao grupo Ser Tão Teatro, do qual fiz parte até o ano de 2010. Neste ano de 2010, concluí o Bacharelado em Teatro e fiz o último projeto como integrante do grupo Ser Tão Teatro. Com os fechamentos destes ciclos, comecei a percorrer novas travessias sobre os meus desejos e novas inquietações sobre o meu lugar no teatro. E, assim, de um desejo meu e de outros amigos recém formados pelo curso em Teatro pela UFPB, de explorar e investigar treinamentos, formas de compor a cena, linguagens e estéticas que atravessam o trabalho do ator, no início de 2011, construímos um núcleo de pesquisa com a proposta de colocar em prática aquilo que nos interessava e poderia funcionar ou não para as potencialidades do processo criativo. Esse núcleo foi chamado de Núcleo de Pesquisa sobre o Trabalho do Ator – NUPTA composto por mim, Marcelo Marques Teixeira, Cecília Retamoza, Chavannes Peclat e Even Lopes.

⁴ O Teatro Vocacional integra o Programa Vocacional realizado pela Prefeitura Municipal de São Paulo desde 2001. O programa tem como objetivo a implantação de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artísticas pedagógicas. No contexto no qual o programa se insere, busca abrir possibilidades de o participante se tornar sujeito de suas próprias ações e de seus percursos. Essas práticas artísticas pedagógicas buscam a apropriação dos meios e dos modos de produção ao inserir novas formas de convivência, territórios de aprendizado e transformação mútua. (PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. **Programa Vocacional**. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548>>. Acesso em: 10 jun. 2018.)

O núcleo se manteve até 2013, e neste período tivemos também a colaboração dos professores do curso de Teatro da UFPB: Elias Lima Lopes, José Tonezzi e Everaldo Vasconcelos, olhares maduros que compartilharam de nossas práticas e incentivaram significativamente a reflexão do trabalho criativo que conduz a prática do ator. Criamos, a partir do NUPTA, um espaço de voz a todos os nossos desejos, em que não havia somente atores investigando sobre seu trabalho, mas amigos que construíram uma relação de afeto, de permissão e liberdade para perceber essas existências que nos atravessam a partir do teatro. Trabalhamos no NUPTA a Commedia dell'Arte⁵, as qualidades de movimentos do Sistema Laban desenvolvido por Rudolf Laban⁶, o treinamento do ator pelos estudos da antropologia teatral e exercícios de Eugênio Barba⁷, e do LUME Teatro⁸, Jerzy Grotowski⁹, Jacques

⁵ Commedia dell'arte – comédia de habilidade. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca. [...] A Commedia dell'arte estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas. A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de um texto teatral consolidado. (BERTHOLD, 2010, p. 353)

⁶ Rudolf Jean-Baptiste Attila Laban nasceu na Brastilava em 1879 e faleceu em 1958 na Inglaterra. Sistematizou seu método, que já vinha elaborando desde 1910, com a ajuda de seus colaboradores, entre eles Liza Ulmann. O Sistema Laban possui uma natureza estrutural que organiza diversas linguagens corporais de forma compreensível e didática, não apagando, e sim realçando suas diferenças, e permite o aprendizado de diferentes técnicas de treinamento corporal através do estudo de seus princípios. (BRITO, 2010)

⁷ Eugênio Barba nasceu na Itália em 1936. Estudou direção teatral na escola oficial de arte dramática em 1961 na Polônia, abandonando-a um ano depois para acompanhar Jerzy Grotowski, ao longo de três anos, o que resultou em seu primeiro livro, *Em Busca de um Teatro Perdido*. Funda em 1964 o Odin Teatret reunindo jovens rejeitados pela escola estatal de ensino de teatro. Em 1979 fundou a ISTA (International School of Theatre Anthropology), um espaço profissional e acadêmico dedicado a atividades interdisciplinares com participações internacionais. (BARBA, 2006)

⁸ Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, LUME, grupo fundado por Luis Otávio Burnier junto à Universidade Estadual de Campinas (São Paulo), com o objetivo de investigar seu campo de pesquisa a partir de seus anos de treinamento como discípulo de Étienne Decroux e em pesquisas com diversos mestres como Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Yves Lebreton, Jerzy Grotowski e de estudos do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). Em 1985 integram-se a Luis Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. Até hoje o grupo estabelece conexões com as experiências do fundador Burnier, e além disso, mantém um trabalho de investigação e pesquisa acadêmica. (LUME TEATRO. **História**. 2014. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2018)

⁹ Jerzy Grotowski nasceu em 1933 na Polônia e morreu em Pontedera em 1999. Foi um dos grandes mestres do teatro do século XX com os seus estudos no Teatro Laboratório. No ápice de seu reconhecimento mundial em 1970, anunciou que não dirigiria mais espetáculos iniciando à fase parateatral ou da “cultura ativa”. Resultado deste período emergiu o projeto Teatro das Fontes interrompido em 1982 quando Grotowski deixa a Polônia sob a lei marcial para emigrar para os Estados Unidos. A partir de 1986, transferiu-se para a cidade toscana Pontedera, a convite da Fondazione Pontedera Teatro, onde criou o Workcenter of Jerzy Grotowski, hoje chamado de Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Nesta cidade, Grotowski desenvolveu a fase final do seu percurso artístico, a da “arte como veículo”. (SCHECHNER, 2012)

Lecoq¹⁰, Étienne Decroux¹¹ e Improvisação Teatral¹². Entre tantos meios buscávamos um caminho que permeava a essência das potencialidades do trabalho do ator, e dessa busca desenvolvemos uma metodologia própria que nos levava a um estado de suspensão de tempo e espaço, de entender a si mesmo e o outro. Com o NUPTA, ministramos oficinas para alunos da UFPB e também para alunos do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. O núcleo se dissipou precocemente, pois ansiávamos resultados e respostas, e talvez na época não tivéssemos maturidade para perceber que o trabalho do ator não possui um resultado objetivo, e sim consiste em uma travessia constante de questionamentos e transformações. Entretanto, depois de alguns anos deste período compartilhado, saíram os projetos de mestrado dos seus integrantes provenientes desta experiência. O NUPTA foi um período de grande crescimento pessoal e profissional para mim, pois fui atravessada e colocada em relações mais afetivas em conexão com a investigação criativa.

Já no ano de 2013, comecei uma nova travessia no Coletivo de Teatro Alfenim com direção de Marcio Marciano, ainda em João Pessoa. Com o Alfenim vivenciei a perspectiva da cena pelo teatro dialético com as proposições de Bertolt Brecht¹³ entre os anos de 2013 e 2015. A linguagem do Alfenim diferenciava-se com a investigação proposta do Ser Tão Teatro e NUPTA, pois nestes dois existiam um envolvimento mais evidente com o trabalho físico do ator. Dessa maneira, com o Alfenim descobri novas formas, abordagens da cena e da dramaturgia cênica.

¹⁰ Jacques Lecoq (Paris, 1921-1999) fundou sua escola internacional de teatro em Paris no ano de 1956. Fundou sua escola internacional de teatro em Paris no ano de 1956, em que Lecoq constituiu um ponto de referência em que seus muitos alunos puderam basear-se e educar-se, respeitando diferenças culturais, história, imaginário, possibilidades e talentos de cada um. (SCHECHNER, 2012)

¹¹ Étienne Decroux (França 1898-1991) estudou na escola de teatro Vieux-Colombier de Jacques Copeau e posteriormente participou durante anos como ator da companhia de Charles Dullin. Reconhecido também por trabalhar com Antonin Artaud, Louis Jouvet, e no cinema com Marcel Carné e o surrealista Jacques Prévert. Aprofundou-se nos estudos do corpo, deixando a carreira como ator e passou os últimos 40 anos dedicando-se exclusivamente a sua pesquisa chamada Mímica Corporal Dramática. (SCHECHNER, 2012)

¹² Improvisação Teatral pode ser referida como um processo de jogos e mecanismos para investigação de algum elemento cênico, como corpo, voz, texto ou agrupação destes elementos. (BERTHOLD, 2010). O trabalho realizado no NUPTA se deu a partir das ideias dos jogos teatrais de Viola Spolin, referências de improvisação por Ingrid Koudela e Dario Fo.

¹³ Bertolt Brecht, nasceu na Alemanha em 1898 e faleceu em Berlim no ano de 1956. Dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX, concentrou-se na crítica artística ao desenvolvimento das relações humanas no sistema capitalista. Construiu uma teoria prática da dramaturgia e da encenação, e o sentido social do teatro. Marxista, viveu intensamente o período das mobilizações da República de Weimar, momento em que desenvolve o seu teatro épico. (SCHECHNER, 2012)

E nesta grande travessia foram exatamente nove anos vivendo na Paraíba, onde me formei como atriz, trilhei meu caminho no teatro de grupo, como pesquisadora, professora e investigadora. Além de viajar pelo Brasil por importantes projetos culturais e ter a sorte de compartilhar a cena com grandes artistas. Um período que fez me apaixonar pelo Nordeste, um pedaço do Brasil que pulsa mais forte em meu corpo, que permanece e que faz de mim muito do que eu sou hoje.

Sem planos predefinidos cheguei ao Rio Grande do Sul em 2015, em razão de a vida ser realmente cheia de imprevistos, com margens e pedidos de paradas; retornei a viver com meus pais com o objetivo de recuperar a saúde emocional e mental desgastada pela depressão. Esse período de retorno ao leito familiar fez eu refletir e reconsiderar as minhas experiências pessoais e levou-me a perceber como tais experiências ocasionaram grandes transformações na minha vida e marcaram e promoveram movimentos também no meu fazer artístico. E neste mesmo ano tive a oportunidade de cursar, como aluna especial, a disciplina intitulada Performance e Espetacularidade¹⁴ oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e conduzida pela Prof.^a Dr.^a Inês Alcaraz Marocco. A disciplina foi um presente, já que veio ao encontro das práticas do NUPTA, além de me apresentar um campo de reflexão mais profundo sobre a cena. E nesta disciplina eu fui apresentada ao rito de passagem conceituado por Arnold Van Gennep¹⁵ e aprofundado por Victor Turner¹⁶ e Richard Schechner¹⁷, que foi inicialmente a base para o meu projeto de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

¹⁴ Estudo das diferentes manifestações culturais sob o ponto de vista da Etnocologia. Introdução à Antropologia e às noções de Cultura, Aculturação e Inculturação. Estabelece os princípios comuns entre Antropologia do Teatro, Antropologia Teatral e Performance e a noção do espetacular, da teatralidade sob a abordagem da Etnocologia. (SCHECHNER, 2012)

¹⁵ Arnold Van Gennep foi um folclorista, etnógrafo e antropólogo, nascido na Alemanha em 1873 e falecido na França em 1957. Respeitado pesquisador sobre folclore, desde cedo dedicou-se às pesquisas sobre ritos, foi reconhecido principalmente pelo estudo sistemático das cerimônias de diversas culturas que retratam a transição de status dos indivíduos. (SCHECHNER, 2012)

¹⁶ Victor Turner nasceu no Reino Unido em 1920 e desde sempre foi criado no teatro por influência de sua mãe atriz e com grande educação acadêmica no âmbito britânico por inflexões de Oxford e Cambridge e por seu trabalho político na Universidade de Manchester. Teorizou as noções de liminaridade e drama social, dedicando-se aos estudos dos ritos em parceria também com Richard Schechner. Faleceu nos Estados Unidos em 1983. (SCHECHNER, 2012)

¹⁷ Richard Schechner (Estados Unidos, 1934) teórico sobre performance, diretor teatral, autor, editor da revista acadêmica TDR: The Drama Review e professor de Estudos da Performance na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque, além de diretor da East Coast Artists. Schechner, em seu trabalho na teoria da performance, abrange diversos campos: teatro, jogo, rituais, dança, música, entretenimentos populares, esportes, política, antropologia e a performance na vida cotidiana, com o objetivo de compreender o comportamento da performance como uma prática artístico intelectual ativa. (SCHECHNER, 2012)

No início do ano seguinte realizei um curso intitulado O Corpo como Fronteira, com o professor e ator Renato Ferracini, no LUME Teatro em Campinas-SP. O curso objetivava investigar o corpo como potência artística e de criação, vislumbrando o corpo como esse lugar de fronteira que permeia as margens, criando um espaço único em que se busca a capacidade expressiva corpórea. O curso aconteceu durante nove dias seguidos, o que resultou em uma experiência de imersão e aprofundamento na investigação pessoal de cada ator sobre suas potencialidades. Esta experiência reverberou em mim mais de modo pessoal que no aspecto profissional, no sentido de que percebi que a qualidade do que se realiza e se cria reside em como as experiências pessoais passam por nós. Após este curso muitas das emoções pessoais que ainda transitavam em mim se intensificaram, e comecei a refletir como nosso corpo se torna um lugar de passagem daquilo que nos acontece, e como a sala de ensaio é território de margem que expõe este corpo em sua maior complexidade, força e fragilidade. Além disso, passei a pensar sobre a ligeireza com que os dias passam, sobre as inúmeras obrigações que nos desconectam de nossa subjetividade e sobre os encontros efêmeros que valorizam a superficialidade das relações. E assim, essas reflexões me levaram a pensar sobre os ritos de passagem e os processos que envolvem tanto a esfera individual como coletiva, que levam o indivíduo de um estado para outro. A compreensão primária sobre a ideia de rito de passagem se deu pelo viés subjetivo, isto é, pelas sensações fixadas no meu corpo sobre os acontecimentos que me fizeram atravessar passagens. E foi pela subjetividade que me senti motivada a pensar sobre o processo criativo do ator permeado pelas experiências que conduzem e atravessam o corpo, que desenha e forma o indivíduo em constante transformação.

Entre estas inquietações, provocações e estímulos, levei como pesquisa para o curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul o tema sobre os ritos de passagem contemporâneos como estímulo para o processo criativo do ator. Abraçada gentilmente pela orientação da professora Inês Alcaraz Marocco, que com sua trajetória me possibilitou enveredar por esta pesquisa e enxergar também novas formas de olhar para o meu objeto de estudo. Iniciei o mestrado com a ideia de investigar os ritos de passagem a partir da memória e experiência como potencializadores para o processo criativo do ator. E, entre os meses de março e abril de 2017, realizei uma oficina com atrizes e atores na cidade de Porto Alegre, na qual

objetivava apresentar um resultado final usando como material a autobiografia dos atores, isto é, os ritos de passagem de cada participante, compreendidos pelo contexto atual. Este primeiro processo prático foi conflituoso, pois a primeira ideia lançada baseava-se na investigação dos ritos de passagem como composição cênica, e esse material foi compreendido como acontecimentos pessoais e subjetivos. Isto é, a compreensão do conceito rito de passagem como um acontecimento que atravessa, marca e transforma o indivíduo não partiu da perspectiva de mudança de status social como analisados pelos antropólogos Arnold Van Gennep e Victor Turner. Os acontecimentos elegidos como ritos de passagem tinham como característica mais evidenciada a experiência individual que continham elementos significativos de liminaridade e transformação pessoal do sujeito, mas que não comportavam especificamente a mudança de estado ou posição social do indivíduo como nos estudos dos antropólogos. Diante do processo e das análises do objeto de pesquisa nos encontros de orientação, percebemos que seria relativamente vago desenvolver uma reflexão embasada objetivamente sobre o tema da maneira como o objeto estava sendo direcionado na prática cênica, além de perceber que nesta perspectiva seria necessário pensar o que seria rito de passagem hoje, o que tomaria tempo e desviaria o foco principal da pesquisa, que é a prática criativa e poética da cena. Outra questão levantada durante a oficina foi a apresentação e a abordagem do conceito no processo criativo, quais seriam estes ritos de passagem e como estavam sendo utilizados e constituídos como material de criação.

Ao escrever o texto de qualificação e colocar corpo sobre o processo criativo realizado, percebi o quanto me encontrava envolvida no campo da Antropologia. Construí uma reflexão teórica em uma perspectiva antropológica, enquanto que a prática seguiu para um segundo plano e configurou-se pelo aspecto subjetivo e psicológico, fugindo do entrelaçamento teórico que desenvolvia naquele momento. Isto é, os conceitos não contribuíram como dispositivos na reflexão sobre o processo criativo, mas tornaram-se elemento principal sobressaindo-se à prática. Na qualificação, este foi o fator principal avaliado e apontado pela banca, indicando assim que eu mergulhasse nos estudos realizados no meu lugar de fala, o teatro. A maneira como o processo se desenvolveu levou para a investigação da experiência aprofundada, enfocando o trabalho de olhar para si, verticalizado para o trabalho do ator e as relações imbricadas entre vida e arte.

Agora seria um novo caminho a percorrer que possivelmente já estava sendo trilhado, mas que precisou de uma curva para a compreensão sobre o que pulsava, isto é, o trabalho do ator sobre si mesmo. De fato, desde o início da pesquisa já existia uma abordagem sobre a experiência aprofundada atravessada no indivíduo e sobre como essas experiências nos mantêm em contínua transformação. Falar sobre experiência é falar sobre si mesmo. Entretanto, a transformação que ocorreu na pesquisa não foi simples, principalmente porque eu havia desenvolvido internamente uma relação com os estudos realizados sobre os ritos de passagem na perspectiva antropológica. Contudo, como é o próprio processo de ser e estar em travessias, foi necessário errar, ver o que não funcionava para perceber o que realmente pulsava para investigar e refletir nesta pesquisa de mestrado. Assim, revi a pesquisa e a minha própria perspectiva sobre o que eu buscava falar com essa investigação. E, no teatro ritual, encontrei o acesso para investigar sobre essa experiência aprofundada dos acontecimentos que atravessam e desenham a prática cênica, e que acontece no trabalho do ator sobre si mesmo.

No segundo momento de pesquisa realizei um processo prático de três meses com um único ator, objetivando investigar como as experiências levam a uma condição de conhecimento de si e a uma relação entre a vida e a arte. Para este processo, o material autobiográfico também serviu como dispositivo para a investigação no trabalho sobre si mesmo. Neste momento, deixei a prática guiar o caminho teórico a ser percorrido, valorizando os elementos do ritual no teatro. E esse momento tratou de como viver profundamente todos os acontecimentos que submergem a nossa existência e de como a busca é permanente. Esse processo não concretizou uma resposta ao final, apenas investigou os impulsos de vida no trabalhar sobre si mesmo, fortalecendo a razão de permanecer sempre no desconhecido, onde as possibilidades de criação não terminam. E tudo porque, nos diversos momentos de questionamento, foi o processo o melhor lugar para viver profundamente, pois na cena essa experiência pensa, age, faz e se transforma. O trabalho em si trata deste segundo momento de investigação, contudo a primeira parte é relevante, já que desenhou toda a travessia para chegar a este momento, sendo um ponto crucial de partida para a compreensão do trabalho do ator sobre si mesmo na perspectiva do teatro ritual.

Este trabalho é apresentado em três capítulos, em que os conteúdos se entrelaçam entre si desenhando o percurso da pesquisa. Os registros fotográficos

realizados por Lucca Curtolo, tanto no primeiro processo como no segundo, possuem duas linguagens, uma própria da fotógrafa, com trabalho de auto exposição e tratamento de imagem, dando uma sensação de movimento e ilusão, efeitos propostos pela fotógrafa em relação as ideias que expus referente ao trabalho. E que para mim faz alusão a um corpo em movimento e em travessia, por isso utilizo como início dos capítulos; a segunda linguagem usada pela fotógrafa é mais de registro, entretanto, com mais detalhes de alguns dos momentos do processo, e também de movimento, escolhi fotos desta linguagem para compor os textos sobre os processos, e também aquelas registradas por mim durante os trabalhos que aparecem nos diários em apêndice na dissertação. Escolhi usar as fotos da Lucca Curtolo no decorrer do texto por sentir uma conexão íntima com o seu trabalho e que também dialoga com a maneira que vejo a fotografia como discurso. Suas fotos possuem sua maneira de olhar para si mesmo, mas que também compartilha com a minha maneira de perceber este trabalho e este percurso, fotografias que colaboram também para construir a afetividade desta escrita. Assim como as músicas e poesias no decorrer do texto, agem como extensão daquilo que foi explorado na sala de ensaio, o que passou pelo meu corpo e pelos meus pensamentos, expressando sensitivamente o que muitas vezes me falta em qualidades nas palavras para descrever.

O primeiro capítulo é dedicado para a noção de teatro ritual que adoto para a investigação do trabalho do ator sobre si mesmo, a partir das proposições de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Passo também pelo conceito de ritos de passagem estudados por Arnold Van Gennep e Victor Turner, pois foi deste conceito que partiu minha compreensão de ritual e meu desejo por investigar esta temática na pesquisa de mestrado. Para auxiliar o desenvolvimento deste pensamento, acompanham-me também Cassiano Sydow Quilici¹⁸ e Richard Schechner.

O segundo capítulo apresentado em dois subcapítulos trata sobre o processo prático realizado. O primeiro subcapítulo, apesar de breve, é importante já que explica como pensei a aplicabilidade dos ritos de passagem no primeiro processo criativo. Nele, apresento os motivos que conduziram à nova abordagem para o segundo momento da pesquisa, dando mais clareza também sobre o próprio percurso

¹⁸ Cassiano Sydow Quilici é professor de Teoria Teatral do Curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP e do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Campinas. Pesquisador do Núcleo de Estudos Orientais do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. (QUILICI, 2004)

realizado. Já o segundo subcapítulo capítulo trata sobre o segundo momento da pesquisa, o trabalho do ator sobre si mesmo em uma perspectiva do teatro ritual, embasado pelas teorias de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. Essa prática aconteceu somente com um único ator e objetivou investigar o processo como espaço de conhecimento de si e de suas potencialidades. Este capítulo é dividido em dois momentos: O primeiro momento aborda a construção do treinamento realizado durante o processo, que é visualizado nesta pesquisa como ferramenta para potencializar a investigação sobre si mesmo e também no sentido de consistência e de trabalho continuado, o que possibilita uma conexão mais profunda com os aspectos do teatro ritual que me propus a investigar. Os exercícios usados para a construção do treinamento são das práticas de Eugênio Barba, Luis Otavio Burnier e Rudolf Laban. O segundo momento deste capítulo é dedicado à investigação de si por meio do uso de material autobiográfico, neste caso foram usadas memórias da infância do ator. Descrevo como foram abordadas e trabalhadas, e me ajudam, nesta construção de pensamento, as reflexões do próprio ator. Isso colabora para observarmos como processos criativos constroem sua própria essência, relacionados a uma compreensão muito singular a partir da experiência de cada um que os vivencia. Deste modo, a minha compreensão sobre a noção de teatro ritual é uma dentre muitas outras possibilidades, já que está atravessada por uma prática criativa que é compreendida tanto objetiva quanto subjetivamente. A memória afetiva torna-se elemento essencial neste processo entrelaçado a noção de experiência. Nos âmbitos da experiência, memória afetiva e autobiográfico para composição da cena tomo como base o trabalho de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, os estudos realizados por Mara Lúcia Leal¹⁹ (2014), e os relatos das atrizes do Odin Teatret que abordam os conceitos por mim estudados em processos criativos, como os de Roberta Carreri²⁰ (2011) e Julia Varley²¹ (2016).

¹⁹ Mara Lucia Leal é atriz-performer-pesquisadora. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea e Performance na interface entre criação e práticas artístico-pedagógicas. É autora do livro Performance e(m) Memória (EDUFU, 2014). (LEAL, 2014)

²⁰ Roberta Carreri nascida em Milão em 1953. Atriz, professora e pesquisadora, sua carreira está diretamente associada ao Odin Teatret, integrante desde 1974. Membro fundadora do ISTA, entrou em contato com diversas técnicas performáticas do Japão, Índia, Bali e China, influenciando o seu trabalho como atriz e pedagoga. (CARRERI, 2011)

²¹ Julia Varley nasceu em Londres em 1954. Atriz do Odin Teatret desde 1976. Desde 1986, participa da concepção e organização do *Magdalena Project*, uma rede de mulheres no teatro contemporâneo,

Concluo esta travessia com algumas reflexões acerca deste trabalho, sobre as dificuldades e frustrações que estiveram presentes tanto no processo criativo quanto na construção deste texto, revelando uma conclusão de marcas e estímulos para o encontro de novas travessias.



2 - Foto do Douglas Lunardi no segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

*Estou sempre nos limiares:
sou sempre esta pausa antes do início de uma canção,
sou um momento de espera,
quase um fim de solidão.*

*Sou margem de caminho para morte,
gesto que pressente atrás do véu:
promessa de chuvas sob o céu,
e voo que antes de partir
repousa.*

Lya Luft²²

²² Luft, Lya. **Mulher no Palco**. São Paulo, Siciliano, 1992, p. 97. Lya Luft (Brasil, 1938-) é uma escritora e tradutora gaúcha. Atua também como jornalista com colunas regulares para o Correio do Povo e a Revista Veja e professora de literatura aposentada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. ATRAVESSANDO A NOÇÃO TEATRO RITUAL

A minha compreensão de ritual partiu primeiramente da noção de ritos de passagem, construindo um sentido para mim sobre o que é ritual e me levando a querer investigar este termo no teatro por meio desta pesquisa de mestrado. Portanto, a noção de rito de passagem me conduziu para a investigação do teatro ritual, apontando quais aspectos importantes realmente me moviam para a pesquisa, sendo eles a experiência aprofundada e um mergulho em si mesmo por meio do teatro em fusão com a vida. O conceito rito de passagem, oriundo do campo da Antropologia, passou a ser valorizado a partir das análises de Arnold Van Gennep (2013), que buscou em suas pesquisas etnográficas semelhanças formais nas estruturas ritualísticas de diversos povos, para aprofundar e apresentar os ritos de passagem.

Rito de passagem é um processo que, por meio de ações estruturadas em uma sequência, marca a passagem do indivíduo de uma situação a outra, o que provoca a necessidade de adaptação da estrutura social do grupo pertencente. Entretanto, é necessário levar em consideração que cada grupo social possui seus próprios modos de vivenciar esta estrutura sequenciada, pois cada grupo manifesta suas particularidades culturais e históricas nas ações incorporadas no rito de passagem. Desta forma, Gennep considera importante identificar a estrutura formalizada da sequência do rito constituído por três fases: ritos de separação (fase pré-liminar), ritos de margem (fase liminar), ritos de agregação (fase pós-liminar). O objetivo é visualizar, com totalidade, a sequência completa que demarca o passar de uma situação a outra, de um lugar a outro, de um mundo e estado a outro. O antropólogo enfatiza e valoriza a experiência profunda e afetiva dos acontecimentos que promovem transformações significantes nos indivíduos. Compreende a importância dessas passagens no percurso da existência humana e social, ressaltando que sem os ritos de passagem a sociedade não existiria como algo consciente, já que as mudanças proporcionadas pelos ritos evidenciam os processos naturais e sociais do indivíduo, como nascimento, puberdade, casamento, morte, de forma cíclica e relacional, fazendo com que ele compreenda seu lugar de ser e estar no mundo.

Este conceito possui características próprias estabelecidas na condição social do sujeito, entretanto, a qualidade de transformação na fase liminar abre fendas para a investigação mais subjetiva. A fase liminar, reconhecida por Arnold Van Gennep também como rito de margem, refere-se ao estado predominante para a elevação ou

reversão de status de um indivíduo em relação ao seu grupo social. Um período livre de hierarquia, normas e valores estruturados socialmente, que não possui indicativo de classe ou papel social e nem posição em um sistema de parentesco. Demarcado por uma suspensão de tempo e espaço, em que o sujeito se encontra no entre categorias sociais ou identidades pessoais. Neste lugar de margem, as estruturas são análogas para um processo profundo de transformação, ligado à experiência individual e coletiva. Este é o processo principal para a constituição da posição e do estado do sujeito na sociedade.

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (TURNER, 2013, p. 98)

Victor Turner (2013) se apropriou do conceito de ritos de passagem, aprofundando-se principalmente na fase liminar, que, para ele, é um período que possibilita ser criativo para abrir a passagem para novas situações, entidades e realidades sociais. Em seus estudos etnográficos sobre diversos grupos culturais e a partir de todo o seu interesse pela fase liminar, identificou, partindo da estrutura do rito de passagem, diferenças na maneira de vivenciar as experiências entre as culturas, denominadas por ele, tradicionais e globalizadas. Devido à industrialização e à divisão do trabalho, muitas das funções dos rituais foram desmembradas na sociedade globalizada na subdivisão dos gêneros culturais, criando campos específicos de expressão como as artes, o entretenimento e as atividades recreativas.

Assim, Turner usou o termo liminoide para descrever os tipos de ações simbólicas ou atividades que acontecem na sociedade moderna e pós-moderna, e que cumprem uma função similar à dos rituais nas sociedades pré-modernas e tradicionais (Schechner, 2012, p. 117). O antropólogo Turner considerava o teatro como uma atividade liminoide, por caracterizar uma ação simbólica e voluntária. As atividades liminoides são transformações temporárias, isto é, não são fixas e nem requeridas para a formação do indivíduo em sociedade. Os indivíduos vivenciam as atividades

liminoides quando precisam de um processo de transformação, de ressignificação da estrutura social e compreensão do sujeito em sociedade. Já os rituais liminares, produzem transformações fixas, pois estão ligadas diretamente a uma estrutura geral de sociedade e do seu funcionamento. Desta forma, não há como reverter a transformação dada, ela pode agregar outras fases liminares que levam a outra transformação de status, mas aquela que já foi vivenciada não será perdida, continuará permanente na trajetória individual e coletiva.

A atividade considerada liminoide torna possível inserir e produzir a transformação de status social, quando necessária e mesmo que de forma temporária, em relação individual e coletiva. Assim, o próprio Victor Turner considera o teatro uma atividade liminoide, por ser um espaço de suspensão dentro de uma realidade, que não comunga com a construção de uma sociedade baseada em aspectos gerais de uma única cultura. Tratam-se de imbricações de diversos tipos de processos culturais e sociais numa única sociedade.

Com a industrialização e a divisão do trabalho, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e recreação. Turner usou o termo "liminoide" para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividades de lazer, similares ao ritual. Se o que é liminar inclui uma "comunicação sagrada", "inversões e recombinações lúdicas", o liminoide inclui todos os diferentes tipos de arte e entretenimentos populares. Geralmente, atividades liminoides são voluntárias, enquanto ritos liminares são obrigatórios. (SCHECHNER, 2012, p. 66)

Mas tanto os rituais liminares como as atividades liminoides se fixam e se potencializam neste estado liminar, de transformação onde o indivíduo é posto em uma condição aberta e desenvolve um novo estado. Ambas as atividades correspondem ao mesmo objetivo: construir uma nova estrutura no conflito entre o estado anterior com a nova necessidade de transformação do sujeito em seu meio e suas experiências. Assim, a condição liminar é o principal catalisador de ações transformadoras diante de uma estrutura social, sendo ela numa cultura tradicional ou contemporânea.

A condição liminar me aproximou a uma noção de ritual que envolve a experiência aprofundada do sujeito, a qual conduz a camadas mais profundas sobre a investigação de si e de suas relações. Essa minha compreensão me conduziu ao teatro ritual proposto por Antonin Artaud (2006 e 2014) e Jerzy Grotowski (1992, 2007 e 2011), que buscavam sempre a fusão entre a vida e a arte como potência para uma

experiência única para a prática teatral. Compreendo o ritual no teatro como uma prática criativa experiencial, difícil de ser descrita, de maneira que não trata somente falar sobre o teatro ritual, mas de vivê-lo como experiência que transpassa a dicotomia de arte e vida. Cheguei a esta noção pela contínua investigação do trabalho do ator sobre si mesmo, pois “o palco é o local de investigação da nossa natureza selvagem, e da afirmação de nossa possibilidade de conhecê-la e lidar com ela” (Quilici, 2004, p. 29). Desse modo, esta dissertação reflete um processo criativo que percorre a noção de ritual compreendida por mim a partir das proposições de Artaud e Grotowski. Neste processo criativo o ritual surge no aprofundamento vertical nas margens de si, das dificuldades, dos medos, bloqueios e da desistência; da dilatação das potências da criação mais escondidas submersas na epiderme. A fase liminar dos ritos de passagem me fez entender que o ritual é essa experiência atravessada, que desnuda o sujeito e o faz penetrar em camadas mais profundas de si. E esses aspectos estão presentes na maneira como Artaud e Grotowski enxergam o teatro ritual. O teatro, esse espaço de encontro com uma relação mais verdadeira consigo, com o outro e com o mundo.

Deste modo, o teatro ritual, assim como a vida de Antonin Artaud, faz sentido para o processo prático que propus nesta pesquisa, em razão de Antonin Artaud ter vivido entre o *liminar* vida e arte buscando “fazer a vida ser penetrada pela arte, soldar a arte tão fisiologicamente à vida, de modo a ser quimérico pretender isolar uma da outra” (Coelho, 1982, p. 14), de maneira que sua prática objetivamente não indicava uma sistematização sobre como trabalhar o teatro ritual. Em razão da compreensão que tinha Artaud sobre o ritual como experiência atravessada no interstício entre vida e arte, a presença do ritual no pensamento e na prática artística de Antonin Artaud é efeito do seu contexto social. Artaud viveu em um período na sociedade ocidental de transformação das concepções realistas, contra o processo de fragmentação e isolamento do indivíduo e a busca do homem pela dominação da natureza. Fez parte do Surrealismo, que impulsionava as expressões pela palavra poética para os estados da alma, um movimento preocupado com as subjetividades que permeiam o homem, e objetivava uma tentativa de restabelecer a unidade perdida pela Revolução Industrial. Esta unidade era buscada nas antigas formas de viver em comunidade, isto é, na unidade que é construída a partir do ritual. E, para Artaud, o que importava era enxergar a arte como potencialidade de processo de transformação física e espiritual do homem. E como aponta Quilici (2014), Artaud fez do teatro não só um campo de

atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. E esse será o caminho para restabelecer o aspecto ritualístico no teatro e também o caminho para um processo criativo mais real em relação à própria existência.

Artaud sempre foi considerado um homem além do seu tempo, e muitas das ideias propostas por ele foram investigadas posteriormente por especialistas de diversas áreas, como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Deleuze, Guattari e Foucault. Devido à maneira como ele lidava com a sua existência, muitos intelectuais acreditavam que ele não se encontrava nas suas melhores habilidades psíquicas. Contudo, o fato é que, para Artaud, viver e refletir sobre essa vivência estava além das realidades e razões expostas. Marcado também pelos elementos cósmicos, relacionou a existência da sua arte ao ato subversivo de viver, compreendendo que ele é a própria parte do universo. Esse pensamento atrelado às ideias cósmicas, arquetípicas, sagradas traz um olhar diferenciado ao ritual no teatro. O que Artaud pretendia era realizar no teatro, e por meio do próprio teatro uma verdadeira operação mágica que oferecesse aos atores e espectadores, uma vivência de natureza peculiar, própria para ativar a restauração de uma ordem mítica perdida. “Mais do que um **falar sobre**, o que se pretende é propiciar uma **experiência do sagrado**” (Quilici, 2004, p. 38, grifos do autor). O ponto específico de não haver a racionalidade na ação ritualística promove uma vivência verdadeira daquilo que acontece, atingindo outros campos de conhecimento e intelectualidade. Artaud buscava acessar as coisas de uma maneira diferenciada, que não fosse pelo viés dos signos apresentados pela sociedade ocidental, que buscava manter o equilíbrio e a ordem social. Ao contrário desejava o desequilíbrio, a singularidade das ações e manifestações culturais e humanas que transformam e fazem único cada indivíduo. O ritual em Artaud é o aprofundamento do ser na sua própria existência para assim existir na arte, de um pulsar que acontece de dentro para fora. “Desvios em todos os sentidos da percepção externa e interna compõem uma ideia soberana do teatro, ideia que nos parece conservada através dos séculos para nos ensinar aquilo que o teatro nunca deveria ter deixado de ser” (Artaud, 2006, p. 62). Mais profundamente, trata-se da maneira como se vive, se sente e se relaciona com o mundo. Do sentir primeiro, do ser atravessado e afetado pelos acontecimentos que imbricam a existência. Não é apenas uma forma de pensar o teatro, mas de vivê-lo conectado à vida e à experiência. E foi este aspecto do teatro ritual que busquei na prática criativa desta pesquisa.

Todo esse magnetismo e toda essa poesia e esses meios de encantamentos diretos nada seriam se não colocassem o espírito fisicamente no caminho de alguma coisa, se o verdadeiro teatro não pudesse nos dar o sentido de uma criação da qual possuímos apenas uma face e cuja realização completa está em outros planos.

E pouco importa que esses outros planos sejam realmente conquistados pelo espírito, isto é, pela inteligência; isso é diminuí-lo e não interessa, não tem sentido. Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo. (ARTAUD, 2006, p. 104)

Ao ver o teatro de Bali, Artaud reconhece as suas proposições com estas práticas, sobre a profusão de gestos rituais demarcados por uma inteligência e valor superior, de um rito sagrado solene, compreendendo que o teatro de Bali retorna ao princípio real do teatro perdido na cultura ocidental. O que encanta Artaud no teatro balinês é a capacidade de colocar em cena a execução técnica perfeita com elementos espirituais e metafísicos o que Artaud relaciona a uma visão alquímica dos signos apresentados. Trata de um teatro que, segundo Artaud, extirpa toda a simulação e imitação da realidade. Sobre o teatro balinês Artaud comenta:

Este conjunto lancinante, cheio de feixes, fugas, canais, desvios em todos os sentidos da percepção externa e interna, compõe uma ideia soberana do teatro, ideia que nos parece conservada através dos séculos para nos ensinar aquilo que o teatro nunca deveria ter deixado de ser. (Artaud, 2006, p. 62)

A prática proposta por Artaud busca a experiência do ritual por essa visão da magia e da alquimia, como uma maneira de restabelecer a ordem da vida pelo teatro. Também de pensar a experiência da cena atrelada à vida, ao aqui e agora, para além da tentativa de encontrar signos racionalistas para aquilo que se faz.

Sendo o desvio a maneira de aproximar o homem a sua verdadeira essência natural e primitiva, suscitando o encontro com as subjetividades que estão imbricadas na sua natureza. Abrindo novos modos de percepção e outras dimensões da realidade. Na magia primitiva os indícios de uma outra racionalidade e outra ciência. Teatro ritual atua a partir do próprio organismo do homem. Propiciar uma experiência do sagrado. O rito, portanto, não deve ser compreendido como expressão formal de um conteúdo religioso. Ele deve possuir um poder operatório, desencadeando uma vivência de natureza singular, “mítica”, mas num sentido arcaico e primitivo. (Quilici, 2004, p. 38)

A trajetória de Artaud foi marcada por viver intensamente tudo o que por ele passava, suas angústias pessoais entrelaçadas com sua arte. “Ninguém mais sabe o que é viver, porque viver é afirmar-se em si mesmo, a todo instante, encarniadamente, e esse é o esforço que o homem de hoje não quer mais fazer”

(Artaud *apud* Coelho, 1982, p. 15). Esse esforço comentado por Artaud revela a coragem que emana para desvendar em si suas realidades, dessa construção do ser, transformação que é dada nesta atmosfera ritualística. Assim, a ideia de ritual no teatro para Artaud passa a ser a interseção da ação humana na eficácia de compreender uma pequena fração desta complexidade de ser, existir e estar no mundo.

Artaud fala da magia do teatro e, da maneira que o fez, criou imagens que nos tocam de uma certa forma. Talvez não a compreendemos completamente, mas verificamos que ele procurava um teatro que transcendesse a razão discursiva e a psicológica. E quando, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro não está nem na narração, nem no acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com a plateia, nem na representação da vida que aparece exteriormente, nem mesmo numa visão (pois o teatro é uma arte executada *aqui e agora*, no organismo dos atores, diante de outros homens); quando descobrimos que a realidade do teatro é instantânea, não uma ilustração da vida, mas algo ligado à vida *apenas* por analogia; quando verificamos tudo isto, então fazemos a seguinte pergunta: não estaria Artaud falando sobre isto e nada mais? (Grotowski, 1992, p. 93 e 94)

Uma característica do teatro ritual de Artaud (2006, p. 49) é que ele também é alquímico, pois comparando à alquimia, o teatro está em seus fundamentos o domínio espiritual e imaginário, que na eficácia permitiria a produção de ouro, elemento que Artaud compara às práticas balinesas. Assim, os atores atuam como alquimistas que transmutam os signos, a matéria física, isto é, eles próprios em sua essência. Portanto o Duplo de Artaud refere-se a uma realidade marcada pelos elementos ritualísticos, do cosmos, da magia e alquímicos, por compartilhar da essência subjetiva da condição humana, longe dos princípios proferidos do teatro ocidental marcado pela verossimilhança. “É que tanto a alquimia quanto o teatro são artes por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade” (Artaud, 2006, p. 49).

A operação teatral de fazer outro, pela imensidão dos conflitos que provoca, pela quantidade prodigiosa de forças que ela lança uma contra outra e que convulsiona, pelo apelo a uma espécie de remistura essencial transbordante de consequências e sobrecarregada de espiritualidade, evoca enfim ao espírito uma pureza absoluta e abstrata, após a qual nada mais existe e que poderíamos conceber como uma espécie de nota-limite, apanhada em pleno voo, e que seria como a parte orgânica de uma indescritível vibração. (Artaud, 2006, p. 53)

Em relação às proposições de Artaud, Grotowski (1992) comenta que o pensamento de Artaud não conduz a uma realização teatral prática por não fundamentar uma técnica ou um método. Mas Grotowski enfatiza que a maneira como Artaud apresenta o seu teatro é reflexo de sua própria essência, uma maneira de lidar com todos os questionamentos que transpassavam a sua condição humana. Afirma ainda o diretor polonês que, se Artaud tivesse tido mais tempo, possivelmente teria posto as suas ideias numa prática mais efetiva. E reconhece que o seu teatro enfoca algo que todos devem ser capazes de atingir, ou ao menos buscar. Como aponta também Roubine (1998, p. 101), o momento em que Grotowski dá mais atenção à pesquisa da arte do ator, “orientava-se para um teatro-acontecimento, para um teatro capaz, conforme Artaud queria, de ‘fazer o espectador chorar’”. Para Grotowski:

Artaud apresenta um estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa das possibilidades do ator, mas o que ele propõe, no final, são apenas visões, uma espécie de poema sobre o ator, e nenhuma conclusão prática pode ser extraída de suas divagações. Artaud tinha plena consciência – como podemos constatar no seu ensaio “Um Athlétisme Affectif”, em *Le Théâtre et son Double* – de que havia um autêntico paralelismo entre os esforços do homem que trabalha com seu corpo (por exemplo, levantar um objeto pesado) e os processos psíquicos (por exemplo, recebendo uma bofetada, reagir). Ele sabia que o corpo possui um centro, que decide as reações do atleta e as do ator que deseja reproduzir os esforços psíquicos através do seu corpo. Mas se analisarmos seus princípios de um ponto de vista prático, descobrimos que conduzem a estereótipos: um tipo particular de movimento para exteriorizar um tipo particular de emoção. No fim, isto conduz a clichês (1992, p. 177).

O sentido da noção de teatro ritual em Jerzy Grotowski para este trabalho está no aprofundamento do trabalho do ator sobre si mesmo. No ato de revelar-se, abrir-se e entregar-se, de manter um trabalho constante para quebrar hábitos e comportamentos condicionados socialmente, e não a mecanicidade ou representação vazia de algo. A noção é atravessada pelos movimentos reais do organismo, em conexão com seu ser, desfazendo códigos e clichês padronizados de representação, tanto do teatro como da vida. Sendo o teatro o lugar de permissão para a retirada das máscaras sociais e o que torna possível uma ação completa, isto é, a união física e espiritual. E somente assim, existe a possibilidade de conceber um aspecto ritualístico na relação de ator e espectador que também o retire destas máscaras sociais.

O teatro ritual de Grotowski me possibilitou pensar de maneira mais objetiva como trabalhar os aspectos que envolvem esse aprofundamento em si, essa fusão entre vida e arte, também propostas por Artaud. Já que o teatro ritual de Grotowski

está na tensão entre a estrutura e a espontaneidade, a estrutura seria a partitura/composição construída a partir de um treinamento, e a espontaneidade dos impulsos que dão sentido e organicidade para esta estrutura. A busca pela organicidade do ator, o engajamento psicofísico, semelhante às experiências ritualísticas, necessita uma estrutura que leva a eficácia da organicidade, do essencial para a atuação.

Essa tensão será o ato total no Teatro Laboratório. Este ato trata de lidar diretamente com as contradições presentes no ator como ser humano, nas suas esferas intelectuais e instintivas, para conseguir acessar uma experiência autêntica, o que faz chegar ao ritual, alcançado nesse ato total. A partir desse momento, utilizava somente o essencial e eliminava o que não tivesse relação com as experiências dos atores e com a experiência coletiva. As associações pessoais possibilitaram um confronto não só enquanto profissional, mas também enquanto humano.

Refiro-me ao ponto mais importante da arte do ator: que o ator deve atingir (não tenhamos medo do nome) um ato total, que faça qualquer coisa com todo o seu ser, e não apenas um gesto mecânico (e, portanto, rígido) de braço ou de perna, nem uma expressão facial ajudada por uma inflexão e um pensamento lógico. Nenhum pensamento pode orientar todo o organismo de um ator de forma viva. Deve estimulá-lo, e isso é tudo o que um pensamento pode realmente fazer. Sem compromissos, seu organismo para de viver, seus impulsos crescem superficialmente. Entre uma reação total e uma reação dirigida por pensamento, há a mesma diferença que entre uma árvore e uma planta. Como resultado final, estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual. O ator não deve usar seu organismo para ilustrar “um movimento da alma”; deve realizar este movimento com o seu organismo. (GROTOWSKI, 1992, p. 97 e 98)

Quando Jerzy Grotowski fala da eliminação das máscaras sociais, é devido à influência dos aspectos socioculturais de seu tempo, marcado por uma Polônia reerguendo-se depois do nazismo, e pela recusa ao estilo de produções teatrais concebidas no ocidente até então. Para Grotowski, os espetáculos esgotavam-se na busca pelo espetacular e por uma imitação superficial da realidade, as quais o cinema poderia reproduzir com mais eficácia devido a suas melhores condições tecnológicas (Roubine, 1998, p. 191). E, aos seus olhos, o teatro era muito cultural, no sentido do produto teatral ser para o encontro de pessoas cultas, “pessoas que se dedicam a dispor palavras, compor o gesto, projetar cenografias, utilizar refletores etc., e outros também cultos, que sabem que cai bem ir ao teatro, porque é uma espécie de obrigação moral ou cultural” (Grotowski, 2007, p. 119). E, para Grotowski, o encontro

destas pessoas cultas não pode resultar nada de essencial, fortalecendo somente uma convenção definida de pensar e conceber o teatro. Portanto, ele busca um retorno ao primitivismo do teatro, no acontecimento da relação entre um ator (corifeu) e um espectador (participante), na possibilidade de “reencontrar o cerimonial da participação direta, viva, uma reciprocidade peculiar, a reação imediata, aberta, liberada e autêntica” (2007, p. 120). A partir disso, seu trabalho será permeado pela investigação de elementos que potencializam essa qualidade de encontro. O Teatro Pobre, cunhado por Grotowski, não está na premissa de poucos recursos, mas de uma prática direcionada completamente para a eficácia deste encontro. Relacionando os questionamentos de Artaud, ele também se propõe a questionar aquilo que é imprescindível no teatro, que o torna único em relação aos novos meios de comunicação, como o cinema e a televisão. E, assim, concebe a ideia de que o teatro pode acontecer somente da relação entre os organismos vivos no aqui e agora, ator e espectador.

Essa experiência, evidentemente só se justifica de modo pleno quando oferecida a um espectador. De preferência, na intimidade de um espaço ao mesmo tempo laico, por sua natureza, mas sagrado nas intenções, e no qual aconteça, finalmente, “a emergência de um só”. O ator cênico teria, pois, em seu ministério não só a preocupação de alcançar uma essência teatral, mas também a de revelar uma pobreza quase mística, quer dizer, despida dos falsos caracteres do mundo, ainda que considerados indispensáveis à sobrevivência pessoal ou à convivência social. (Grotowski, 2007, p. 10)

O teatro ritual de Grotowski pode ser considerado em uma perspectiva do avesso, isto é, pelo viés do teatro acessado pelo lugar das descobertas, da experiência do organismo vivo e único em seu momento de relação com o outro, na investigação do caminho da margem, em que ritual aparece como elemento de possibilidade de compor novas maneiras de se ver e estar com o outro e em que os aspectos subjetivos são valorizados a fim de romper com qualquer verdade imposta sobre a essência teatral. O acontecimento teatral, portanto, transforma-se em um ritual que desafia a todos que desejam presenciar um constante desconforto sobre o que é a realidade.

Este ato de extrema sinceridade é modelado num organismo vivo, em impulsos, numa forma de respirar, num ritmo de pensamento e de circulação do sangue que são ordenados e trazidos à consciência, não se dissolvendo no caos e na anarquia formal – numa palavra; quando esse ato realizado através do teatro, é total, mesmo que não proteja dos poderes sombrios, pelo menos capacita-nos a responder totalmente, isto é, a começar a existir.

Porque, no dia-a-dia, reagimos apenas com metade da nossa potencialidade. (Grotowski, 1992, p. 99)

Grotowski alcançou o ritual objetivamente por meio da relação entre ator e espectador, quando, junto ao cenógrafo e arquiteto Jerzy Gurawski, construiu espaços diferentes para cada espetáculo, na eliminação da divisão entre palco e plateia e a atuação do ator como estímulo para o jogo/ação com o espectador. Por isso Grotowski se interessava pelos espectadores que também se questionavam sobre sua própria condição, desafiavam-se através da presença do ator, em uma participação ativa, construindo uma concepção de espaço de unicidade da ação entre ator e espectador e de uma atuação que gerasse o contato direto com o espectador tornando-o também elemento integrante do acontecimento teatral, pois Grotowski pensava:

[...] que se o ator por meio de sua ação em relação ao espectador, o estimula, o incita a uma ação comum, ao movimento, ao canto, a respostas verbais e coisas semelhantes, isto deveria tornar possível a reconstrução, a restituição daquela primitiva unidade ritual. (Grotowski, 2007, p. 121)

Entretanto, após um período trabalhando com esta participação dos espectadores, Grotowski questiona a verdade da autenticidade das reações e dos comportamentos deles nos espetáculos. Começa a perceber um certo estado estereotipado a partir dos elementos colocados em relação, comportamentos racionalizados, e muitas vezes construída pela compreensão intelectual do acontecimento teatral. Compreende que os espectadores acessavam essa nova forma de relação pelos velhos hábitos teatrais, da intelectualidade, dos clichês e da espontaneidade superficial. E entre os espetáculos *Akropolis* e *O Doutor Fausto*, o Teatro Laboratório percebeu que se desejava uma participação emotiva dos espectadores, direta porém emotiva, e para isso, era necessário um afastamento para haver a identificação com alguém, como nas tragédias gregas. Colocar o espectador como observador, afastado do espaço, torna-o capaz de coparticipar emotivamente e reencontrar em si a “vocação” de espectador, mais que observador, sua vocação de testemunha. Sendo testemunha da ação teatral, coparticipa dos aspectos emotivos a partir das suas próprias emoções em conexão com o ator. Portanto, a testemunha é colocada à parte do acontecimento para assim participar conscientemente e “guardar na memória; a imagem dos eventos deveria permanecer dentro dela”. (Grotowski, 2007, p. 123)

Portanto, afastar o espectador é dar-lhe a possibilidade de coparticipação [...] a disposição do espaço no teatro existente peca talvez por imperfeição, porque para o espectador nele existe sempre o palco e a plateia, e essa disposição não muda nunca; mas visto que não muda, o espectador não é capaz de reencontrar a sua função original de testemunha; porque ali a arquitetura do edifício determina que ele permaneça à parte. Mas se dispomos de um espaço virgem, então o fato de o espectador ser inserido na estrutura de um espetáculo, permanecendo como em osmose com o ator, enquanto em um outro espetáculo é afastado, torna-se significativo e permite que o espectador reencontre a situação de testemunha que lhe é inata. (Grotowski, 2007, p. 123)

Por meio destas investigações, Grotowski buscava estabelecer o que poderia ser o eixo do ritual no teatro. Sua intenção não era restaurar o religioso, mas conduzir a uma consciência coletiva. Dessa forma, o eixo do ritual, poderia ser classificado como mito, arquétipo, representação coletiva ou o pensamento primitivo. O importante era conseguir meios para um ritual laico, isto é, a relação mais aprofundada do acontecimento teatral em vez de uma convenção movida por questões religiosas e superficiais, para despertar, a partir da relação entre espectador-ator, individualmente os instintos primitivos de quem ali testemunhava. E para não cair na armadilha do ritual religioso e construir um ritual laico, “seria provavelmente com o objetivo de fazer um confronto com as experiências das gerações passadas, isto é, o mito” (Grotowski, 2007, p. 124). Assim, o ritual age também como um jogo no Teatro Laboratório, pois tem a função de se estabelecer a partir do conflito do mito na relação entre ator-espectador. “A função do teatro como jogo ‘ritual’ é evidentemente diferente. *O ritual da religião é uma espécie de magia, o ‘ritual’ do teatro, uma espécie de jogo*” (Grotowski, 2007, p. 43, grifos do autor).

Grotowski também se aproximou do teatro oriental como maneira de diferenciar as práticas realizadas no ocidente, identificando que no teatro indiano antigo, o japonês e o helênico, principalmente com relação ao mito da dança de Shiva, existia um ritual que identificava em si a dança, a pantomima, a atuação. Sendo assim, “o espetáculo não era ‘representação’ da realidade (construção da ilusão), mas ‘dançar’ a realidade (uma construção artificial, algo como uma ‘visão rítmica’ voltada à realidade” (2007, p. 38). Isto é, não há a prática da verossimilhança, e sim a busca de uma prática reconhecida pelo viés da vida, quer dizer da realidade que o teatro possui em sua condição, reconhecida na sua potencialidade como forma viva da representatividade humana.

O teatro é a única dentre as artes a possuir o privilégio da “ritualidade”. (Flaschen, 2007, p. 41). No teatro de Grotowski, o ritual é um ato coletivo, de sistemas de signos, na potencialidade do compartilhamento com o espectador, em que neste compartilhamento não existe mais a figura ator e espectador, e sim seres humanos compartilhando de uma experiência única da vida. Também, baseia-se na ideia da fluida tangibilidade da Experiência, enxergando o caminho para este ritual como a própria vida, isto é, a Essência. A ação deste ritual acontece na definição do teatro dada por Jerzy Grotowski como uma autopenetração coletiva (2007, p. 100).

A essência do ritual é a sua atemporalidade; aquilo que nele acontece se renova a cada vez na sua presença viva, visível. O ritual não representa uma história que sucedeu em certo tempo, mas que sucede sempre, acontece *hic et nunc*. As conclusões para o teatro? O tempo da ação teatral é igual ao tempo do espetáculo. O espetáculo não é uma cópia ilusionista da realidade, uma sua imitação, não é sequer um complexo de convenções aceitas como uma espécie de jogo consciente, um brincar de uma realidade teatral distinta. O próprio espetáculo é a realidade; um acontecimento literal, tangível. Ele não existe além da sua matéria-prima, da sua estrutura. O ator não interpreta, não imita, não finge. É ele mesmo, cumpre um ato de confissão pública; o seu processo interior é um processo real, não é a obra da habilidade do malabarista. Uma vez que nesse teatro o que importa não é tanto a literalidade dos acontecimentos – ali de fato ninguém sangra ou morre de verdade – quanto a literalidade dos atos humanos, e estimulá-los é o fim principal do método de Grotowski. (Flaschen, 2007, p. 117)

No período em que os espetáculos eram concebidos pelas imagens arquetípicas, buscava-se o que se refere à imagem mítica das coisas ou sua fórmula mítica. Assim, os fenômenos tratados não o eram pelo viés religioso, mas pela fascinação do diferente, do peculiar e dos opostos que o integram. Desta forma, utilizava-se a dialética da apoteose e derrisão, cunhado pelo polonês Tadeusz Kudlinski (GROTOWSKI, 2007). Isto é, os arquétipos eram trabalhados tanto na sua exaltação como na profanação. Entretanto, o Teatro Laboratório volta a questionar a autenticidade da recepção dos espectadores com esta leitura do ritual por meio da dialética da apoteose e derrisão, já que alguns viam apenas a forma sarcástica do arquétipo, e outros somente a elevação. Grotowski chegou à conclusão de que essa maneira de tratar o ritual não funcionava profundamente, pois não atingia a dialética e a inteireza de cada espectador e levava a reação ao caráter de estilização, acreditando neste momento que seria necessário abandonar a concepção de teatro ritual, devido à estrutura social enfraquecida de crenças.

[...] do ponto de vista do fenômeno teatral é preciso constatar que a reconstrução do ritual hoje não é possível, porque o ritual sempre girou em torno do eixo constituído pelo ato da fé, pelo ato religioso ligado à profissão de fé, não só no sentido de uma imagem mítica, mas também dos comportamentos que comprometem toda a família humana. Eu considerava, que não teria sido mais possível ressuscitar no teatro o ritual pela ausência de uma fé exclusiva, de um sistema único de signos míticos, de um sistema de imagens primárias. (Grotowski, 2007, p. 127)

O abandono da reconstrução do ritual no teatro, ou melhor dizendo, pelos eixos que poderiam estabelecer o ritual na relação espectador-ator, levou involuntariamente ao encontro da essência do teatro ritual. E, quando Grotowski percebe as dificuldades de reestabelecer o ritual no teatro, considera-o como um jogo, no qual os espectadores têm consciência dos signos impostos naquela relação, então a estruturam por meio da superficialidade e da organicidade pelo viés do desnudar do ator. “A nossa situação é em um certo sentido análoga; abandonamos a ideia do teatro ritual para – como resultou evidentemente – renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano: através do ato, não através da fé” (Grotowski, 2007, p. 135).



3 - Foto do Douglas Lunardi no segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

João Guimarães Rosa²³

²³ Rosa, João Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.80. João Guimarães Rosa, nasceu em Minas Gerais em 1908. Contista, romancista e diplomata. Faleceu no Rio de Janeiro em 1967.

2. O PROCESSO

2.1 A PRIMEIRA PRÁTICA: Ritos de Passagem: experiência e memória em cena



4 - Foto do primeiro processo. Fotografia de Lucca Curtolo

Compreende-se portanto que o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade; que seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir.
(ARTAUD, 2006, p. 77)

Esta pesquisa está cruzada por dois processos criativos, no qual o primeiro aconteceu nos meses de março e abril de 2017. Neste primeiro processo, eu almejava investigar como as experiências aprofundadas, a partir da noção de ritos de passagem, abordada no primeiro capítulo desta dissertação, potencializavam o processo criativo. Objetivava como resultado um experimento ou uma performance, utilizando como material de composição cênica as experiências das atrizes e dos atores participantes. Neste período de 2017, não havia pessoas próximas a mim que pudessem compartilhar da ideia e embarcar na investigação prática, desse modo, desenvolvi a alternativa de oficina direcionada para artistas e estudantes de artes

cênicas de Porto Alegre interessados na temática da pesquisa. Intitulada Oficina de Montagem – Ritos de Passagem: experiência e memória em cena, com proposta de dois encontros por semana, terças e quintas das 18h às 21h, na sala 04 do prédio do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com início no dia 14 de março e término no dia 18 de maio, totalizando assim 20 encontros. A divulgação se deu por meio digital a partir da criação de um blog sobre a oficina e compartilhada em redes sociais. A seleção dos participantes baseou-se em uma carta de intenção para participação do processo. Ao todo se inscreveram 15 interessados de diversas áreas, experiências e idades, atores e não atores, alguns com experiência em cinema, outros que buscavam trocas e novas aprendizagens e experiências de cena. Selecionei 13 dos inscritos e os outros dois não foram selecionadas devido à idade, um de 14 e outro de 15 anos. Entretanto, dos 13 selecionados, somente 11²⁴ participaram efetivamente da oficina. Segue o texto utilizado na divulgação da oficina em mídias digitais no mês de fevereiro de 2017, o qual foi desenvolvido a partir dos preceitos estudados no início da pesquisa sobre ritos de passagem, memória e experiência.

“Esta etapa de processo criativo tem como objetivo a investigação dos ritos de passagem dos participantes. Como tais ritos foram vivenciados, as marcas e transformações que causaram no sujeito, na busca de compartilhar trocas e encontros afetivos de experiências e memórias; através de práticas de sensibilização física e vocal, composições e jogos cênicos, pretende explorar e ampliar os espaços de afetação e atravessamentos do sujeito, suas memórias e a sociedade. A prática de criação a ser realizada tem como princípio os diálogos entre os ritos de passagem e a cena, levando em consideração o espaço de liminaridade enquanto o próprio processo criativo. A oficina tem como objetivo a construção de uma montagem que apresente as formas como os ritos de passagem são vivenciados por estes sujeitos e suas relações afetivas com o outro.” (Trecho retirado do meu diário de trabalho sobre o primeiro processo, fevereiro/abril de 2017)

²⁴ Participantes da oficina: Jessica Trintin, Carol Mattos, Ana (nome fictício), Luciana Tondo, Daisy Fornari, Laura Maschmann, Evelyn Ligocki, Nadya Mendes, Maria (nome fictício), Douglas Lunardi e Lucas Schmitt.

Uma das questões levantadas durante o primeiro momento da pesquisa, bem como na oficina foi o de quais seriam os ritos de passagem hoje, quais acontecimentos na atualidade têm a capacidade de transformar o indivíduo e sua estrutura social. Desta maneira, neste primeiro processo buscava-se analisar como os ritos de passagem eram utilizados como potencializadores para o processo criativo, levando em consideração a compreensão da noção pelos atores e atrizes. Iniciei o processo com a ideia de integrar e construir um espaço de confiança entre os participantes, pois sabia que a temática abordada requeria um ambiente de acolhimento para expor as próprias experiências. Ao longo dos encontros apresentei as noções que alicerçavam o meu pensamento teórico e o trabalho prático: os de ritos de passagem, experiência e memória.

A minha compreensão da noção de rito de passagem ocorreu inicialmente pela significação dos meus próprios ritos de passagem na minha contínua transformação pessoal. Ao olhar para o processo que nos atravessa de modo aprofundado e valorizando o que nos acontece, já que as experiências pelas quais passamos fazem parte do que somos. Na estrutura do rito de passagem as características que permeiam o período de margem foram as que me moveram na investigação, em que o sujeito é posto em uma condição suspensa de tempo e espaço, livre de todas denominações sociais, no limbo de uma imersão que transforma e leva a outras margens. Não existindo uma limitação da experiência pessoal, ela promove a abertura de exploração e libertação de ações que não precisam ser encaixadas em nenhuma estrutura. O aspecto subjetivo do conceito me atingiu mais que as condições sociais que tratam da transformação de um estado ou status social.

Relacionei a construção da prática com a reflexão sobre a noção de rito de passagem de Victor Turner quando trata sobre a fase liminar e as atividades liminoides. Liminoide foi uma noção cunhada por Victor Turner para denominar ações simbólicas na atualidade, à qual é melhor desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação. A fase liminar é esta região fronteira, capaz de libertar, de permitir a transformação dos corpos marcados por suas experiências e memórias. Apropriei este conceito a partir da ideia de que a fase liminar se constitui em um ambiente de criação e trocas de experiências entre os atores e as atrizes do processo criativo, em que tais experiências são processos marcados por transformações aprofundadas. Também

relacionei o espaço de criação à noção de *communitas*²⁵, criando um espaço de respeito e solidariedade pelo compartilhamento afetivo dos ritos de passagem das atrizes e dos atores. Turner chamava esta liberdade de status de “antiestrutura” e a experiência de camaradagem ritual, *communitas*. O antropólogo prefere a palavra latina *communitas* em vez de comunidade, “para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de ‘área de vida comum’” (Turner, 2013, p. 99). A *communitas* desenvolvem-se nos momentos de antiestrutura social que, segundo o autor, acontecem quando o grupo encontra-se fora do conjunto estrutural imposto pela sociedade, e constroem um lugar igualitário de comunhão, solidariedade e camaradagem.

A *communitas* irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase toda a parte, a *communitas* é considerada sagrada ou “santificada”, possivelmente porque transgride ou anula as normas que governam as relações estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderio sem precedentes. (Turner, 2013, p. 124)

É compreendido também o teatro como a *communitas*, em que a relação construída não é caracterizada por uma estrutura, e os sujeitos são postos em uma conexão em que suas identidades se mesclam, e todos são invadidos um pouco pelo outro. Como o exemplo dado por Schechner (2012), de um curso ministrado por ele, no qual, em um momento, o grupo estava em um estado alto de *communitas*, e um homem que estava observando disse que tinha um pouco de cada participante nele.

Com este processo, buscava desenvolvê-lo como uma fase liminar, isto é, um espaço de transformação dos processos íntimos das atrizes e dos atores, como uma fase na qual se busca um novo estado para habitar, enxergando, neste processo de criação, a possibilidade de refletir sobre os nossos ritos de passagem, e atravessar nossas fases liminares. Portanto, era importante para mim reconhecer como os aspectos de transformação, as marcas e os afetos deixados pelos ritos de passagem poderiam ser eficazes e ressignificados em um processo criativo.

Após compartilhar a noção de rito de passagem oriunda da antropologia com as atrizes e atores, pedi para que, a partir da compreensão deles, escolhessem um acontecimento a ser utilizado como impulso para trabalhar no processo criativo. A

²⁵ Termo desenvolvido pelo antropólogo Victor Turner. (TURNER, 2013)

partir deste contexto e pela apreensão das atrizes e dos atores, eles escolheram para usar no processo de criação acontecimentos de caráter individual, como questões sobre relacionamentos abusivos e distúrbios psíquicos. Os acontecimentos abrangiam a experiência daquilo que atravessa, marca e transforma o sujeito, e claro que existem os três períodos em relação ao desenvolvimento do acontecimento. Juntamente com eles, tentamos analisar os acontecimentos escolhidos na estrutura do rito de passagem: separação, margem e agregação; e compreender como tais acontecimentos interferiram no status social das atrizes e dos atores e também nas transformações ocasionadas no grupo social em que estavam inseridos.

No processo de investigação, propus exercícios de criação de dramaturgia própria por meio de ações, corpo e voz, uso de músicas, poesias, textos autorais e objetos que remetessem à experiência vivenciada. A cada encontro, investigávamos células de cenas individuais sobre os elementos explorados e também em grupos por meio de improvisações com os temas dos acontecimentos objetivando compartilhar afetivamente das emoções trabalhadas.



5 - Foto do primeiro processo. Fotografia de Lucca Curtolo

Pelo tema ser algo intrinsecamente pessoal, sinto que o trabalho exigiu de mim longos momentos de meditação sobre as próprias ações, as próprias vontades e eventos que moldaram e ainda moldam quem eu sou hoje. Aos

poucos, com o trabalho direcionado a certos momentos de nossas vidas, a certos aspectos e lembranças - prazerosas ou não - o trabalho foi se delimitando naturalmente. Os envolvidos dividiram suas experiências, seus momentos particulares, as situações que contribuíram para sua formação. Um momento de troca e vulnerabilidade do grupo, o que me deixou com a sensação de que não só meus problemas talvez não sejam tão grandes quanto eu imaginava, mas também que existe, em mim, uma necessidade urgente de viver intensamente, pra já. Ora, talvez esse próprio processo seja um rito de passagem.²⁶

O processo seguiu um caminho inesperado levando em consideração como foram trabalhadas as experiências na sala de ensaio, ou possivelmente como os atores e as atrizes enxergavam as suas experiências em si mesmos. O espaço tornou-se praticamente terapêutico ou em um mergulho inconsciente do acontecimento, não de modo vertical para a criação e transformação daquilo que aconteceu em impulsos criativos, mas um mergulho pessoal e emocional sem autoconsciência que resulta em desistência de olhar para si e perceber como tudo que o atravessa é impulso para criação e eficaz para a presença viva do ator. As experiências trazidas por eles eram de forte intensidade emocional, possuindo grandes potencialidades para o trabalho do ator e para a cena, mas talvez não tivemos o tempo de trabalho necessário e maturidade para transformar o material, visto que ainda estavam imersos emocionalmente nessas experiências. E o objetivo que eu buscava alcançar era a investigação da experiência a ponto de transformá-la, de dar voz a sua história por meio do processo criativo cênico. O trabalho foi se dissipando, e o objetivo principal não se concretizou, eu juntamente com o ator e as atrizes que permaneceram no processo, conversamos e vimos que era necessário um amadurecimento dos atores para embarcar em si para dar voz a partir de suas próprias marcas. Ao final encerramos o processo sem desenvolver o resultado final, que seria a montagem de cenas individuais e em grupo.

O primeiro processo foi frustrante para mim, e devastador no sentido de não conseguir colocar em prática as ideias e noções que estava investigando teoricamente até aquele presente momento. Não obtive respostas sobre como a noção de rito de passagem potencializa o processo criativo do ator por meio da experiência aprofundada e da memória ativa. O processo inicial me apontou a dificuldade de trabalhar sobre si mesmo, de encontrar o distanciamento sem perder a profundidade

²⁶ Depoimento sobre o primeiro processo do ator Douglas Lunardi, que permaneceu no segundo processo de investigação.

de investigar aquilo que o afeta. Desde o primeiro momento me movia a questão de como nós atrizes e atores somos movidos por nossas próprias vidas, por nossas passagens, transformações, como nossas vidas são catalisadores para fazer da arte, espaço de voz e corpo da existência humana. Desde o primeiro momento me questionava como o processo pode ser mais vivo, mais potente, mais impregnado de carne, experiência e memória. Ao pensar naquilo que atravessa, transforma, faz o espaço umbral um lugar de consciência de si, do mundo, das relações e afetos que convergem com a nossa maneira de estar e pertencer ao mundo. Mas claro que investigar sobre algo assim como potencializador para a eficácia da cena, para a vida da cena, é investigar a própria existência, a própria relação de existir, estar, ser e se compreender como parte deste período tempo e espaço no mundo. Todos os questionamentos que existiam no primeiro momento de processo criativo e investigação teórica permaneceram, entretanto, verifiquei que na realidade o que eu buscava não era somente identificar os ritos de passagem como potencializadores do processo criativo do ator, mas um aprofundamento em si mesmo que vem ao encontro com as suas experiências, fragilidades, memórias e assim atingir uma atmosfera que está fora do cotidiano e faz parte deste lugar suspensão de criação, existência e pertencimento.

No entanto, o processo foi mostrando que tal caminho escolhido não condizia com a real intenção proposta, a de investigar profundamente as experiências que abrangem nossa condição humana como catalisador do processo do trabalho do ator sobre si mesmo. Perceber todas as dificuldades e tudo o que aconteceu neste processo, me ajudou a compreender que o percurso necessitaria ser modificado, e com isso surgiu um novo processo e uma nova abordagem.



6 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

*A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam
as nossas fronteiras interiores.*

Mia Couto²⁷

²⁷ COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 50. Mia Couto (1955-), escritor moçambicano mais prestigiado e divulgado no exterior. Conhecido como “escritor da terra” por relatar e descrever suas próprias raízes, explorando a própria natureza na sua relação com a terra.

2.2 SEGUNDO PROCESSO: Uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo



7- Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

“As coisas fluíram de maneira mais orgânica. Isto me fez ficar refletindo se foi o caso de algumas memórias e situações naturalmente me afetarem mais, como deve ocorrer com qualquer pessoa, ou o trabalho até aqui que já fez algum efeito em mim e me deixou mais aberto para isso. No fim das contas acredito que os dois.”²⁸

Douglas Lunardi, ator do processo.

²⁸ Depoimento retirado do diário de trabalho do ator Douglas Lunardi sobre o segundo processo realizado entre os meses de outubro e dezembro de 2017 em Porto Alegre.

Era um corpo só em uma sala do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de piso de madeira e janelas grandes com vista para a avenida movimentada do centro da cidade de Porto Alegre. Uma sala que, ao entrar, era transformada em um espaço único e fora do tempo ordinário da vida cotidiana. Naquele momento o ator era um corpo ativo da vida e da arte. Este processo foi realizado no período de outubro a dezembro de 2017, com encontros todas as terças e quintas feiras à tarde no prédio do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Dessa vez, houve a participação de um único ator, que também integrou o primeiro grupo. Para a participação deste segundo momento, enviei um e-mail para os primeiros participantes explicando as mudanças referentes à pesquisa e a nova abordagem sobre a prática a ser realizada. Busquei a eles, pois estes conheciam a pesquisa e entre eles já existia um vínculo de confiança construído pelo processo anterior. Houve quatro interessados, mas devido aos horários dos encontros três deles não poderiam acompanhar o processo. Desse modo, a pesquisa aconteceu somente com um ator, Douglas Lunardi de 22 anos. Douglas era estudante de letras e já havia realizado cursos de teatro junto à Terreira da Tribo²⁹, atualmente está cursando a graduação em Teatro no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Um jovem ator descobrindo-se e completamente aberto a aprender, a transformar-se, com coragem, pois trabalhar sobre si mesmo exige um desprendimento sobre suas próprias maneiras de ver-se.

Neste segundo processo, busquei, junto ao Douglas Lunardi, investigar a si mesmo em profundidade buscando na sua existência e consciência o impulso de criação por meio das suas experiências e memórias, criando, assim, uma linha com entrelaçamentos que se rompe, desvia, fazem nós, torna-se duas, três e vários emaranhados de sua própria existência. Durante o processo, revelou-se um caminho de camadas mais umbrais, aspectos subjetivos que ganharam força e transcenderam da mesma forma que a ideia do ritual, vislumbrado por Antonin Artaud, conectando a vida e a arte. Como fala Artaud (2006, p. 8) “[...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”.

²⁹ Terreira da Tribo é um centro de experimentação e pesquisa cênica da Tribo Atadores Ói Nóis Aqui Traveiz. O grupo teatral Tribo de Atadores Ói Nóis Aqui Traveiz de Porto Alegre foi fundado em 1978. (TRIBO DE ATADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **História**. Disponível em: <<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo.html>>. Acesso em: 10 jun. 2018)

Este processo foi vivido pelo ator, considerando a oportunidade de investigar-se na complexidade entre a arte e a vida. Em uma experiência atravessada, em que o processo criativo transforma e desencadeia entendimentos sobre as marcas que transgridem o corpo, acessando a dimensão do conhecimento de si. Neste segundo processo, busquei estudar o ritual como maneira de olhar para si, percebendo o seu redor, com perspectivas afetivas, as subjetivações de suas próprias experiências para a potencialidade de conhecer-se enquanto ator e também humano, como as proposições de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski. A noção de ritual, desenvolvida nos trabalhos de Artaud e Grotowski, desenhou o processo e a percepção de que as experiências encontram-se em travessia, como desejo de sair de um lugar, transformar-se e descobrir, assim, novos lugares. O processo é essa travessia, que iniciou com alguns questionamentos sobre a atualidade marcada por diversas ações superficiais, como os acontecimentos velozes, os relacionamentos efêmeros e a busca desenfreada pelo bem-estar momentâneo, tornando a experiência rasa e menos habitual. Jorge Larrosa³⁰ (2016) fala que a experiência é tudo aquilo que nos acontece, na intensidade que nos atravessa, toca, afeta e marca o sujeito. Portanto, pode-se considerar que a experiência é aquele acontecimento que atravessa e afeta, e conseqüentemente não são todos os acontecimentos que causam tais efeitos atualmente. No teatro ritual, existe a apropriação desta experiência que é atravessada, tatuada no corpo, evidenciada na criação e nas relações afetivas. Para o autor, o conceito de experiência encontra-se em uma condição que transpassa a subjetividade e traz várias formas de relação do sujeito com o mundo.

[...] a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma de vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. (LARROSA, 2016, p. 22)

³⁰ Jorge Larrosa Bondía, professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Seus estudos perpassam pela filosofia, literatura, cinema, educação e artes em geral. Fundador e coordenador-geral do Mais Diferenças, associação para a experimentação em educação e cultura inclusivas. (LARROSA, 2016)

E, como diz Guimarães Rosa, “o correr da vida embrulha tudo, a vida é assim esquentada e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem” (Rosa, 2001. p. 334). Coragem. E, para investigar o elo entre a vida e a arte como potência para uma experiência única da existência humana e criação artística, requer coragem. Estar de frente para si mesmo enfrentando as profundidades de sua existência e consciência não é uma tarefa simples. E a noção que abordaremos sobre o ritual no teatro nos guiará nesta travessia e reflexão do processo criativo, emaranhada com as complexidades e subjetividades que atravessam o sujeito. E assim os conceitos seguem como dispositivos que potencializam a prática, extraem da superficialidade as ações e os pensamentos e ajudam a manter a coragem nesta travessia de descobertas.

Nesta investigação o ritual não se encontra fora e sim dentro da relação do corpo com o ato que realiza e investiga, atravessando o cerne da carne levando muitas vezes a momentos de crise por irmos ao lugar que raramente habitamos: nós mesmos. A sala de ensaio transformou-se neste espaço ritual como condição fora da atmosfera da cotidianidade, como também extensão de espaço de si, de um tempo não contado pelas estruturas convencionais a não ser pelas memórias e experiências atravessadas na existência, o que imbrica a possibilidade de transformar o trabalho sobre si como potencialidade de se levar para além do conhecido.

A construção metodológica desta prática se deu a partir das minhas experiências como atriz em processos de pesquisa e montagem que participei até hoje juntamente com as pesquisas relacionadas ao período do curso de mestrado. Contudo, o mais importante foi a relação da prática com a reflexão que foi realizada em conjunto com o Douglas durante os encontros sobre cada passo da investigação, com o objetivo de trocar aprendendo e compartilhando da intimidade de uma investigação sobre si mesmo. Levo em consideração as palavras de Grotowski sobre o compartilhamento da experiência do outro como maneira de aprender e encontrar-se nele.

Interesso-me pelo ator porque ele é um ser humano. Isto envolve dois pontos principais: primeiro, o meu encontro com outra pessoa, o contato, o sentimento mútuo de compreensão, e a impressão criada pelo fato de que nos abrimos para um outro ser, que tentamos compreendê-lo; em suma, uma superação da nossa solidão. Em seguida, a tentativa de entender nós mesmo através do comportamento de outro homem de encontrar-se nele. [...] se, numa colaboração íntima, atingimos o ponto em que o ator se revela através de uma expressão, então considero que, do ponto de vista metodológico, isto

foi efetivo. Então, terei sido pessoalmente enriquecido, pois naquela expressão um tipo de experiência humana me foi revelado, algo tão especial que deveria ser definido como um destino, uma condição humana. (Grotowski, 1992, p. 104)

Dois pontos foram imprescindíveis para o percurso do processo, o primeiro relativo à condição de processo sem objetivar a construção de uma apresentação. O importante, como é exposto por Grotowski (1992) sobre seu método de trabalho é questionar como fazer isso ou como não fazer, isto é, focar diretamente no processo.

A investigação continuada sobre a função teatral passou por transformações importantes ao longo do percurso de Grotowski. Dessa maneira, o diretor define suas fases para que possa dar conta dos parâmetros importantes de cada momento de pesquisa. A primeira fase Grotowski denomina “Arte como Representação”, a fase dos espetáculos, que vai de 1957 a 1969. Neste período, havia a preocupação direta com a montagem dos espetáculos em relação à coparticipação dos espectadores. Durante esta fase houve muitas pesquisas que interferiram para a concepção teatral, como a mudança de Teatr 13 Rzedów para Teatr-Laboratorium 13 Rzedów, a noção de Teatro Pobre e o Ato Total. A segunda fase é a “Parateatro” que acontece entre os anos de 1969 a 1978, que pode ser considerada uma evolução da fase anterior. Esta fase está ligada a uma pesquisa de autoconhecimento do ator, e o espectador participava de uma relação direta com os atores, e alguns espectadores eram selecionados pelo próprio Grotowski. A terceira fase trata do “Teatro das Fontes” no período de 1976 a 1982, fase que marcam já alguns aspectos finais de seu trabalho. Esta fase nasceu de um projeto de pesquisa em parceria com a Universidade de Irvine na Califórnia com a participação de diversos artistas ligados às culturas tradicionais e praticantes especialistas de práticas de rituais sagrados. Buscava junto a essa pesquisa resgatar a transmissão de valores culturais que, segundo ele, havia perdido devido os processos de globalização. Nesse período Grotowski já não realizava mais espetáculos, e dedicava a um trabalho mais interiorizado, retornava às ideias de Stanislavski, principalmente no que diz respeito ao trabalho sobre si mesmo. A última fase, a “Arte como Veículo”, denominação dada por Peter Brook, a partir da sua experiência como observador do trabalho de Grotowski, continua por meio da pesquisa de Thomas Richards em Pontedera na Itália, no centro de pesquisa Workcenter of Jerzy Grotowski. (Coelho, 2009)

Nesta pesquisa, a proposta de trabalhar o ator sobre si mesmo pode se enquadrar como um treinamento diário de investigação e exploração de

potencialidade e como uma fase de preparação para um processo de montagem. Novamente, afirmo que a noção de teatro ritual, segundo a ideia de Grotowski quando nas suas primeiras fases, não traz a ideia de enclausuramento do ator em relação à pesquisa por si só sem o compartilhamento com o espectador. É muito relevante a concretização deste teatro ritual na experiência compartilhada com o outro, pois o outro, o espectador também faz parte deste momento, segundo a ideia de Grotowski.

Lutamos, então, para descobrir, experimentar a verdade sobre nós mesmos; rasgar as máscaras atrás das quais nos escondemos diariamente. Vemos o teatro – especialmente no seu aspecto palpável, carnal – como um lugar de provocação, uma transformação do ator e também, indiretamente, de outras pessoas. O teatro só tem significado se nos permite transcender a nossa visão estereotipada de nossos sentimentos e costumes convencionais, de nossos padrões de julgamento – não somente pelo amor de fazê-lo, mas para podermos experimentar o que é real e, tendo já desistido de todas as fugas e fingimentos diários, num estado completo e desvelado abandono, descobrir-nos. Desta forma – através do choque, através do tremor que nos causa o rasgar de nossas máscaras e maneirismos diários – somos capazes, sem nada ocultar, de confiarmos-nos a algo que não podemos denominar, mas em que vivemos Eros e Caritas. (Grotowski, 1992, p. 112)

O segundo ponto importante para o percurso deste processo baseia-se nos acontecimentos pessoais do ator, utilizados como materiais de investigação no processo. Com a proposta de um mergulho vertical sobre si mesmo na prática teatral e na noção do teatro ritual como mote para investigar os próprios acontecimentos como elementos potencializadores daquilo que investiga, por meio da experiência e da memória atravessadas pelo corpo, busca-se a conexão dos acontecimentos e marcas passadas com o presente, e as reminiscências com este corpo em autoconhecimento. “[...] é sobre si mesmo que o ator deve debruçar-se para conseguir construir um outro imaginário, pois esse outro é, senão, facetas dele mesmo, seus espelhos, duplos. E, nesse aspecto, a memória tem um papel fundamental” (Leal, 2014, p. 79). O material biográfico está presente desde o início da pesquisa quando proponho o processo criativo como lugar de investigação das experiências que atravessam o sujeito, transformando-se sempre em relação a sua existência e à criação. O teatro ritual não aborda diretamente a questão do material biográfico como caminho para o processo criativo da prática teatral, porém considero que seja um dispositivo que dialoga com a noção de conhecimento de si, a busca de um ator mais verdadeiro e profundo com a sua essência. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski sempre propôs um teatro ritual por meio da relação com a arte do ator e o espectador,

sempre deixando claras as proposições sobre os elementos pessoais como essenciais para a pesquisa e o processo criativo.

Quando digo que a ação – se não se quer que sua reação fique sem vida – deve absorver toda a personalidade do ator, não estou falando de algo “externo”, como os gestos ou truques exagerados. Que quero dizer, então? É uma questão que envolve a própria existência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permita revelar cada um dos esconderijos da sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade. Este ato de total desnudação de um ser transforma-se numa doação do eu que atinge os limites da transgressão das barreiras e do amor. Chamo isto um ato total. (Grotowski, 1992, p. 105)

Considero, deste modo, que a prática necessita permear as próprias experiências para tornar real a sua busca e não ser superficial, e, quando trata de uma construção de uma personagem, segundo Grotowski (1992), também derivar de uma investigação sobre si, para estabelecer uma atuação com sentido e que seja verdadeira.

Para trabalhar sobre as próprias experiências, como falei anteriormente, requer coragem, pois mergulhar em um processo sobre si mesmo é muitas vezes uma situação frágil, como percebi no primeiro grupo, por confrontar as suas próprias limitações e bloqueios. Grotowski, quando aborda o uso das próprias experiências, em busca do sentido verdadeiro da humanidade em cena, está falando sobre essas fragilidades e conflitos internos. Deste modo, trabalhar com as próprias experiências também é um ato de cuidado de si. Por isso, outro aspecto envolvendo o processo são os estudos do filósofo Michel Foucault³¹ (2006) sobre o cuidado de si. Segundo Foucault (2006, p. 16), o tema do cuidado de si tem a sua formulação filosófica desde o século V a.C. e percorre toda a filosofia grega e helenística e romana; e também a espiritualidade cristã até meados dos séculos IV-V d.C. Inicia, a partir do conceito grego *Epiméleia Heautôu*, uma filosofia de vida sobre o ocupar-se consigo, preocupar-se consigo. Possui em sua definição uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que auxiliam o sujeito diante da sua vida em conexão com o seu interior e as relações sociais, que são as ações de conhecimento sobre si, da sua espiritualidade necessárias para ir ao encontro do outro. Isso se relaciona com a

³¹ Michel Foucault (1926-1984) respeitável filósofo e historiador francês que analisou e criticou os sistemas carcerários, a psiquiatria e a medicina. Explorou as relações que conectam o poder com o conhecimento.

dimensão existencial do conhecimento, em que práticas e modos de conduzir a própria vida constituem condições emergenciais de uma apreensão mais profunda do real. Quilici (2012, p. 01) diz que a relação das preposições sobre o cuidado de si abordado por Foucault e a reflexão artística estão presentes quando trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, que pretende contaminar ou convidar o público ao compartilhamento da experiência.

O cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência. (Foucault, 2006, p. 11)

A aproximação entre o cuidado de si e a noção de teatro ritual abordadas no processo se dá no modo de experienciar a condição humana com práticas de transformação e apropriação do ser em totalidade e também na relação do mergulho vertical na sua própria existência, ato presente no trabalho do ator que imbrica toda a atmosfera do teatro ritual investigado no processo. E tão próximo com o teatro ritual pela ação que cuidar-se é curar-se, um ato de transformar, atravessar e investigar as camadas da subjetividade que podem potencializar o ofício do ator.

2.2.1 Os Exercícios

Porque sacrificamos tanta energia à nossa arte? Não é para ensinar aos outros, mas para aprender com eles o que nossa existência, nosso organismo, nossa experiência pessoal e ainda não treinada tem para nos ensinar; para aprender a romper os limites que nos aprisionam e libertar-nos das cadeias que nos puxam para trás, das mentiras sobre nós mesmos, que manufacturamos cotidianamente, para nós e para os outros; para as limitações causadas pela nossa ignorância e falta de coragem; em resumo, para encher o vazio em nós; para nos realizarmos. A arte não é um estado da alma (no sentido de algum momento extraordinário e imprevisível de inspiração), nem um estado do homem (no sentido de uma profissão ou função social). A arte é um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capaz de emergir da escuridão para uma luz fantástica. (Grotowski, 1992, p. 211)

Essas palavras de Jerzy Grotowski, para mim, representam de maneira profunda aquilo que envolve a contínua prática do trabalho do ator; a disciplina, o treinamento, os exercícios e a descoberta diária de como as suas experiências dão sentido a todo esse processo do fazer teatral, conhecendo-se. A nova maneira de

pensar e trabalhar o ator foram uma das principais mudanças para o movimento teatral ocidental do século XX. Esse movimento buscava a ruptura com a verossimilhança e todos os elementos que condicionavam o teatro para uma superficialidade; e também o incômodo pelo teatro manter-se em uma zona de conforto em relação aos questionamentos que permeavam o contexto social da época. Essa ruptura também estava relacionada aos questionamentos sobre o humano, suas potencialidades, a real humanização daqueles que fazem e compartilham do teatro; da realidade subversiva do homem, cruel, frágil, apaixonada e transformadora. Como fala Eugenio Barba, o século XX mudou “o corpo material do teatro em quatro pontos fundamentais: a relação entre a cena e a sala; aquela entre o diretor e o texto a ser encenado; a função do ator; e a possibilidade transgressiva do ofício teatral” (Barba, 2006, p. 33).

A noção de teatro ritual perpassa esses questionamentos e é atravessada por uma prática que busca a consciência e as descobertas desse ser humano em todas as suas camadas, para potencializar sua ação enquanto ator e humano, além da eficácia do encontro com o espectador. Para tanto, alcançar essa nova visão sobre o teatro necessitava de um novo ator em relação a si mesmo, a realidade e sua própria prática cênica. Para Artaud esse ator novo “seria ao mesmo tempo sacerdote supremo e vítima sacrificial de um rito em que o espetáculo se tornaria acontecimento, manifestação vital” (Roubine, 1998, p. 171). Portanto, é necessário um modo de fazer teatro completamente renovado, um treinamento de prática aprofundado do ator o qual é imprescindível para perceber a si mesmo, e quando digo perceber parto da ideia de Grotowski (1992), que diz da necessidade de perceber mais que compreender, já que a compreensão está ligada à atitude intelectualizada, enquanto o perceber está no de sentir, afetar-se.

Segundo Roubine (1998, p. 189), a renovação do teatro para Artaud transcorre no reencontro de um meio de explorar as potencialidades energéticas não mais exploradas pelo ator ocidental e torna o ator veículo de uma nova linguagem capaz de libertar o teatro da verossimilhança. Essa prática renovada que Artaud almejava relaciona-se com a sua experiência com o teatro de Bali, pois para Artaud as convenções estabelecidas no teatro balinês são entendidas como um caminho para a “experiência de uma vida ‘outra’, intensificada e essencializada, distinta da vida cotidiana” (Quilici, 2004, p. 122). E, para isso, exige-se um treinamento rigoroso conduzindo a energia do ator por caminhos raramente frequentados, proporcionando uma reconstrução do seu organismo. Antonin Artaud, desenvolveu a noção de

atletismo afetivo, uma técnica a partir dos afetos, do pensar as musculaturas afetivas como locais físicos correspondentes dos sentimentos, em que o ator é como um atleta do coração, porque, para Artaud, “o teatro, mais do que qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material” (Artaud, 2006, p. 153). Uma relação entre o afeto e o corpo capaz de atingir a alma, e uma esfera superior para lidar com as emoções de modo físico, plástico e não psicológico. O ator trabalharia a partir de uma experiência afetiva expandida que o levaria ao contato com o cosmos e a dimensão do sagrado. Artaud utilizará a noção de duplo para comentar sobre a existência de um organismo afetivo coexistente ao organismo físico.

Assim como o teatro pode ser o “duplo” de uma realidade mais sutil e elementar, o organismo afetivo é uma espécie de “duplo” do corpo físico, sua expressão “vital”, que o ator deve saber moldar. A dimensão física e exterior da ação tem de estar apoiada nesse plano vital, nessa “efígie espectral” que o ator esculpe, e que constitui o campo de atuação próprio ao teatro, a fonte de sua eficácia. (Quilici, 2004, p. 138)

Artaud buscava pela prática da respiração o caminho aos afetos, pois, segundo ele, na respiração está toda a possibilidade de conhecimento, acesso e expressão das emoções, já que a afetividade nos pertence organicamente, e transforma os afetos em imagens da própria sensibilidade e a memória do coração. Para Artaud, “a cada sentimento, a cada movimento do espírito, a cada alteração de afetividade humana corresponde uma respiração própria” (Artaud, 2006, p. 152). E, ao trabalhar conscientemente as potencialidades da respiração, poderá atuar sobre os sentimentos de maneira física e plástica. Portanto, o ator deve desenvolver uma percepção afinada de sua respiração e apoiar suas bases orgânicas e o corpo nela. Ou seja, a respiração será todo o processo da ação física, a ação ainda não exteriorizada, como impulso dos afetos a serem modelados no corpo.

Saber antecipadamente que pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador nos transe mágicos. [...] Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica. [...] E com o hieróglifo de uma respiração quero reencontrar uma ideia do teatro sagrado. (Artaud, 2006, p. 172 e 173)

A prática do Teatro Laboratório do diretor Jerzy Grotowski dialogava com as visões de Artaud, no sentido de integração da arte e da vida, da ruptura com a

verossimilhança e de dar ao teatro a sua verdadeira realidade, e não mais um espaço que simula uma realidade social que mantém o espectador na sua zona de conforto. O ator é o primeiro caminho a ser trabalhado em busca desta ruptura, não mais por trás de um personagem, figurinos, maquiagem, texto, clichês, ou tudo que poderia transformar o ator em uma imitação superficial e mecânica da realidade. Para chegar a uma condição de desvendamento de todas as superficialidades da representação realista, Grotowski acreditava que era necessário fazer um “caminho negativo”. Um caminho técnico e prático que buscasse um treinamento específico e individualizado para remover todos os bloqueios psicofísicos do ator, os estereótipos dos comportamentos e reações que levam aos clichês, expressões prontas e condicionadas. Desta maneira, um caminho negativo não visa ao acúmulo de habilidades, mas à remoção de tudo aquilo que não está ligado ao mais profundo de si mesmo.

O ator passa a ser o seu próprio personagem, e a representação não é mais a simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um *ato* que o ator cumpre, e cuja essência ele tira do mais profundo de si mesmo. Ato de *desvendamento*, diz Grotowski, baseado num esforço de total sinceridade, que exige do indivíduo a aceitação de uma renúncia a todas as máscaras, mesmo às mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico. (Roubine, 1998, p. 192, grifos do autor)

Barba conta em seu relato no período em que esteve como assistente de direção de Grotowski, entre os anos de 1962 e 1963, que o treinamento “nasceu para resolver os problemas concretos de alguns atores durante os ensaios de Akropolis” (2006, p. 33), e durante o processo Grotowski deixou que se desenvolvesse de tal maneira, que se tornou uma atividade autônoma e independente ao trabalho do espetáculo. O treinamento e o trabalho desenvolvido por Grotowski foram inspirados por pensamentos e práticas de diversos campos de conhecimento. Pode-se considerar que a sua vivência pessoal com o Hinduísmo, influenciou-o na visão teatral que ele aplicou no seu trabalho, como a ideia da via negativa. Seu trabalho foi também influenciado pelos seus estudos nas diversas áreas como antropologia, sociologia, filosofia e psicologia, a alquimia, o xamanismo, transe, rituais, arquétipos, representações coletivas e pensamento primitivo. No teatro suas inspirações foram Stanislavski, Meierhold, Vakhtângov, Dullin, Delsarte, além de se utilizar de práticas orientais e asiáticas como posições de Yoga, exercícios com a voz através das caixas de ressonância e exercícios de acrobacia (Barba, 2006). Mas atribuindo a construção

deste treinamento principalmente na observação do trabalho individual de cada ator, objetivando, oferecer ao ator meios de trabalhar a si mesmo com autonomia em relação às necessidades pessoais, e assim, atingir a eficácia do seu trabalho, capaz de construir uma relação transformadora junto ao espectador. A diferença desta prática para Grotowski não é somente a execução do treinamento ou exercícios, mas relacioná-los com o seu impulso interior, isto é, encontrar em si motivação e sentido para o que se execute. Somente a entrega total no trabalho da arte do ator em contato com a sua subjetividade torna possível a organicidade e o conhecimento profundo das suas potencialidades, para um encontro real no aqui e agora do espetáculo.

Mas Grotowski perseguiu a visão de um ator capaz de criar “signos”, verdadeiros choques visuais, auditivos e sobretudo psíquicos para o espectador e para a imaginação coletiva. A busca desses “signos”, do dinamismo impregnado de associações, não se baseia na psicologia ou na mecânica de causa e efeito, mas numa lógica teatral. Essa lógica é essencialmente uma coerência orgânica que pressupõe uma disciplina física e psíquica, ou seja, uma técnica. O domínio dessa técnica passa a ser um processo pessoal que faz com que o ator descubra sua flor e sua fauna interiores e alcance, assim, o território comum da imaginação coletiva. O treinamento e o trabalho para o espetáculo tornam-se necessariamente, segundo a expressão de Stanislavski, um trabalho do ator sobre si mesmo, também enquanto indivíduo. (Barba, 2006, p. 33)

Grotowski, com sua ousadia, transcendeu o trabalho do ator, levando adiante principalmente as ideias de Stanislavski para uma estrutura mais física e íntima com a realidade e o público. E, mesmo não sendo inspirado diretamente por Artaud, seguiu o caminho que ele também almejava, conseguindo colocar em prática tantas provocações que nos confrontam a continuar nesta busca permanente de autoconhecimento e eficácia da função do teatro. O treinamento criado por Grotowski não é o único ou o melhor para acessar todos os questionamentos presentes no teatro ritual, mas, de fato, aponta caminhos para desenvolver um caminho de aprofundamento e investigação para o ator em seu trabalho sobre si mesmo. Como aponta Grotowski, o importante não é saber executar perfeitamente os exercícios, mas sim ter um sentido íntimo com a realização, para que, desta forma, haja o conhecimento, o desnudar-se e o descobrir-se.

Essa formação deve ser *permanente*. Ela não pode ser reduzida a um aprendizado de alguns anos, que abra acesso ao exercício de uma profissão. Um ator que deixa de *trabalhar*, ou seja, de questionar-se sobre sua arte, de treinar, de recolocar a sua técnica em discussão, torna-se logo incapaz de um ato de desvendamento autêntico e sob controle de ponta a ponta. Por

consequente, ele vai esclerosar-se, agarrar-se ao ilusionismo, aos estereótipos. Inevitavelmente, ficará sem sinceridade (assim como se costuma dizer que alguém pode ficar sem fôlego). (Roubine, 1998, p. 194 e 195)

Das experiências profundas de Eugenio Barba com o Teatro Laboratório nos anos de 1962 e 1963, nasceu o seu próprio percurso no teatro, que dentro da minha experiência e prática teatral conversam diretamente com as ideias e buscas presentes no teatro ritual que me propus a investigar. Podem ser abordagens diferenciadas, mas que nasceram de inquietações sobre o trabalho do ator. Eugenio Barba antes de conhecer e ser diretor assistente de Jerzy Grotowski já tinha uma vasta experiência com elementos de outras culturas que foram essenciais para desenvolver a sua própria visão do teatro. A influência da cultura oriental tornou-se uma espécie de gênese para a construção da Antropologia Teatral.

Segunda Barba (1994), a Antropologia Teatral trata do estudo do comportamento cênico pré-expressivo presente na base de diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais ou coletivas. “A Antropologia Teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada” (Barba, 1993, p. 24). Isto é, uma análise profunda do comportamento fisiológico e sociocultural do indivíduo em estado de representação, o Bios Cênico. Por acreditar que existem princípios comuns e recorrentes na corporeidade dos atores de diferentes culturas e tradições, é possível trabalhar uma camada específica do trabalho do ator, onde os princípios do seu ofício são refinados e aprimorados, independente da sua cultura, tradição ou do espetáculo. A essa camada, Barba chamará de pré-expressividade, principal objeto de estudo das suas investigações. Este campo dedica-se a desenvolver, especificamente, “um estudo sobre e para o ator” (BARBA, 1994, p. 27), de tal maneira que os demais elementos teatrais (cenário, figurino, dramaturgia, iluminação, sonoplastia, etc.) são analisados a partir de seu processo criativo.

Segundo Bonfitto (2007, p. 77), a pré-expressividade relaciona-se às técnicas extra-cotidianas que geram o “corpo-em-vida” e dilatam a presença do ator. Barba diferencia a técnica cotidiana onde é regida pela “lei do mínimo esforço”; a técnica virtuosística, que seria a limitação da demonstração de habilidades e a técnica extra-cotidiana determinada pelo “excesso de energia” e por um comportamento reconstruído pelo ator. De acordo com Barba (1994), a pré-expressividade do trabalho

do ator já era trabalhada no método das ações físicas de C. Stanislávski, na Biomecânica de V. Meierhold e no Mimo Corpóreo de E. Decroux; mas foi com a sua pesquisa que o treinamento pré-expressivo se tornou reconhecido e sistematizado como campo de estudo voltado para a potencialização do *bios* “[...] bios cênico, o nível “biológico” sobre o qual se fundam as diversas técnicas, as utilizações particulares da presença cênica e do dinamismo do ator” (BARBA, 1994, p. 25). O bios, presente no teatro oriental, seria o poder de comprometer o corpo e a mente do ator e também do espectador, diferente do *logos* denominado pelo teatro ocidental, que lida com novos temas a partir do seu contexto social. Portanto, o que Barba (1994) desenvolve e conceitua é uma prática já experimentada por homens que o antecederam, fruto da ruptura com o pensamento realista e verossímil do século XX, tais como C. Stanislavski, J. Grotowski, A. Appia, V. Meierhold, A. Artaud e entre outros.

O nível pré-expressivo é, portanto, um nível operativo; não é um nível que possa se separar da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o bios cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados. (BARBA, 1994, p. 154, grifo do autor)

Compreendo que o nível pré-expressivo compõe a lógica do processo e não a do produto, assim como o treinamento do Teatro Laboratório e as ideias de Antonin Artaud sobre um trabalho artesanal, investigativo, de contínua transformação. De acordo com Barba e Savarese (2012), nessa Lógica do Processo se trabalha com a noção do “como” se executa uma determinada ação, ao invés de focar no “o quê” ela pode representar. Quando o trabalho está apoiado no “como”, é possível um aprofundamento nos meios psicofísicos e níveis de organização que compõem sua expressividade, abrindo caminhos do desnudar-se de clichês, máscaras e apresentando realidades sobre si e a relação com o trabalho.

Desta maneira, os exercícios realizados durante este segundo processo da pesquisa partiram principalmente das práticas de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba. Também com estímulos das ações físicas de Constantin Stanislavski e as qualidades de movimento por Rudolf Laban. Os exercícios foram escolhidos a partir das minhas experiências, e principalmente de exercícios que me motivam e possuem uma grande eficácia para minha investigação como atriz. Para mim sempre funcionaram exercícios de resistência e exaustão, que levam o corpo para um estado

extra-cotidiano, de tal maneira, que construí a sequência de trabalho baseada em uma entrega corporal que tirasse o corpo da zona de conforto e da ação racionalizada.

Para o processo, desenvolvi uma sequência de trabalho dividida em três momentos que foi realizada em todos os encontros, formados por Chegada, Treinamento e Travessia. A Chegada era o momento de silenciar-se e estabelecer o tempo e ritmo do trabalho a partir do alongamento. O Treinamento era formado pelos exercícios de enraizamento, samurai, fluxo, dança dos ventos e dança pessoal. O seguinte momento de Travessia era específico para trabalhar as memórias escolhidas pelo ator e a construção de partituras e imagens. O processo possuía como estímulo a investigação para composição e um mergulho sobre si, o material autobiográfico do ator, as memórias no período da infância. As memórias foram usadas como dispositivos para investigar as potencialidades, eficácia do processo e também perceber os bloqueios e dificuldades neste trabalho, o que exige um envolvimento maior nesta relação consigo em uma camada mais profunda.

O primeiro momento de Chegada objetivava a preparação do corpo para o trabalho, no silenciar, integrar-se ao espaço e ao momento presente. Um primeiro contato para observar a respiração, as regiões tensionadas do corpo e levar os pensamentos e a atenção para o aqui e agora, para si e ao trabalho. O início sempre foi um ponto importante para o desdobramento do encontro, pois na maioria das vezes sucedia problemas de atraso devido ao transporte e outros compromissos anteriores, gerando sempre uma energia ansiosa e estressada. Uma energia condicionada pelo tempo da sociedade, das necessidades apressadas da cotidianidade, e leva sempre a uma desintegração do tempo interno e externo de si. Por isso, fazia-se necessário chegar ao espaço, reconhecer o tempo, o chão de madeira, a temperatura. Perceber a si mesmo neste dia: se está disposto ou mais cansado, se houveram problemas ou se foi um dia tranquilo. Um chegar ativo para despertar o corpo, integrar-se com o momento presente enquanto realizava o alongamento. O alongamento era conduzido pelo próprio ator, levando em consideração o estado do dia especificamente; as minhas indicações eram de que, enquanto realizava a Chegada, fossem observadas as regiões do corpo que mais necessitavam de atenção e um cuidado maior para o alongamento da coluna e manter somente a tensão necessária.

O segundo momento que denominei de Treinamento era formado por uma sequência de exercícios continuados: Enraizamento, Samurai, Fluxo, Dança dos Ventos e Dança pessoal. A intenção não era somente executar os exercícios para um

aquecimento, mas encontrar um fluxo no corpo em relação à sua prática. Dessa maneira, era seguido de um exercício a outro sem interrupção, buscando um sentido íntimo com a prática com motivações pessoais investigando um caminho orgânico para a execução. Como aponta Grotowski (1992), sobre a importância de relacionar o treinamento ao sentido pessoal, de experiências e pesquisas próprias, para que assim o ator atinja suas potencialidades, e se eliminem as ações e comportamentos condicionados.

Nos primeiros quatro encontros, realizei junto com Douglas o treinamento, guiando-o e exemplificando em meu corpo o exercício, tirando algumas dúvidas de posição, postura e execução. Posteriormente Douglas realizava sozinho o treinamento, desenhando seu próprio ritmo de passagem para cada exercício construindo assim um fluxo que fizesse sentido para ele. Obviamente com a minha observação percebia quando o sentia menos disposto ou apresentava com alguns condicionamentos corporais repetitivos, e neste momento, o estimulava indicando que explorasse a velocidade da execução, a atenção para uma região específica do corpo, ou até mesmo pedindo para ir um pouco a mais além do seu cansaço.

Toda a base do Treinamento e dos desdobramentos na Travessia estão no equilíbrio precário, na suspensão, no trabalho de base e nos impulsos. Segundo Barba (2012), o equilíbrio precário é quando o ator começa a desenvolver um desequilíbrio controlado, manipula a tensão da possibilidade da queda, chegando ao ponto de conseguir manter o corpo em estado de equilíbrio externamente, porém internamente instável e em constante suspensão. Elementos que colaboram para um estado de alerta para com o corpo, e uma maneira de despertar a atenção para os estímulos externos nesse constante equilíbrio precário e suspenso. Essa maneira de vivenciar o corpo em outra estabilidade também é um modo de encarar as resistências diárias impostas e criar possibilidades de eliminar essas máscaras sociais, desmistificando os equilíbrios e controles formalizados pela cultura ocidental, tão impregnados na carne e nas ações. Este estado de suspensão leva o indivíduo para um lugar de margem, fora do tempo comum, impulsionando a desvendar outros níveis de criação, e, sobretudo, de unicidade, em que não só o corpo está agindo, mas tudo aquilo que se relaciona a ele. Esta suspensão possui uma relação direta com o que Barba chama de *Sats*, onde se encontra a suspensão de energia.

O *Sats* seria o momento no qual a ação é executada integralmente por todo o organismo, reagindo tanto externa quanto internamente. É o impulso daquilo que se

está decidido a fazer; quando existe um comprometimento muscular, nervoso e mental já direcionado a um objetivo. Dessa maneira, seria o corpo preparado para agir. Ativo e disponível. De uma energia presente nesse lugar de precariedade, umbral; de um constante movimento, de pulsação energética. Entretanto, o *Sats* não busca uma internalização de sensações desta energia suspensa, mas a capacidade de movê-la, desenhá-la no corpo expandindo-se no espaço. Sempre uma relação de uma mobilidade interna comprometida com as intenções desta energia em desenvolvimento.

Esta suspensão de energia e impulsos estavam presentes nas pesquisas de Grotowski, que aproximam-se das ações físicas de Stanislavski. Para Grotowski o impulso agia como um movimento interno que motivava a execução da ação, isto é, as ações físicas eram trabalhadas em nível de impulso para o ator. Enquanto que as ações físicas de Stanislavski eram um momento anterior, sendo a ação vista externamente, ela é como uma pulsação dentro do corpo, como uma força interior que expande em direção ao exterior, as margens do corpo visível. Segundo Thomas Richards (1995 p.94 *apud* Bonfitto 2007, p. 73) esses impulsos, para Grotowski, fazem parte do processo que chama de corrente essencial de vida. “Os impulsos estão enraizados profundamente ‘dentro’ do corpo, e depois se estendem para fora”. Ao impulso também está a tensão, conectada no sentido de que ele sempre gera uma tensão quando existe a pretensão de agir, isso gera uma tensão natural. E agora, o que é o impulso? “Im/pulso – lançar do interior. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Então, os impulsos: é como se a ação física, ainda invisível no exterior, já tivesse nascido no corpo.” (Richards, 1995, p. 93 *apud* Bonfitto, 2007, p. 73.)

O ato do ator compõe-se das reações vivas do seu organismo, da “corrente dos impulsos visíveis” no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize, a partitura composta do movimento e do som. Essa presença simultânea de dois elementos opostos favorece a tensão interior que potencializa a expressividade do ator. (Flaschen, 2007, p. 30)

Portanto a energia do ator investigada tanto por Grotowski, como por Barba busca esse outro caminho de acesso aos movimentos internos que estimulam as ações, para uma execução verdadeira e sincera com as suas motivações pessoais. Em razão disso, esses elementos foram essenciais para o desenvolvimento dos

exercícios, de pensar essa conjunção liminar do corpo em jogo, no aqui e agora, longe do equilíbrio e de formas convencionais.

A sequência inicia com o Enraizamento que, segundo os estudos de Luis Otávio Burnier (2009, p. 113) é quando o corpo é pensado em uma divisão em duas partes principais: uma chamada de coluna vertebral e a outra de raízes, as quais se tratam da parte do corpo da bacia aos dedos dos pés. A intenção do exercício é trabalhar as raízes dos pés até a bacia, levando o peso da bacia para o chão, mas pensando que a articulação do coxofemoral possibilita o movimento tanto para o que tende ao ar, como para o que tende à terra. Ele visa a trabalhar a *pésanteur*, a “pesadura”, a sensação de pesado, “ancorar” o corpo no chão. A força de enraizar expande a musculatura dos pés, abrangendo todo o corpo, ou seja, para cada enraizamento (para cada passo dado) há um engajamento total do corpo.

No Enraizamento, são trabalhadas duas qualidades simbólicas: a do “ar” e a da “terra”. A ideia é que, quando cravamos e empurramos os pés no chão, é como se fossem raízes perfurando profundamente a terra. A partir dessa perfuração com os pés, as raízes fortalecem as bases do corpo diante do contínuo contato com o solo. Este exercício busca potencializar, simultaneamente, as forças da base corporal e também a leveza e fluidez dos membros superiores do corpo, criando assim dois vetores opostos que se completam, o que se volta para baixo – terra, e aquele que suspende para cima – ar; construindo uma contraposição de força e energia. No desenvolvimento do Enraizamento, é possível realizar alguns desdobramentos, como a velocidade a partir do deslocamento do quadril, criando uma nova dinâmica para o exercício; como os saltos, saques e lançamentos de energia, para dentro e para fora. Na minha observação do exercício em relação ao Douglas, percebi que ele chegava a um estado de equilíbrio precário e “brincava com a sua energia” buscando diferentes velocidades e intensidades no enraizar.

A sequência segue com o exercício Samurai, que foi desenvolvido originalmente pelo treinamento pessoal da atriz do Odin Teatret, Iben Nagel Rasmussen³²; também investigado profundamente pelo LUME Teatro, apresentado

³² Iben Nagel Rasmussen (Dinamarca, 1995-), atriz do Odin Teatret desde 1966. Cria um treinamento pessoal, contribuindo para a estrutura do Odin Teatret. Após 1976, desenvolve uma atividade autônoma ligada à pedagogia teatral: em 1980 funda o grupo “Farfa”, que se dissolve em 1988; em 1989, funda “A Ponte dos Ventos”, um grupo internacional de pesquisa teatral; em 1999, nascem os “Novos Ventos”, um grupo de atores que integram ao antigo grupo. (É REALIZAÇÕES. **Iben-nagel-rasmussen**. Disponível em: <<https://www.erealizacoes.com.br/colaborador/iben-nagel-rasmussen>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

pelo ator e professor Carlos Roberto Simioni, que participou do grupo internacional de pesquisa sobre o treinamento do ator, chamado “Vindenes Bro” (Ponte dos Ventos)³³ coordenado por Iben. O Samurai é um exercício que objetiva trabalhar a energia do guerreiro, isto é, uma energia de força e potência a partir de movimentos precisos. Possui uma posição básica que consiste em estar com a base aberta, os joelhos flexionados apontando para fora e a coluna ereta apoiada na bacia. A movimentação sucede a partir desta base quando uma das pernas, a partir dos dedos dos pés, realiza um giro em frente ao corpo, e volta para a base principal. Durante a execução, é importante manter a altura do movimento, como se houvesse um “teto” acima da cabeça impedindo que ela suba, por isso o joelho continua sempre flexionado. É importante pensar que o samurai é um bloco, “uma montanha que se desloca” (FERRACINI, 2001, p. 151). Desta maneira, a precisão é essencial na execução para perceber o uso de energia em uma movimentação de forma definida. Sobre a prática deste exercício por Douglas, posso comentar que era um que ele não permanecia por muito tempo, diferente do Enraizamento, pois percebia que, na execução, havia um bloqueio de energia devido à forma delimitada do exercício. Pensei algumas vezes em retirar este exercício da sequência por perceber que ele não encontrava um fluxo na execução, mas o Samurai trabalha pontualmente a força pélvica, e a relação do corpo em blocos, o que ao meu ver é importante para entender as possibilidades de caminhos, movimentos e energia que o corpo é capaz de produzir e sustentar.

O FLUXO é uma nomenclatura sugerida pelo professor Elias de Lima Lopes³⁴. A base do fluxo está alinhada em três “fios de prumo” invisíveis, que dão a sustentabilidade a estrutura corporal. Esses fios partem da coluna vertebral e objetivam ao corpo trabalhar forças opostas. O primeiro “fio” é direcionado à terra, fazendo com que sua bacia desloque sua energia ao chão. O segundo “fio” atravessa o peito do ator horizontalmente, deslocando e projetando sua força e intenção para frente. O último “fio” segue para fora da coluna em direção ao céu, como se estivesse saindo pela cabeça e condicionando uma extensão dos membros superiores do corpo

³³ A Ponte dos Ventos – Vindenes Bro, em dinamarquês – um projeto pedagógico criado e dirigido por Iben Nagel Rasmussen desde 1989. Nasce do desejo de Iben de reunir um grupo internacional de artistas para transmitir seu próprio legado e os valores teatrais sobre os quais se funda sua experiência como atriz. (É REALIZAÇÕES. **Iben-nagel-rasmussen**. Disponível em: <<https://www.erealizacoes.com.br/colaborador/iben-nagel-rasmussen>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

³⁴ O professor Elias Lima Lopes conta em um encontro na época do NUPTA (2011-2013) que esta nomenclatura foi inspirada a partir da oficina Estrutura e Ação, ministrada pelo diretor iraniano Massoud Saidpour, em que participou durante o ECUM (Encontro Mundial das Artes Cênicas) em 2002.

para cima. Neste exercício, também são verificadas as qualidades de “terra” e “ar” trabalhadas no Enraizamento, porém abordadas por uma outra perspectiva.

O Fluxo foi um exercício que vivenciei junto ao professor Elias e sobre o qual até hoje não encontrei nenhuma referência exata, entretanto suas qualidades aparecem em outros exercícios. Como a base e o deslocamento realizados no Fluxo, aproximam-se ao princípio do Koshi, que, segundo Burnier, (2009), significa bacia em japonês, uma região muito trabalhada no teatro Nô e Kabuki no Japão. Burnier investiga o Koshi visando a trabalhar a força da bacia, ligada a uma força vital direcionada à terra; pois, para ele, quando sabemos controlar o movimento pélvico, somos capazes de conhecer e utilizar nossa energia e presença. Desta maneira, o Fluxo acontece quando, ao deslocar-se no espaço, permanece-se com o quadril baixo em direção retilínea, ou seja, sempre pensado nos fios que puxam para frente, para baixo e para cima ao mesmo tempo. Este deslocamento é suave e flutuante, e o professor Elias sempre o remetia às imagens de pousos e voos de andorinhas. Durante o Fluxo, o importante é interiorizar os princípios de forças opostas, e buscar um sentir de fluidez no deslocamento, deixando-se preencher por este fluxo interior e exterior no espaço. Percebi que o Fluxo no treinamento do Douglas foi bem explorado, na qual ele investigou a energia em diversas velocidades, no equilíbrio precário e oposições de forças na execução do movimento. Pois, ao trabalhar com as oposições percebe-se uma diferença de disposição corporal possibilitando desenhar o corpo para intenções de movimentos para o alto, para baixo ou para frente. E além da imagem de que o Fluxo nesse processo seguiu como uma continuação no devir, ao deixar-se levar e brincar com a própria fluidez.

Passamos depois para a Dança do Ventos, exercício desenvolvido pelos alunos e participantes do grupo de pesquisa Ponte dos Ventos da atriz Iben Nagel Rasmussen. A Dança dos Ventos consiste em um passo ternário em relação à respiração binária, realizada da seguinte forma: o passo ternário possui um acento forte no início, que deve coincidir com a expiração e o passo no centro deve ser marcado com a inspiração. A ideia na Dança não é depositar o peso no chão, como no Enraizamento, mas a partir do abdômen controlar o peso que transita nos passos e constrói a leveza e a fluidez do movimento. Na Dança dos Ventos se sugere que não se racionalize as ações, mas que se deixe levar pelo tempo e a respiração, como um constante fluir pelo espaço. A Dança dos Ventos objetiva liberar o pensamento racional e conduzir o corpo para impulsos internos; mas para chegar a um nível de

conexão com a execução e os impulsos é necessária muita prática, concentração e também resistência. Deste modo, é um exercício que pode levar a um certo nível de exaustão corporal.

[...] A dança dos ventos é fundamental, pois é uma maneira de desenvolver a fluidez da energia, da qual, por sua vez, depende a organicidade do ator. Apoiando-se no passo ternário da dança dos ventos, o ator pode realizar todo tipo de variações: passos largos, curtos, rápidos, lentos, mudanças de ritmo etc. (BURNIER, 2009, p. 131)

A Dança dos Ventos foi o exercício que o Douglas teve mais dificuldade em executar, não somente pela mecanicidade do exercício, mas também por perceber o sentido da prática em seu corpo. Ao executar a dança, não conseguia encontrar o fluxo do movimento junto à respiração, usava algumas vezes tensão a mais que o necessário e não fluía. Várias vezes, eu executava junto a ele para tentar ajudar, mostrando os passos, inspirar quando saltar e expirar quando voltar ao solo e de buscar o mínimo esforço possível. Para mim, a Dança dos Ventos sempre foi uma prática natural, que faz parte do meu treinamento desde 2008, quando a conheci no meu curso em Bacharelado em Teatro pela UFPB com o professor Elias Lopes de Lima, de modo que não conseguia durante o processo entender o porquê da dificuldade do Douglas. Mas depois compreendi que, para mim, a Dança dos Ventos tinha um sentido, eu sempre relacionava os movimentos e a fluidez da dança com o vento à energia que me conecta tanto com o céu quanto como com a terra, sempre me senti conectada com os meus extremos, peso e leveza ao realizar a Dança dos Ventos. Enquanto o Douglas estava tentando reproduzir uma sequência mecânica da dança, executar bem, acertar, e não existia um sentido interior para a execução. E outro ponto importante que percebi, por ser um exercício que não fluía, foi o que mais serviu para refletirmos sobre os bloqueios dele, diferentemente dos outros exercícios que resultavam um sentido para ele, que chegava a lugares diferentes a cada vez que fazia, mas não expunha suas máscaras e limitações.

Quando Douglas via que não “acertaria” a Dança dos Ventos, se frustrava e isso dava ao seu corpo mais rigidez e uma cobrança interna de acerto. Além disso, a Dança dos Ventos, como os outros exercícios, requer uma certa resistência física, o que Douglas também percebeu que não possuía o suficiente como gostaria para a sua execução. Assim, a cada vez que íamos para o treinamento era um momento de mescla de cansaço com uma irritabilidade por saber de todas as limitações envolvidas.

Comentava com ele que existem sensações contra as quais não há como lutar, deve-se jogar com elas, como se fossem ser convidadas também para dançar. Era preciso encontrar esse sentido na execução, mas também perceber que essas sensações são frutos de lugares desconhecidos que estão sendo despertados. Entretanto, existia um bloqueio em permitir-se sentir as emoções e as frustrações, como se fosse errado estar nessa condição.

Eu sempre achei que o que me fazia funcionar melhor, o que movia meus botões era a exaustão. Esse processo tem me mostrado que DEFINITIVAMENTE não é assim que a banda toca. Ainda acho que o aspecto físico me ajuda, e muito, a chegar em alguns lugares, em alguns níveis de energias diferentes. Ultimamente, dentro e fora da sala de ensaio, o único momento em que tenho sentido algo de fato é quando me exercito fisicamente com alguma intensidade. Apesar disso, tem sido absolutamente frustrante executar alguns exercícios que deveriam durar trinta, quarenta minutos e aguentar apenas cinco, dez. Isso tem me deixado muito estressado. Caramba, como eu odeio a dança dos ventos. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho, Outubro/2017)

No segundo mês de processo retirei a Dança dos Ventos do Treinamento, pois percebi que o Douglas não conseguia encontrar um sentido para ela, e a transformara em uma batalha, cujo objetivo era somente executar, o que me pareceu contra os princípios que estávamos trabalhando que era desconstruir para construir, e não somente a execução pela execução. Entretanto, passado um considerado período após o término do processo, Douglas me relatou, em um texto extra de junho de 2018³⁵, que hoje ele encontrou um sentido para a Danças dos Ventos em sua prática como ator:

O que acontece em meu caso é que descobri o valor da dança dos ventos como prática meditativa. O exercício em questão tem sido de grande valia para me ajudar não só a deixar para fora da sala de ensaio o que não for propício ao ambiente, como para me ajudar a concentrar, algo que eu nomeei no momento como “colocar no eixo”.

Refiro-me a colocar no eixo a sensação que temos após uma prática de meditação ou extenuante exercício físico. A sensação de que o ruído mental que normalmente nos acompanha ter sumido, ainda que momentaneamente, e de que nosso corpo está presente, no momento, alinhado com quaisquer energias que venhamos e precisamos usar para o fazer teatral. (Relato de Douglas, em seu texto extra, Junho/2018)

³⁵ Texto extra do ator sobre o processo com algumas impressões escritas em Junho de 2018. Disponível nos anexos deste trabalho.

A sequência do Treinamento era finalizada com a Dança Pessoal, criada por Luis Otavio Burnier (2009), que trata de uma prática pessoal onde cada ator explora suas potencialidades corpóreas e vocais, ligadas a um sentido íntimo com seus impulsos, emoções e sentimentos dando forma em ações no tempo e no espaço. A Dança Pessoal pode ser um caminho para uma explosão de emoções, de ultrapassar limites e dar corpo ao que está dentro. Uma relação entre o subjetivo e o objetivo, isto é, as emoções e a execução delas. Assim, neste momento é possível vivenciar todos os elementos dos outros exercícios e todas as sensações presentes internamente. Como aponta Renato Ferracini (2001), na Dança Pessoal fazemos um mergulho em nós mesmos, explorando todas as possibilidades das emoções corporificadas.

Na minha prática pessoal sempre relatei como dispositivo de investigação dos movimentos o Sistema Laban à Dança Pessoal. Esta escolha se deve ao fato que ele possui uma natureza estrutural que organiza o movimento possibilitando maior clareza para explorar diferentes combinações de força, peso e fluência. O Sistema Laban, é embasado na análise do movimento a partir de quatro fatores: *Peso*, *Tempo*, *Espaço* e *Fluência*. Desta maneira, o *Peso*, pode ser considerado como a energia do movimento, que se manifesta nos tônus musculares: leve, forte ou pesado (ausência de tensão). O *Tempo* é formado pela velocidade súbita (rápido) ou lenta; duração longa ou curta; pulso que é à base do ritmo repetitivo que se baseia na construção elaborada da pulsação. O *Espaço* que é formado por três dimensões que são altura, largura, profundidade; níveis alto, médio e baixo; direções frente/trás, direita/esquerda e em cima/embaixo; distância longe e perto; atitude direta e indireta; planos da mesa – eixo vertical, da porta – eixo sagital e da roda – eixo horizontal. A *Fluência* do movimento é influenciada pela ordem em que são acionadas as diferentes partes do corpo a qual se define entre fluência desembaraçada ou livre e uma fluência embaraçada ou controlada. A fluência livre tende a movimentos liberados, repentinos e energéticos. Já a fluência controlada é quando o movimento possa parar a qualquer momento. O movimento livre tende para uma direção exterior, a partir do centro do corpo para as articulações. Enquanto o movimento controlado, o sentido dele toma um rumo para dentro, que se inicia nas extremidades, progredindo em direção ao centro do corpo.

Estes fatores, quando trabalhados, podem criar intenções de qualidades no movimento, o que pode ajudar a dar forma a algum impulso ou emoção do ator. Desta forma, utilizei os princípios para indicações na Dança Pessoal do Douglas,

possibilitando mais ferramentas para sua investigação. Na Dança Pessoal, Douglas já começava a trabalhar elementos referentes ao seu material biográfico de investigação, as suas memórias da infância. Assim, já se iniciava a passagem do momento de Treinamento para a Travessia. Etapa que abordarei no próximo tópico.

2.2.3 Gavetas de acontecimentos, composições em jogo



Ele pegou um taco imaginário com as duas mãos, gritou licença e golpeou também uma pequena bola imaginária, seus olhos acompanharam a bola que atravessava o ar, e acompanhei seu olhar como se eu também estivesse sido atravessada, como se aquela memória do passado estivesse ali, está agora ressignificada no presente. (Meu relato sobre o processo, extraído do diário de trabalho: Out/Nov de 2017)

8 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

Neste subcapítulo, tratarei sobre a etapa Travessia, seguinte aos momentos Chegada e Treinamento. Esta etapa objetivava investigar no trabalho do ator sobre si mesmo o uso do material autobiográfico, suas memórias da infância. O material autobiográfico surgiu desde o primeiro momento de pesquisa, quando trabalhamos com o primeiro grupo, como relatado no segundo capítulo desta dissertação. E, neste processo, a autobiografia continua como disparador para o aprofundamento dos

elementos que permeiam o trabalho sobre si mesmo. Entretanto, para este momento, selecionamos memórias da infância pensando em um distanciamento emocional, para, assim, haver uma condição de reflexão também sobre o uso destes materiais no processo. Esta escolha se deu devido à experiência com o primeiro grupo, na qual a maioria dos participantes trabalharam com memórias recentes, o que dificultou uma investigação e reflexão mais palpável para a pesquisa.

A pesquisadora Mara Lucia Leal (2014) realiza um estudo sobre a autobiografia para composição cênica, em que a memória aparece como aspecto constitutivo para a investigação deste material no processo criativo. A autora explica que a memória, para Stanislavski, funcionava como arquivos e era dividida por dois tipos: a sensorial e a memorial. “[...] enquanto a memória sensorial seria acionada mecanicamente, somente através do intelecto, a emotiva emergiria pela relação sensorial corpo/objeto” (p. 81). Isto é, trata da memória embasada nas sensações e elementos internos que constituem os aspectos da sensibilidade e subjetividade que acionam a imaginação.

Foram selecionadas cinco memórias do ator, as quais foram trabalhadas como elementos relacionados às emoções e composição de partitura. As emoções foram abordadas a partir da memória afetiva de Constantin Stanislavski e a composição de partitura por meio dos elementos explorados durante o Treinamento. No processo trabalhamos as memórias uma a uma, as quais relacionei às gavetas, pensando na ideia de Stanislavski sobre as memórias serem como arquivos. Desta maneira, em cada encontro investigávamos uma gaveta, e, a partir dos elementos do Treinamento o ator desenvolvia uma composição corpórea em relação aos sentidos, sensações e emoções de cada memória. Para a investigação das memórias propus que ele usasse imagens e sensações imagéticas que se relacionassem a elementos mais sensoriais e não somente com uma lembrança externa sobre o acontecimento em si; e por meio destes elementos a possibilidade de investigar mais profundamente o sentido de cada memória atualmente como disparador para a investigação. Essa investigação acabou levando o ator para algumas camadas de percepção sobre a sua dificuldade de acessar as sensações mais profundas e até mesmo verdadeiras sobre si mesmo.

O momento de Travessia, foi um exercício que surgiu do compartilhamento das experiências do meu amigo e ator, Marcelo Marques, comigo. Conversando com ele sobre alguns procedimentos metodológicos para processos de criação, ele me

apresentou a Travessia, noção que aborda na sua dissertação de mestrado³⁶. A Travessia trata de um momento do processo de união da energia trabalhada no treinamento ao de exploração de suas potencialidades a partir de um material de estímulo, que no caso do Douglas, foram as suas memórias da infância. Na ideia de cruzar a sala objetivava se relacionar à imagem de passagem dos impulsos internos até o ponto de atravessar o corpo, e se transformarem em ações no espaço. Um momento de percepção da inteireza de si, atento às particularidades e sensações de todo o corpo, prontos para um diálogo consigo mesmo e com o espaço. Trata-se de um momento de potencializar todo o impulso e os sentidos interiores e perceber-se único, ocupando a sua própria existência. A travessia é um momento de responder e se posicionar a todo o estímulo que seu organismo emana. “Um processo que inclui múltiplas dimensões de experiência” (Quilici, 2004, p. 39).

A Travessia acontecia em três estados, o primeiro estado tratava de uma caminhada “neutra”, que tinha como objetivo mobilizar toda a energia potencializada pelo Treinamento e pensar sobre a memória a ser trabalhada, mas no sentido de perceber aquele acontecimento no corpo em um estado alterado. No segundo estado, Douglas buscava construir imagens relacionadas às sensações da memória. As imagens eram desenvolvidas a partir dos princípios trabalhados no Treinamento. O último estado é quando esta Travessia ganhava a exploração de todo o espaço, não se limitando somente à caminhada em diagonal, o que possibilitava ao ator perceber a dilatação ou condensação da ação. Minhas indicações eram sempre ao fim de um estado, para que ele pudesse considerá-las no estado seguinte da Travessia. Quando digo estado da travessia, não significa que era realizado apenas uma vez, um estado era explorado diversas vezes, a partir das minhas indicações ou das próprias necessidades de Douglas. Desta maneira, a Travessia, assim como as etapas anteriores do processo, podem ser consideradas uma estrutura, como aponta Grotowski, para que o ator possa ter total liberdade e ferramentas para explorar suas potencialidades.

A forma não funciona aqui como um fim em si, nem como um meio de “expressão” ou para “ilustrar” algo. A forma – a sua estrutura, a sua

³⁶ TEIXEIRA, Marcelo Marques. **O andarilho [manuscrito]**: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos. 2018. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Ouro Preto, 2018.

variabilidade, o seu jogo dos opostos (em uma única palavra, todos os aspectos tangíveis e técnicos da teatralidade de que se falou) – é um peculiar *ato de conhecimento*. (Grotowski, 2007, p.46)

Iniciamos o trabalho com o material biográfico após três semanas de processo, pois antes disso foi necessário adaptar a metodologia do processo, já que a prática se daria com um único ator. Neste encontro, a primeira memória tratava de quando ele estava em uma festa de família e seu primo o irritou, e por raiva ele o empurrou na piscina, seu primo, que não sabia nadar, quase morreu afogado. A segunda memória era de quando em um dia de chuva ele com seus colegas jogavam taco na rua, uma rua que não era asfaltada; Essa brincadeira lembra o beisebol, em que um menino lançava a bola e o outro tinha que acertar, mas antes de acertar com o pedaço de madeira precisa falar licença, e se acertar tem que buscar a bola golpeada. Pedi para ele pensar e potencializar as memórias no primeiro estado da Travessia. Não somente pensar na memória, mas buscar dentro de si as sensações que o marcaram, emoções, detalhes. Isto é, a memória sensorial de que Stanislavski fala. E nos outros dois estados da Travessia trabalhar com os elementos que vieram a ele destas memórias. Nesta primeira investigação, os movimentos partiram de elementos do equilíbrio precário, base, enraizamento e princípios de queda.

Na Travessia das memórias, ele se movia pelo espaço como se o corpo escorregasse pelo chão, tentando encontrar o eixo para manter-se em pé. Seus braços largos empurravam algo à frente, e, ao mesmo tempo que empurrava, sua coluna fazia uma força de oposição como se desejasse retroceder os braços que agora empurravam. Seu tronco caía sobre suas pernas e se fechava como se toda a memória fosse bloqueada neste espaço apertado entre as pernas e tronco. E logo dava passos largos como se pulassem grandes buracos, seus olhos miravam ao longe e com os braços fazia uma força contrária para acertar algo que passou à frente de seus olhos. Uma dilatação da sua coluna e a energia que saía de seus olhos me levavam à imagem de algo no ar sendo lançado para longe, até mesmo para fora da sala.

Sobre o início do trabalho com as memórias, Douglas aponta, como apresenta em seu diário de trabalho anexo a esta dissertação, que, para ele, é algo muito difícil se afetar pelas coisas que ele vivenciou, ele percebe que não tem uma facilidade de acessar ou se deixar levar por coisas que aconteceram em sua vida. Essa dificuldade apareceu constantemente no processo, como um fantasma do Douglas, ou melhor

dizendo a camada que precisava ser atravessada. A questão do sentir ou não sentir as suas próprias experiências é o que levava a um sentimento de frustração, e nestes encontros iniciais, trabalhando as memórias, questionamos como é chegar nestas emoções que estão em nós, já vividas. Como vivenciá-las depois de passar anos, depois de passar por tantas outras experiências.

A questão de sentir ou não sentir, de o quanto sentir as coisas que estão acontecendo no palco, que estão sendo estimuladas na sala de ensaio, as coisas que decidimos trabalhar e estamos criando, tem sido o que mais me faz pensar durante esse processo. Sempre volto para a imagem de um encontro que tivemos na “primeira versão” do processo, em que tínhamos outras pessoas além de mim. Era nítido a maneira como todos se afetavam, mais que isso, como genuinamente sentiam as coisas que relatavam, apesar de serem já memórias remotas. [...] me incomoda que deveria haver alguma reação de minha parte com certas coisas. Ora, que ator que se preze não sente as coisas? É possível seguir nessa profissão sem sentir nada, somente fingindo? Me incomoda muito a ideia de me tornar canastrão, alguém que cria trabalhos vazios. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho, Out/Dez de 2017)

Entretanto, são questionamentos íntimos, isto é, cada um tem a sua própria busca para acessar suas próprias emoções, não existe uma fórmula rápida para chegar a um estado de sensibilidade em relação àquilo que investiga. Acredito que isso é um dos fatores importantes trazidos pela noção de ritual nas práticas de Jerzy Grotowski, pois cada um, dentro da estrutura de treinamento, utiliza os exercícios que mais funcionam para si, buscando um sentido para aquela prática, pois cada indivíduo é singular dentro das suas particularidades, limitações e necessidades. Como Douglas relata em seu diário e sempre comentava comigo nos nossos encontros, o quanto era incomodado ao ver como os outros tinham uma “facilidade em se jogar” nas emoções, e para ele essa sensibilidade e intensidade sempre ficaram, podemos dizer que em camadas mais rasas. Mas, eu apontava para o Douglas, que ele estava conseguindo acessar intensamente o que estava vivendo naquele processo, mesmo que não fosse o que ele esperava. Mas estava sentindo emoções de raiva, frustração, de cansaço, portanto, sua sensibilidade estava ali, talvez não presente onde ele gostaria que estivesse.

No dia em que fomos para as outras memórias, trabalhamos em um lugar diferente, na Casa Cultural Tony Petzhold em Porto Alegre, em uma sala

completamente diferente da que estávamos acostumados; uma sala com grandes janelas com vista para Avenida Cristóvão Colombo, de onde víamos todo o fluxo de automóveis e transeuntes. Estávamos vendo e sendo vistos o tempo todo por aqueles que passavam. A terceira memória escolhida por Douglas foi de uma ida ao açude com seu pai e sua mãe. Um dia que estava frio e com muito vento, Douglas tinha mais ou menos 8 anos. Estava com muito medo, porém mesmo assim seu pai colocou boias em seus braços e o colocou dentro da água, primeiro ele ficou paralisado pelo frio e pelo desespero; mas logo se viu tranquilo e desfrutando do açude com as boias nos braços. A quarta memória foi quando ele foi ao cinema com seus pais ver a animação A Fuga das Galinhas. Ele sentou muito perto da tela, e ficou o tempo todo paralisado com a cabeça para cima diante de uma tela tão grande. Na quinta e última memória, ele traz um episódio onde ele estava brincando com seus amigos em um terreno baldio quando chegam três homens armados para assaltá-los. Douglas, que estava um pouco mais afastado, corre e se esconde, e vê de longe os homens apontando armas para os seus amigos.

Seus movimentos na Travessia deste dia começaram como um corpo na água, uma suspensão da energia com o tempo desacelerado e as mãos cruzando o ar no espaço como se o cortasse, até o corpo perceber o perigo de não se dominar completamente na água e se desequilibrar, até voltar a balançar como em um jogo de deixar-se ir. Depois seus movimentos foram para a segunda memória, com os braços elevados à frente dos olhos, as mãos formam a imagem de um quadrado e, por esse espaço, Douglas olha fixamente com os olhos vidrados, seu corpo chega a ir para trás como se aquilo que ele olhasse fosse engoli-lo. Para a última memória, seu corpo passou um tempo apenas com mobilidade interna, percebia sua respiração ofegante, seus olhos atentos, até que seus braços se esticavam à frente do seu corpo e sua coluna em contraposição ia toda para trás, seu corpo criava duas imagens, a do opressor e a do oprimido, a dos homens armados como a sua sensação de medo.

Sobre a primeira vez que essas memórias foram investigadas, percebi como o Douglas possui em seu corpo uma tonicidade mais forte e pesada, resultando uma tendência a usar mais esforço que o necessário, uma energia mais densa. E ele se viu mais uma vez frustrado com o seu trabalho, ele não sentia que os seus movimentos possuíam um desenho “bom” e “bonito”. Insatisfeito, na busca de uma perfeição e algo que o afetasse logo na primeira vez, rápido e intenso. E pensando nele e no que é belo, essas palavras de Grotowski falam por si só:

Se você inicia algo, tem de se entregar totalmente a isto. Deve entregar cem por cento de si mesmo, seu corpo inteiro, toda a sua alma e todas as possíveis associações íntimas, individuais. em tudo que se faz, deve-se guardar sempre isto em mente: não existem regras fixas, estereótipos. O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. Primeiro, e acima de tudo, deve existir uma reação física a tudo que nos afeta. Antes de reagir com a voz, deve-se reagir com o corpo. Se se pensa, deve-se pensar com o corpo. No entanto é melhor não pensar, e sim agir, assumir os riscos. Quando falo em não pensar, quero dizer não pensar com a cabeça. Claro que se deve pensar, mas com o corpo, logicamente, com precisão e responsabilidade. Deve-se pensar com corpo inteiro, através de ações. Não pense no resultado, nem como certamente vai ser belo o resultado. Se ele cresce espontânea e organicamente, como impulsos vivos, finalmente dominados, será sempre belo – muito mais belo do que qualquer quantidade de resultados calculados postos juntos. (Grotowski, 1992, p. 174)

Apesar de todos esses questionamentos sobre estar bonito ou não o que se está fazendo, trabalhar em um lugar diferente também gerou outras reflexões acerca do trabalho, pois Douglas estava em uma sala em que a janela dava diretamente para a rua, e os olhares externos fizeram parte da construção desse dia. Isso resultou em uma reflexão interessante para ele, porque não se sentiu acuado por essa aproximação com o movimento externo e sentiu como se o fato de estar em uma sala o protegesse, criasse uma distância do outro. Isso o levou a pensar sobre as máscaras que usamos quando estamos atuando diante de um público e desse desvendamento de si para o encontro com o outro.

Numa situação de atuação organizada na rua, acho que os figurinos, os outros atores e atrizes, enfim, o todo seria o que me protegeria, seria como uma armadura na frente do povo. É como se houvesse uma necessidade de não ficar cru na frente do público, entende? Algumas coisas que viemos conversando durante este processo me fizeram chegar a essa conclusão. Muito se fala sobre a importância da vulnerabilidade, de quanto poder, do quão forte um ator/atriz é quando se abre inteiramente pro público, mas eu sempre interpretei isso como alguém que não necessita mostrar uma faceta de força e vigor o tempo todo, o que até acredito estar correto, porém penso que pra mim, especificamente é não se encher de muletas, de máscaras. Isso tudo me lembra aquela conversa clássica do ator que precisa despir as máscaras do dia-a-dia para assumir uma nova no palco. Engraçado que, no lugar onde ensaiamos, na Petzhold, estávamos cercados por quadros de Kazuo Ohno, maior nome do Butoh. E Butoh é absolutamente visceral, verdadeiro. Talvez tenha influenciado esse pensamento. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho, Out/Dez de 2017)

Após esses primeiros encontros investigando suas memórias, ocorreu-me a sensação de que só havia pontos negativos, porém comecei a pensar que nesta frustração também havia conhecimento de si. O objetivo do processo não é a perfeita execução dos exercícios, e sim a de que eles sejam usados como ferramentas para trabalhar sobre si mesmo, e com o estímulo das suas memórias e experiências. Senti que era necessário encontrar outra atmosfera de trabalho, algo que tirasse a obrigação de perfeição, de fazer correto e de ter acertos. Douglas estava trabalhando com cinco memórias da sua infância, sendo que três dessas memórias podem ser consideradas leves. Uma que é sobre uma brincadeira na rua em um dia de chuva; outra no dia que o pai o levou para aprender a nadar no lago com boias nos braços; e a última da primeira vez em que foi ao cinema. As outras duas memórias são de quando ele empurrou o primo na piscina e esse quase se afogou e a outra quando foi surpreendido por homens armados enquanto brincava com seus amigos em um terreno baldio. As três primeiras memórias possuem leveza de momentos bons e alegres, apesar disso os movimentos destas memórias também são carregados de tensão, de peso e um pouco exasperados. Percebi que era necessário descobrir o caminho de acesso das variações de energia de cada memória. Douglas já havia comentado que era o seu primeiro processo criativo em que o material de estímulo para a criação era ele mesmo, em todas as suas camadas: memórias, experiências, corpo e reflexão. E sempre me dizia como é diferente estar sempre consigo mesmo no processo, ou seja, não existem outros personagens, outros textos, a não ser você mesmo sendo disparador do seu próprio trabalho.

Essas dificuldades me levaram a questionar como despertar as emoções das memórias, como acessar as sensações do que nos marcou, como, depois de tantos anos, sentir no corpo e na alma as emoções de algo bom ou ruim. Recorro a Stanislavski (2006, 2007) que desenvolveu o trabalho com a memória afetiva, ajudando a compreender como seguir pelo caminho de acesso às emoções. No capítulo *Memória das Emoções* em **A Preparação do Ator** (2006), Stanislavski fala da importância do uso das nossas experiências posteriormente na criação. Quando fazemos uma ação que está ligada somente a uma lembrança externa, ela se torna vazia, apenas uma demonstração de algo, e quando lembramos a partir da memória afetiva somos capazes de construir motivações interiores e a ação se preenche de vida, sentido e objetivo. Mara Lucia Leal (2014, p. 79) comenta que a memória emocional proposta por Stanislavski:

[visa] romper com a dicotomia interioridade *versus* exterioridade, e é uma importante contribuição sobre a relevância da atividade psicofísica e da experiência do ator como fontes para o processo criativo: é sobre si mesmo que o ator deve debruçar-se para conseguir construir um outro imaginário, pois esse outro é, senão, facetas dele mesmo, seus espelhos, duplos. E, nesse aspecto, a memória tem um papel fundamental. (LEAL, 2014, 79)

A memória afetiva de Stanislavski é quando existe uma atividade interior, que conecta a sua experiência à ação realizada. Ela só é possível quando ela possui uma justificativa interior, ou seja, uma relação com as suas próprias memórias vivas. Para Stanislavski, a memória afetiva é o caminho para uma ação que conecta interior e exterior, a qual deve passar por dentro do ator.

A ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o ator sente para a sua forma física. A ação exterior em cena, quando é inspirada, justificada, convocada pela atividade interior, só poderá entreter os olhos e os ouvidos. Não penetrará no coração [...] (Stanislavski, 2007, p. 70)

A Leal (2014) comenta a importância do tempo sobre nossas memórias para Stanislavski, pois elas vão se transformando e muitas vezes tomando formas mais poéticas que emocionais. “Esse depuramento da emoção pelo tempo, acredito, acontece também porque nossas experiências posteriores vão alterar nossa relação com aquele vivido” (p. 84). Esse apontamento é muito relevante para o processo realizado com Douglas, pois estávamos trabalhando com memórias da sua infância e que o tempo todo estavam sendo ressignificadas e construía novos sentidos quando exploradas em uma prática criativa no aqui e agora.

Nesta perspectiva do trabalho com a memória afetiva de encontrar em si motivações interiores para a criação, retorna-se aos elementos do teatro ritual de que a vida dá sentido à prática criativa e a prática criativa é um lugar de conhecimento de si, de desnudamento e entrega. Não é à toa que Grotowski aprofundou-se nas ações físicas de Stanislavski, usando das emoções pessoais dos atores para explorar as possibilidades de organicidade do corpo do ator.

Grotowski, ao acionar as lembranças pessoais dos atores, promove um trabalho de autopesquisa, [...] mas um meio de o ator ir ao encontro de “segredos importantes nos quais ele pudesse penetrar e conhecer”. Esse é um aspecto muito importante, pois o ato rememorativo tem aqui o intuito de ir ao encontro do desconhecido em nós, ou ao encontro daquilo que se está adormecido, se transformando num “trabalho ativo de descoberta do

'desconhecido do corpo', ou de um 'corpo desconhecido' (Motta Lima, 2009, p.163 *apud* Leal, 2014, p. 86)

Pensando nesse encontro com o desconhecido em nós, que rotulei as memórias de Douglas como gavetas, como se essas gavetas tivessem coisas que precisavam ser descobertas, talvez como uma forma de auxiliar a Douglas na imagem de abertura de lugares de si que há tempos estavam fechados, mas, principalmente, pela sua dificuldade, como ele sempre me dizia, de acessar essa memória sensorial, de perceber que existem diferenças entre as memórias e que no presente aqui-agora seria possível atravessar as próprias barreiras do afetar-se pela própria experiência. Desta maneira, os encontros seguintes seriam para descobrir o que cada gaveta guardava: suas cores, cheiros, texturas, se estava muito cheia ou havia pouca coisa, que sensação predominava. E, para ajudar nesta investigação, indiquei para ele também pensar que elemento da natureza (água, fogo, terra e ar), qual tempo, peso e fluência. O objetivo dos elementos é que ele “não [se] pense no sentimento, propriamente, mas [se] ponha a cabeça a trabalhar naquilo que faz com que ele cresça, em quais foram as condições que acarretaram a experiência” (Stanislavski, 2006, p. 224). Esses estímulos também eram indicativos no treinamento, o que não tornava estranho relacioná-los com as memórias. É importante dizer que as escolhas do Douglas para a cor e o elemento da natureza de cada gaveta partiram deste princípio:

As escolhas de cores e elementos foram quase todas sem grande deliberação. Concluí que, como um dos principais conflitos meus neste processo é sentir, deveria também selecionar as cores e elementos cabíveis sem grande planejamento, e sim segundo como eu me sinto em relação a cada uma das memórias. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho, Out/Dez de 2017)

Quando iniciamos o trabalho nesta perspectiva de gavetas, pensei em trazer uma ideia de celebração das memórias, uma maneira de transitar um pouco sobre outras energias, não somente de raiva, irritabilidade e frustração. Portanto, foi um momento de dar leveza e sutileza para as memórias e o trabalho.

Na dança pessoal seus pés se enraízam no chão de madeira e logo toma o ar e busca se enraizar novamente. Ele brinca com a sua coluna, que torna-se uma serpente descobrindo as curvas. Seu corpo vai tomando outras dimensões, explorando outros níveis e abraça o

chão e as paredes, sempre o desequilíbrio do seu próprio equilíbrio. Leve, flutua. Um quase cair sempre. (Relato do meu diário de trabalho, Out/Dez de 2018)



9 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

Primeira gaveta

Esta gaveta é da memória sobre o dia em que o ator entrou no açude com boias nos braços. Douglas contou que as boias eram laranjas e a água estava muito gelada. Ele escolheu para esta gaveta a cor azul esverdeado porque a primeira coisa que veio a sua cabeça sobre essa memória era a cor da água, uma água que não tinha uma cor muito bem definida. O elemento da natureza que ele relacionou a esta gaveta foi a própria água, pois era como se sentia internamente, com um fluxo como se estivesse com o corpo boiando.

Uma memória tranquila, o que sinto que se refletiu em meus movimentos, evidentemente depois de algum trabalho, pois noto que minha tendência é de extenuar em movimentos sofridos para depois entrar em certa concentração. Em todo caso, eventualmente os movimentos se alinharam com minha imagem mental da situação, nadar, boiar, flutuar entre a água, e sinto que tal tranquilidade se fez na partitura que compus para esta

memória. Engraçado apontar que o processo nesse dia se deu exatamente como lembro a memória, pois no início estava apavorado de entrar na água, apesar de ter uma boia, apenas depois de certo tempo consegui me estabelecer e ficar tranquilo, assim como o trabalho no dia de hoje. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho de quando trabalhamos esta gaveta pela primeira vez, Nov/Dez de 2017)

Segunda gaveta

Esta gaveta era da memória da brincadeira do taco no dia de chuva. Douglas conta que chovia muito, e sua rua não era asfaltada, então seus tênis estavam pesados pela água e pelo barro do chão. Sua mãe aparecia algumas vezes durante a brincadeira para pedir ao Douglas voltar para casa, porque estava chovendo, mas ele não escutava e continua a brincar com seus amigos. Essa brincadeira acontece com uma pessoa segurando um pedaço de madeira, como um taco, e precisa acertar uma bola jogada por outra pessoa, mas antes de tentar acertar a bola, precisa bater o taco no chão e dizer licença.

Na dança pessoal pedi para ele focar nas sensações e emoções, para que fosse levado por elas, e ser afetado pelos im/pulsos. Ele trabalhou as velocidades, intensidades e sempre o estimulava a visualizar a memória, o que ele sentiu, o que tinha, se fazia calor ou frio, se chovia ou fazia sol e assim por diante, maneiras de retornar às sensações. Com isso, ele desenvolveu uma sequência de ações e pedi para ele executá-la narrando a memória. Ao colocar a narrativa sobre a sua gaveta, suas ações parecem ganhar outra atmosfera e energia, as suas sensações agora também estavam no desenho das ações. E desta narrativa eu pedi para ele usar só a palavra licença, (do momento em que se diz licença para acertar a bola). É perceptível que o uso da fala coloca o ator em outro estado, uma conexão acontece com suas emoções das memórias com o presente.

O elemento textual e narrativo das próprias memórias foi importante neste processo de conhecimento de si do ator. Douglas é uma pessoa muito ligada ao texto, ou melhor dizendo, a elementos externos; ele construiu uma narrativa sobre cada memória e a explorava na sua composição. Todas as vezes que ele acrescentava a narrativa, era como se ele criasse um reflexo externo da sua própria memória. Talvez assim poderia sentir mais real e mais profundamente sua própria experiência? Pode ser que sim, mas percebia que o texto causava um envolvimento mais interno de si com as suas ações.

[...] havia a sensação de que algo faltava. Era como se fosse apenas uma movimentação vazia. Seguindo um pedido da Suellen, refiz o trabalho, porém com palavras acompanhando. A partitura corporal acompanhada pelo texto de uma de minhas memórias mudou completamente o tom, ao menos internamente. Este encontro deixou claro a mudança no agir/sentir pra mim quando adiciono um texto ao trabalho. A importância da palavra e como ela influencia o fazer teatral [para o Douglas] (Relato de Douglas de seu diário de trabalho, Out/Dez de 2017)

Nesta gaveta, ele escolheu o elemento terra, porque o peso que continha seus tênis, pela água e o barro, dava a sensação de que ele estava enraizado. Mas durante a execução das ações de lançamento da bola, o corpo dele estava menos enraizado, com movimentos mais leves e conectado com uma energia mais solar, por isso ele experimentou depois, com a imagem imagética do elemento ar as suas ações, também levando em consideração que essa gaveta era de uma brincadeira, de um momento de alegria, que mesmo que houvesse o peso presente pelos tênis molhados e barrosos, seu corpo pulsava mais para cima do que para baixo, e, ao mudar para o elemento ar e com o uso da palavra “licença”, conferiu-lhe uma energia própria, viva e única. A cor que Douglas escolheu para esta gaveta foi um verde amarelado, que é a cor que ficaram seus tênis depois da brincadeira, e o que mais o aproxima da sensação dos pés encharcados de lama e da chuva forte no chão de terra batida.

Depois que executei os movimentos por um tempo, e depois dos apontamentos da Suellen notei que de fato me sentia mais pesado, mais para baixo. Havia movimentos de rebatimento, usando um taco imaginário, e esses momentos pareciam que eu lutava para levantar um peso absurdo, algo que ecoava por todo meu corpo, o que não devia ocorrer, deveria ser leve e simples. O que eu senti, ou acredito que senti naquele momento foi um pouco de peso por estar absolutamente molhado, sujeira que vinha da rua lamacenta, cansaço, porém tudo isso ligado por certa alegria, certa empolgação. Levando em consideração que essa cena deveria ser leve, ela se tornou mais leve. Não só isso, mas principalmente o adicionar da palavra "licença" fez com que eu conseguisse brincar um pouco mais em cena. Novamente, agora enquanto escrevo, reflito e consigo notar a dificuldade em "brincar" em cena, de aproveitar o que estou fazendo. Adicionar a palavra licença muda bastante por ser, pra mim algo engraçado, até um pouco ridículo, ora, estou pedindo licença para rebater uma bolinha. Em todo caso, mais uma vez a lição é tentar não manter toda essa tensão e seriedade sorumbática em tudo que faço. Conseguir me divertir um pouco. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho de quando trabalhamos esta gaveta pela primeira vez, Nov/Dez de 2017)

Terceira gaveta

Esta gaveta é sobre a memória de quando ele foi a primeira vez ao cinema com seus pais, e viu a animação *A Fuga das Galinhas* (lançamento no ano 2000). Ele sentou nas primeiras fileiras do cinema, o que transformou a tela em gigante, o impactou, ao ver todas as cores, as figuras do filme enormes. Ele passou o tempo todo assistindo o filme paralisado devido a esta experiência forte.

Durante a exploração criativa, indiquei que acrescentasse isso à narrativa da memória, focando nas sensações e nos detalhes da gaveta. Como o lugar, se era dia ou noite, se havia muitas pessoas, se ele estava com frio, com fome, se estava frio ou calor, se ele estava bem naquele dia, ou ansioso. Pedi para pensar nas cores, nos cheiros e em tudo que o levasse para a atmosfera da emoção e das sensações. Da narrativa construída sobre a memória, pedi para que deixasse somente algumas palavras que intensificassem o sentido daquilo que ele estava investigando.

Para essa gaveta, ele escolheu a cor branca, pois, para ele, ao chegar no cinema, a primeira coisa que ficou gravada em sua memória foi aquela tela branca enorme, e por ter se sentado tão perto, aquela cor branca parecia que o engoliria. O elemento da natureza foi ar, pois, mesmo ele estando o tempo todo paralisado vendo o filme, nunca se esqueceu que as galinhas na animação criaram várias artimanhas para voar, e a imagem das galinhas no ar na tela foi uma das coisas mais engraçadas para ele. Essa memória foi um momento de leveza, de compartilhamento com seus pais de algo totalmente novo para ele.

De todos os encontros, sinto que este foi um dos mais leves. A memória em questão, uma ida ao cinema nos tempos de criança, fez com que o trabalho de hoje fosse naturalmente mais tranquilo. Como de costume, aqueci, me alonguei e iniciamos. Desta vez, ao menos em relação as outras, posso dizer que senti que fui afetado muito mais pela memória. A Suellen deu menos apontamentos, as coisas fluíram de maneira mais orgânica. Isto me fez ficar refletindo se foi o caso de algumas memórias e situações naturalmente me afetarem mais, como deve ocorrer com qualquer pessoa, ou o trabalho até aqui que já fez algum efeito em mim e me deixou mais aberto para isso. No fim das contas acredito que os dois. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho de quando trabalhamos esta gaveta pela primeira vez, Nov/Dez de 2017)

Quarta gaveta

A memória desta gaveta é de quando Douglas e seus amigos, brincando em um terreno baldio, foram abordados por homens armados, e ele conseguiu escapar e viu, escondido de longe, seus amigos serem ameaçados. Esta gaveta tem o elemento fogo, Douglas o escolheu devido à arma de fogo, pela presença dos homens armados preparados a atirar. A cor da gaveta é marrom, mas Douglas não soube especificar muito bem o porquê desta cor. Segundo ele, foi a cor que veio à sua mente ao pensar sobre o terreno baldio, os homens e as armas.

No dia em que exploramos essa gaveta pela primeira vez, também levei para ele o tema sobre a linha tênue entre a consciência e a inconsciência no processo de investigação criativa. “O palco torna-se um local em que o criador investiga a si mesmo e representa a vida oculta da consciência” (QUILICI, 2004, p. 28). Apresentei esta citação de Cassiano Sydow Quilici para Douglas, que traz alguns dos pontos que estávamos trabalhando e refletindo no processo. Apontei para ele sobre a relação do processo com a preocupação de uma ação considerada bonita ou não, enfocando que neste trabalho que estávamos realizando o importante era ele se sentir em contato consigo por meio dos exercícios e das suas memórias. Trouxe para ele uma experiência minha da época da graduação que uma professora de interpretação teatral que nos falou sobre a linha tênue entre a consciência e inconsciência durante o processo criativo, isto é, sobre deixar-se penetrar pelas emoções trabalhadas mas sem perder o senso crítico do que está sendo explorado. A partir desse relato, disse-lhe que se permitisse trabalhar nesta linha tênue, pensando também que o processo trata da exploração dos erros e não pensando no resultado das formas.

Os sentimentos não dependem da nossa vontade e, portanto, não é possível reproduzi-los conscientemente, podemos unicamente nos esforçar para espremer de nós o tipo de sentimento solicitado, o que, de resto, muitos atores fazem, mas não é autêntico; e tão pouco são morfemas. Consideramos que são morfemas os impulsos que transbordam do interior do corpo para encontrar o “exterior”. Eu disse: o interior do corpo; trata-se aqui de uma certa esfera, que ao modo da *arrière-pensée* definiria como *arrière-être*, que compreende também todas as motivações do interior do corpo, do interior da alma; mas na prática falamos do interior do corpo. Existe o impulso que vai em direção ao “exterior”, enquanto o gesto é o seu acabamento. O gesto é o ponto final. Habitualmente, quando o ator quer fazer um gesto, o faz ao longo da linha que se inicia na mão. Mas na vida, quando um homem está em relação viva com os outros, como nesse momento vocês e eu, o impulso se inicia no interior do corpo e só na última fase aparece o gesto do braço, que é como ponto final; a linha vai do interior em direção ao exterior. Na relação viva com os outros se recebe um estímulo e se dá uma resposta. São

justamente esses os impulsos: do pegar e do responder; dar ou, se quiserem, reagir. (GROTOWSKI, 2007, p. 132)

Portanto, indiquei que a investigação desta gaveta fosse nesta linha tênue, trazendo os detalhes da memória, externos e internas. Na exploração, ele trouxe a narrativa da memória. Com a repetição, alguns movimentos foram se perdendo e outros sendo intensificados juntamente com algumas frases que traziam em si uma carga afetiva sobre o ocorrido. Ao meu ver, neste dia ele conseguiu trabalhar com menos cobrança sobre si mesmo e percebi que foi um pouco mais além consigo mesmo, quanto a se permitir errar e deixar-se aprofundar nas suas próprias memórias.

Como antes, trabalhamos com movimentos, com a cor e elemento. Desse dia, como já mencionado, destaco que acredito ter, ainda que mínima, uma maior facilidade para chegar no ponto em que consigo de fato sentir algo, ainda que, sinceramente permaneça com grande dificuldade para alcançar esse estado. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho de quando trabalhamos esta gaveta pela primeira vez, Nov/Dez de 2017)

Quinta gaveta

A última gaveta é sobre a memória de quando Douglas, quando criança, estava em uma reunião familiar e foi irritado por seu primo; com raiva o jogou na piscina e seu primo não sabia nadar e se afogou. Todos da família brigaram com ele, e mesmo assim ele não sentiu remorso do que fez, pois estava com muita raiva do seu primo. Portanto, não se sentiu afetado pelo acontecido. Douglas escolheu para esta gaveta a cor vermelha, pois relacionou esta cor a raiva e foi a cor que ele viu quando empurrou seu primo. Já o elemento foi água pelo fato objetivo de ter jogado seu primo na piscina. É importante destacar que esta memória também foi trabalhada no primeiro processo da pesquisa, sendo assim tanto eu como o Douglas já tínhamos alguns registros de ações e intensidades desta memória. Desta maneira, sempre buscava estimulá-lo para ir além das descobertas do primeiro processo: buscando os detalhes do acontecimento, as sensações, as emoções; percebendo como estava aquele corpo, o que via, escutava, quais odores sentia e permitindo ser levado para aquele momento já vivido. Para esta gaveta, trabalhamos com a ideia de gráfico da memória, construindo o ponto mais alto da raiva, e, assim, explorando a gradação dos movimentos e da construção da emoção. Quando Douglas acrescentou a narrativa

desta memória, sua presença foi intensificada e mais perceptível à gradação dos sentimentos desta gaveta.

Na execução desta gaveta, Douglas se cobrou muito, ele desejava chegar ao fundo das memórias para que os seus movimentos fossem o ponto final de todas as sensações interiores. Repetiu várias e várias vezes, até ficar com raiva de si mesmo por não conseguir atingir esse ponto de entregar-se totalmente às suas próprias emoções.

[...] há certas preocupações que me seguram demais durante processos, e entendo que há a necessidade de uma suspensão da crítica durante alguns momentos. (Relato de Douglas de seu diário de trabalho de quando trabalhamos esta gaveta pela primeira vez, Nov/Dez de 2017)

Termino este momento com um trecho da conclusão do Douglas sobre o processo, pois acredito que a visão dele sobre a prática, muitas vezes, possui mais sentido que a minha, pois foi pelo seu corpo que atravessaram todos os elementos que eu propus investigar. E compartilho de sua reflexão, já que convivemos juntos por um período de desnudamento, de confiança e entrega. Percebo que os aspectos de cansaço e frustração foram muito fortes durante o processo, nós dois os sentimos, e esse também foi um caminho de compreensão e percepção. Douglas saiu do processo com a sensação de que precisava viver mais, pois em um de nossos encontros eu comentei que há certas coisas que simplesmente precisamos viver, e nos permitir viver, como se criássemos bagagem de experiências, memórias, sensações, alegrias, tristezas. E talvez como na prática, cada um tem a sua maneira de vivenciar, na vida não seja diferente. Como diz Artaud, “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (2006, p. 95). Assim, a questão sempre será: o quanto eu me deixo ser atravessado por aquilo que me passa? O quanto eu me permito ir para lugares que não conheço de mim? O quanto vivo e deixo viver na arte?

Tendo passado por tudo isso concluo comigo mesmo que é evidente que essas coisas são levadas conosco para o palco. Todos conhecemos a cantiga de que o ator deve retirar todas as suas máscaras antes de assumir uma nova em cena, ou de não assumir nenhuma, simplesmente ficar ali, em cena, como si mesmo. Mas realmente é possível

retirar toda a bagagem pessoal antes de colocar o pé no palco? De assumir um personagem, um trabalho?

Cresce em mim a dúvida se é de fato possível.

Em todo caso, não foi apenas isto que me causou grande reflexão durante esse processo.

Pra mim, pessoalmente, o ponto mais forte e importante foi o sentir. Li em algum livro do Stanislavski (confesso que não lembro qual) sobre o quão benéfico e necessário é o ator treinar e se preparar para estar sempre aberto ao mundo, aberto aos estímulos externos e internos. Entre uma série de coisas, o que fica mais forte comigo depois disso tudo é a busca em como não ser um vazio. Vazio pois apesar de ter genuinamente sentido mais das memórias, dos trabalhos nos últimos encontros, ainda sinto que estou muito atrás, que sinto as coisas em tons de cinza. A sensação que tive e ainda tenho é que preciso viver mais se quiser fazer mais. (Conclusão sobre o processo no diário de trabalho de Douglas, Out/Dez, 2017)



10 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

*Si no canto lo que siento
Me voy a morir por dentro
He de gritarle a los vientos hasta reventar
Aunque solo quede tiempo en mi lugar*

*Si quiero me toco el alma
Pues mi carne ya no es nada
He de fusionar mi resto con el despertar
Aunque se pudra mi boca por callar*

*Ya lo estoy queriendo
Ya me estoy volviendo canción
Barro tal vez
Y es que esta es mi corteza
Donde el hacha golpeará
Donde el río secará para callar*

*Ya me apuran los momentos
Ya mi sien es un lamento
Mi cerebro escupe ya el final del historial
Del comienzo que tal vez reemprenderá*

Barro Tal Vez
Luis Alberto Spinetta³⁷

³⁷ Música e composição do cantor argentino Luis Alberto Spinetta (Buenos Aires 1950-2012), lançada em 1982 no disco Kamikaze.

CONCLUINDO ESTA TRAVESSIA

É sempre uma tarefa muito difícil concluir uma travessia, encontrar palavras para dizer sobre um período que ainda é tão próximo e pulsante, pois existe uma sensação de que faltam palavras para expressar tudo o que foi experienciado. Como fala Flaszén (2007, p.18) de algo que Grotowski amava repetir: “que as palavras e as definições não têm grande importância, que de bom grado podia substituir uma fórmula ou uma palavra. Porque só a prática, só o ato conta”, e neste trabalho a prática, o próprio ato já fala por si só, o que foi vivenciado e as reverberações deixadas.

Essa pesquisa percorreu diversos caminhos, começou com a investigação da noção de ritos de passagem em uma prática com um grupo de atores e atrizes, para uma prática com um único ator para investigar a noção de teatro ritual. Mas na verdade desde o início essa pesquisa tratou de um processo criativo sobre si mesmo em todas as dimensões, desde a sala de ensaio até a escrita desta dissertação. E encontrei na noção de teatro ritual muito do que eu buscava e tenho buscado investigar a partir do rito de passagem, sobre as complexidades humanas, da maneira como somos transformados por nossas experiências e como tudo isso afeta nosso fazer teatral. E no fim, trata de não separar a vida com a arte, de ser uma coisa só, mas sabendo que dentro de uma coisa só estamos emaranhados de vários “eus”, contradições e experiências. E o que é vivenciado na vida é levado para a arte e a arte reverbera a vida, está entrecruzado, são reflexos, reflexões, desejos que caminham nesta travessia da existência que faz vida e arte. E o encontro com o teatro ritual de Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, a partir do mergulho em si, de aceitação, transformação é em si mesmo um rito de passagem, tanto para mim como para os atores e atrizes que vivenciaram este período liminar. Os estudos de Artaud e Grotowski foram desenvolvidos no século XX, mas continuam atuais e necessários para reflexionar-nos sempre sobre os caminhos e a maneira como vivemos eles. Trata sobre a busca de aprofundar, ir um pouco mais além, não estar acomodado com aquilo que já conhecemos e sabemos. Por isso, no segundo processo o objetivo maior era conseguir compreender e como trabalhar a fusão entre a arte e a vida, trabalhar os elementos pessoais, para nos conhecermos, conhecer o outro, nossas potencialidades e também fragilidades, e assim possuir mais ferramentas para o

processo de criação, para o seu caminho na arte e conseqüentemente na vida também.

Nesta travessia foram muitas sensações vivenciadas, e uma delas foi de não saber lidar com algumas limitações físicas e interiores. O quanto ainda estamos amarrados a certos conceitos sobre nós mesmos que nos bloqueiam, que nos mantêm no mesmo lugar. E então a importância de sempre haver fases liminares para que sejamos impulsionados a querer outros lugares, e permanecer nesse devir transformação. O primeiro processo foi uma dessas fases liminares para perceber a transformação necessária na travessia da pesquisa, importante e essencial para chegar a todos os elementos investigados e reflexionados neste trabalho. O segundo momento compartilhado com Douglas, levou a outras reflexões, sensações e anseios sobre essa liminaridade que estávamos vivenciando conjuntamente, sobre como as experiências que nos afeta e as memórias são exploradas neste processo atual de afeto e novos significados. Como no início a ideia não era o processo ser com um único ator, existia deste modo, uma outra metodologia de trabalho que incluía a relação entre os participantes, o que eu precisei reelaborar durante o primeiro mês deste processo, o que resultou uma descoberta de coisas entre Douglas e eu, nossas dificuldades, diferenças, compreensão e principalmente confiança em entregar-se. O processo tinha o objetivo de trabalhar sobre si mesmo, mas dentro dos elementos do teatro ritual, que é o desnudar-se, entregar-se, o aprofundamento de si, de não buscar resposta sobre algo, mas sim deixar que o processo vai respondendo por si, indicando os caminhos, e também a necessidade de rever os nossos meios de vivência, já que estamos em um período que somos bombardeados por informações, por milhares de acontecimentos, em que tudo passa muito rapidamente e temos que estar sempre preparados para o próximo. Vivemos um percurso ansioso de viver sempre o que está para vir, e não o presente. Isso faz com que fiquemos no raso da experiência, na superficialidade daquilo que experienciamos e sentimos. E continuamos fazendo aquilo que seria o mais fácil e conhecido para nós, porque a vida exige uma certa leveza para acompanhar os acontecimentos externos e sociais, e então de uma maneira e de outra vamos buscando caminhos mais fáceis. Mas o trabalho sobre si mesmo não é o caminho mais fácil, é o mais complicado e complexo. É o caminho que faz com que tenhamos vontade de desistir do teatro por alguns momentos, porque nos coloca diante das nossas sombras e demônios. Desta maneira, a travessia pensada durante o processo com Douglas tratou de um percurso que investiga suas

próprias coisas, emoções e memórias, para mergulharmos em nós mesmos e assim termos olhares mais sensíveis para o outro, as relações e o espaço que habitamos.

Isso me leva aos escritos de Artaud (2006), ao falar sobre uma sociedade que nega as suas complexidades, as suas dores, os seus fantasmas, vivendo em uma camada rasa do sentir a si mesmo. Esta negação de sentir, proteger-se faz com que seja idealizado, em uma certa medida, um caminho sem dificuldades, de extremo prazer e aceitação, e quando nos deparamos com qualquer obstáculo que quebra essa idealização, seja ela física ou espiritual, nos frustramos. Todo o sentimento “ruim” é colocado como um obstáculo e não mais uma ferramenta de aprofundamento de si, de até mesmo tornar o caminho em um plano mais real. Entretanto, o que poderia ser considerado “ruim”? Acredito que colocarmos nossas emoções em parâmetros dicotômicos é limitar nossa experiência, nossa condição de nos aprofundarmos em nós mesmos.

Mas o verdadeiro teatro, porque se mexe e porque se serve de instrumentos vivos, continua a agitar sombras nas quais a vida nunca deixou de fremir, o ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza forma, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas. (Artaud, 2006, p. 7)

Dessa maneira, este processo foi um encontro com as diversas camadas que nos compõem, as reflexões de nós mesmos, das camadas de luz e sombra. O trabalho não necessita ser limitador, mas a frustração e a dificuldade são também um elemento de conhecimento. Na frustração existe o bloqueio onde eu preciso atravessar, ou perceber até onde eu posso ir neste momento atual. O que me liga com aquilo que faço – exterior e interior. E sobre isso o processo seguiu o sentido que Grotowski (1972) sobre a singularidade que cada um dá para os exercícios executados, a partir dos desejos e daquilo que nos move, de requer coragem e desprendimento de vícios, de maneirismos de criação e fixação sobre o resultado, é estar de frente às frustrações, limitações e perceber mais seus pontos fracos que fortes.

As cinco memórias da infância do Douglas, foram usadas como disparadores para mergulhar em si, na questão de como é esse caminho que faço comigo mesmo, como é que eu trabalho comigo mesmo em todos os aspectos, em toda a condição e sentido que possuo. E sobre essa investigação o que ficou mais forte para mim foi de Douglas ter a ideia de que ele não tem um acesso aprofundado de suas próprias

memórias, como é acessar, o que é acessar profundamente nossas memórias, o que nós somos e vivemos. E o que essas memórias disparam hoje. Realmente isso é subjetivo e individual, na qual cada um vai encontrar o seu caminho, e esse processo foi mostrando algumas coisas como alguns exercícios que funcionavam para mim não atingiam diretamente a ele, para ele acessar uma linha tênue entre suas memórias e o que elas podem leva-los no presente. Neste caso, o uso do texto funcionava para ele, fazia com ele se conectasse mais com as suas memórias. Então muito do processo foi perceber o que funciona para mim não necessariamente funciona para ele, da maneira que a busca passou de como apresentar possibilidades de caminhos para o mergulho de Douglas em si mesmo.

Conversamos muito sobre o tempo que vivemos, o que nos permitimos experienciar, sobre esse aspecto do que fazemos na vida que nos abrem sentidos e sensibilidades para o trabalho, que vai nos permitindo sentir coisas durante o trabalho sobre si mesmo. Para compreender essa travessia a reflexão do Douglas foi primordial porque foi muito difícil para mim estar neste outro lugar, pois o processo foi vivenciado no corpo de outro ator, como extensão das minhas angustias. Foi importante a reflexão do Douglas para perceber como as minhas ideias podem ser compartilhadas, e podem seguir outros caminhos quando investigadas em outros corpos. Trabalhei questões minhas, mas que já não eram só minhas, também eram do Douglas e as questões dele passaram a ser minhas também, e que foram nossas e ao mesmo tempo cada um tinha a sua maneira de perceber e refletir sobre isso.

Eu e o Douglas passávamos um bom tempo ao final dos encontros conversando sobre sua raiva de não conseguir executar a dança dos ventos, de faltar resistência física durante os exercícios ou não sentir profundamente em si suas próprias emoções. Muitas vezes, sentia a sensação de ser vencido pelos bloqueios e cansaço, chegando a pensar que não conseguiria acessar outras dimensões de si. Após ao término do processo, e na construção desta escrita, percebi que, quando atingimos a frustração, é porque estamos saindo da nossa zona de conforto, buscando novos lugares para habitar. E nesta busca de novos lugares para habitar é como fala Grotowski, “todo mundo deve encontrar uma expressão, uma palavra sua, uma forma estritamente pessoal de condicionar seus próprios sentimentos” (2007, p. 175). Neste processo sobre o conhecimento de si que se desenvolve este espaço único que abraça o real, o humano e todas as complexidades que envolvem o ser e estar no mundo. Não está mais no campo da representação estereotipada, ou de uma

representação distanciada da humanidade, do que ela é, complexa. Percebo com este processo que o trabalho do ator sobre si mesmo não termina, está em processo na sala de ensaio, no dia a dia, no deixar-se ser afetado e atravessado pelas experiências que o permeiam.

Portanto, esta escrita foi um processo, ou melhor dizendo continuará em processo. Tenho em mente que, assim como o processo criativo, a reflexão sobre a prática se encontra no lugar que não está terminado e é pulsante. Percorri então, nesta travessia, apontando a minha perspectiva da noção de teatro ritual em uma prática no trabalho do ator sobre si mesmo, partindo das minhas experiências, compartilhadas com o Douglas, que podem ser transformadas em novas perspectivas e experiências, em novos processos criativos e travessias. E concluo sobre o que Barba fala no prefácio do livro da Renata Carreri (2006, p. 10, grifos do autor) “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”. Desta maneira, espero conseguir isso um dia, e que esse trabalho seja, ao menos, um pequeno percurso dessa busca pelas minhas próprias palavras para falar sobre aquilo que me move, o teatro.



11 - Foto do segundo processo. Fotografia de Lucca Curtolo

*É sempre no passado aquele
orgasmo,
É sempre no presente aquele duplo,
É sempre no futuro aquele pânico.
É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.*

*É sempre no meu trato o amplo
distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.*

*Sempre no mesmo engano outro
retrato.
É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a
estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.*

*Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma
ausência.*

O enterrado vivo - Carlos Drummond de Andrade³⁸

³⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. **Fazendeiro do Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 31. Carlos Drummond de Andrade (Minas Gerais, 1902 – Rio de Janeiro, 1987), um dos grandes escritores da segunda geração do Modernismo brasileiro, reconhecido como um dos principais poetas brasileiros do século XX.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Fazendeiro do Ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e Vida**. São Paulo: Perspectiva: 2014.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 1994.
- BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARBA, Eugenio. La fiction de la dualité. In: **Buffonneries** n.22/23, Le théâtre qui danse, 1989, p. 32-36. Tradução de Paulo Neves.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanisláski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRITO, Suellen Araujo de. **Os Animais das Máscaras da Commedia dell'arte**. 2010. 57 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Teatro, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 312 p. (2ª ed.).
- CARLSON, Marvin. **Performance: Uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARRERI, Roberta. **Rastros: treinamento de uma atriz do Odin Teatret**. São Paulo: COELHO, Paula Alves Barbosa. **A experiência da alteridade em Grotowski**. 2009.

Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. DOI:10.11606/T.27.2009.tde-26102010-103554.

COELHO, Teixeira. **Antonin Artaud**: posição da carne. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

COSTA, Grasielle Aires da. O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações. **Revista Aspás**, [s.l.], v. 3, n. 1, p.49-60, 1 dez. 2013. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v3i1p49-60>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>>. Acesso em: 02 dez. 2017.

COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: UNICAMP, 2001.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**: Jerzy Grotowski. 2. ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. 5. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

LEAL, Mara Lúcia. **Memória e(m) performance**: material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, Tatiana Motta. **Les Mots Pratiqués**: relação entre terminologia e prática no percurso artístico de Jerzy Grotowski entre os anos 1959 e 1974. 2008. 369 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes Cênicas, PPGT, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LUFT, Lya. **Mulher no palco.** Cidade: Editora Siciliano, 1992
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SCHECHNER, Richard. **Estudios de la representación: una introducción.** México: FCE, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance.* In: **Revista O Percevejo.** Ano 11, nº 12, p.25-50, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. **PerformanceTheory.** Routledge: Londres e Nova York, 1988.
- SIMIONI, Carlos. O Treinamento como Trampolim (entrevista concedida a TEIXEIRA, Marcelo Marques Teixeira; revisão Cláudia Müller Sachs). **Revista Cena,** n.21, 2017. p. 126-142.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- TEIXEIRA, Marcelo Marques. **O andarilho [manuscrito]:** a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos. 2018. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Ouro Preto, 2018.
- TERRIN, Aldo Natale. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade.** São Paulo: Editora Paulus, 2004.
- TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura.** Petrópolis: Vozes, 2013.
- VARLEY, Julia. **Uma atriz e suas personagens: histórias submersas do Odin Teatret.** São Paulo: É Realizações, 2016.

APÊNCIDE I – Diário de Trabalho sobre o Primeiro Processo

Ritos de Passagem: experiência e memória em cena

Março e Abril de 2017 em Porto Alegre-RS

Por Suellen Araujo de Brito



12 - Foto Aquecimento. Fotografia Lucca Curtolo

Primeiro encontro 14 de março:

Neste primeiro encontro apresentei a pesquisa, os objetivos esperados no processo e a proposta de trabalho. Expus que a minha intenção não era dirigir ou construir um espetáculo, mas que visualizava o processo prático como um espaço de investigação e exploração no qual todos tinham a autonomia de contribuir, opinar e construir a cena fundamentado pelos ritos de passagem que seriam utilizados como material autobiográfico. E realizamos um aquecimento, objetivando um nível de tensão, tônus e disposição para o trabalho criativo.

Segundo encontro 16 de março

Iniciamos com alongamento e o aquecimento focando na troca com o outro e liberação da energia corporal para condução de um corpo mais presente. Inspirada em um exercício realizado na aula *Estudos e Práticas da Palavra* com a Prof. Dra. Mirna Spritzer no curso do Mestrado em 2016, pedi para que escrevessem uma carta de si mesmo no presente para algum momento seu do passado, levando em consideração um momento de transformação e de significação para a trajetória deles.

As cartas foram escritas e depois lidas para todos. Após sugeri que selecionassem pelo menos cinco frases importantes da carta e baseada nestas frases construíssem uma cena conjuntamente. Assim, tivemos a primeira cena construída com o material biográfico dos atores.

Terceiro encontro 21 de março

Neste encontro trabalhamos com o aquecimento e posteriormente retomamos a cena já construída, baseada nas cartas escritas. Revisitamos as cenas refletindo sobre as frases selecionadas e as imagens desenvolvidas e como poderíamos potencializar as qualidades surgidas nas imagens cênicas. No encontro foi perceptível o desenho de separação e agregação dos corpos na cena, visualizando os acontecimentos e sentimentos presentes nas cartas: separação, tristeza, escolhas relacionadas a profissão e escolarização, a períodos de doenças como depressão e perdas afetivas. E pedi para os atores pensarem em uma música que gostassem para o próximo encontro.

Quarto encontro 23 de março

Iniciamos com o nosso alongamento e aquecimento desenvolvendo a exploração das qualidades de movimento, na qual me inspirei no Método Laban³⁹ (1978), pensando em ações corporais, que segundo o autor é uma ação não apenas física, ela comporta um envolvimento em rede, da pessoa, isto é, uma coexistência de aspectos emocionais, intelectuais e físicas do corpo. Trabalhamos 1) Ações contrastantes – correr-parar; crescer-diminuir; aparecer-sumir; e 2) Ações complementares – desmanchar-derreter; ruir-desmoronar; fugir-desaparecer; agradar-envolver; incluindo também as qualidades de peso, força, intensidade e os elementos da natureza: fogo, ar, terra e água.

Com a exploração do corpo no espaço e em relação com o outro, sugeri que pensassem como diante daqueles estímulos poderiam se relacionar com a carta escrita e com a música escolhida por eles. Eles investigaram a partir das ações contrastantes e complementares, e construíram uma sequência de cinco movimentos acrescentando trechos das músicas escolhidas. Depois cada um apresentou sua

³⁹ Rudolf Van Laban (Brastilava 1878 – Reino Unido 1958) Sistematizou o método de notação da dança e análise e desenvolvimento dos movimentos. Um sistema que visa à análise e compreensão do próprio movimento por meio de ações e palavras. Sistematizou também o treinamento do corpo que resultou na Dança Criativa.

sequência e repassamos as cenas do encontro passado: Cena 1 – Depressão e Cena 2 – Vai ficar tudo bem.



13 - Foto de investigação de movimentos. Fotografia Lucca Curtolo

Quinto encontro 28 de março

Propus para este dia, uma exposição teórica sobre os conceitos que fundamentam a pesquisa e o processo criativo. Desta forma, apresentei os conceitos de Ritos de passagem, experiência, sujeito da experiência, memória ativa e liminaridade e performance. Este foi um espaço importante de diálogo teórico, pois os atores puderam compartilhar de como enxergam e visualizam o rito de passagem e também como a experiência é vivenciada por eles atualmente. Compartilhamos de alguns pensamentos sobre a modernidade, a maneira como estamos programados a se preocupar apenas na aquisição de bens materiais e a falta de empatia e disposição de vivenciar os acontecimentos de forma intensa e relevante para a construção e formação do indivíduo. Neste encontro propomos pensar para os próximos ensaios qual seria o rito de passagem que tenha atravessado e causado transformação neles, refletindo sobre a experiência e memória.

Sexto, sétimo, oitavo e nono encontros 30 de março, 04, 06 e 11 de abril

Nestes quatro encontros consecutivos foram abordados os ritos de passagem escolhidos dos atores, isto é, depois do encontro de exposição teórica na qual eu apresentei os conceitos, os atores ficaram encarregados de pensar sobre um rito de

passagem para ser trabalhado como material autobiográfico de composição da cena. Deste modo, permitimos que este espaço fosse de compartilhamento desta experiência, respeitando e acolhendo da melhor maneira o rito que atravessaram os atores. Esses encontros iniciavam com um breve alongamento, aquecimento que partia para o compartilhamento do espaço, exploração e investigação corporal do material que já havíamos construído nos encontros anteriores. O segundo momento dos encontros reservávamos para o relato das experiências pessoais dos atores, pensando na estrutura da sequência do rito de passagem e da relevância do acontecimento enquanto experiência que atravessa, marca e transforma o sujeito.

Surgiram ritos referente ao casamento, superação de doenças, mudança de localidade e rompimentos afetivos. Após todos falarem sobre os processos de experiência deles, refleti como tais experiências poderiam ser compreendidas por ritos de passagem nos dias atuais. Fora o rito do casamento que foi estudado por Arnold Van Gennep, os outros não se encaixam na estrutura social do rito de passagem, tendo como característica mais evidenciada uma experiência individual que contém elementos significativos da liminaridade e da transformação pessoal do sujeito. Tais experiências não comportam especificamente a mudança de estado ou posição social do indivíduo. Foi a partir deste ponto que comecei a repensar o modo de investigar o rito de passagem na cena, pensando então que aquilo considerado rito de passagem para eles seriam processos de experiência pessoal aprofundada que encadeou numa transformação. Para tanto, o espaço de criação constitui em si o rito de passagem, como liminar e nas relações afetivas entre os atores, que transforma, cria e modifica a experiência compartilhada. Um espaço de ritual que investiga os processos pessoais dos atores e nas relações transformam e constroem novas formas de vivenciar tais processos.

Ritos dos atores:

Atriz 1 – Depressão

Atriz 2 – Relacionamento abusivo

Atriz 3 – Cortar cabelo (aceitação da sexualidade)

Atriz 4 – Rompimento de relacionamento

Ator 1 – Superação da agressividade

Atriz 5 – Depressão

Atriz 6 – Depressão

Atriz 7 – Depressão

Ator 2 – Casamento

Atriz 8 – Depressão / Aceitação

Atriz 9 – Casamento

Décimo encontro 18 de abril

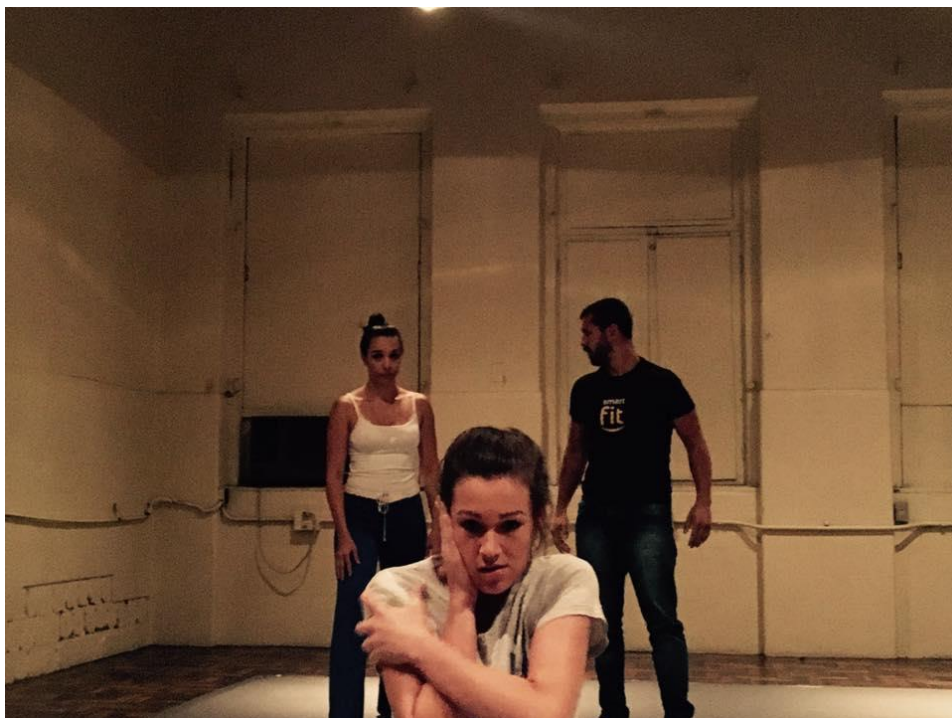
Neste encontro retomamos as cenas coletivas construídas nos primeiros encontros, Cena 1 e 2, lembrando as cartas e as músicas utilizadas no encontro que desenvolveu a sequência de movimentos. Ao refazer as cenas foram acrescentados elementos estimulados pelos relatos compartilhados nos encontros passados.

O primeiro momento, da apresentação das cenas, sugeri uma investigação e exploração corporal de um animal que remetesse ao rito de passagem deles. A partir do animal que foi abordado exploramos diversas intensidades de movimentos ancorados também no Método Laban, para ampliar as possibilidades da experiência com as gradações das qualidades de sustentado ou súbito, firme ou leve, de qualquer parte do corpo.

Depois de escolherem cinco movimentos foi construída uma sequência e cada um escolheu uma palavra relacionada ao seu rito. Depois cada um apresentou a sequência criada. Pedi que para o próximo encontro levassem uma música ou poema e um objeto pessoal ligado ao rito de passagem deles.

Décimo primeiro encontro 20 de abril

Depois do alongamento e aquecimento, iniciamos com as sequências criadas no encontro passado, a sequência dos movimentos livres e a sequência dos animais, e as cenas coletivas, Cena 1 e 2.



14 - Foto Cena 2: Vai ficar tudo bem. Fotografia Suellen Brito

Após os atores apresentarem a música, poemas e os objetos que escolheram, indiquei para que construíssem uma cena na qual apresentassem o objeto, utilizando-se da música e do poema.

Objetos apresentados:

Atriz 1 – Depressão - Caderno

Atriz 2 – Relacionamento abusivo – Colete de couro

Atriz 3 – Cortar cabelo (aceitação da sexualidade) - Livro

Atriz 4 – Rompimento de relacionamento - Foto

Ator 1 – Superação da agressividade - Lápis

Atriz 5 – Depressão – Pote com mensagens para si mesma

Atriz 9 – Casamento - Foto

Em seguida pedi para construir um texto na primeira pessoa contando algo relacionado ao rito de passagem, uma situação ou estado e então construíssem as primeiras cenas individuais livres com o texto.



15 - Cena Individual. Fotografia Lucca Curtolo

Décimo segundo encontro 25 de abril

Continuamos trabalhando com as cenas individuais e a partir dos textos e cenas criadas fomos investigando como estas se relacionavam entre si. Nas cenas coletivas que foram construídas logo no início do processo as revisitamos compartilhando de alguns elementos que se fizeram presentes nas cenas individuais e imaginando-as como uma colcha de retalhos destas experiências e transformações.

Décimo terceiro encontro 27 de abril

Voltamos para os ritos de passagem dos atores, relatados a partir dos encontros do dia 30 de março, pensando em qual fase se encontrava o rito de passagem lembrado: pré-liminar, liminar ou pós-liminar. O Pré-liminar caracteriza-se na separação do indivíduo do seu grupo social e excluindo os parâmetros e valores sociais que tinham enquanto pertencente deste grupo, o liminar é o período de transição, que o indivíduo permanece sem status ou estado social e vive um processo profundo encontrar sua nova posição, e o último é a reintegração do indivíduo ao seu grupo social, após estabelecer um novo estado e posição social, adquirindo novamente deveres e direitos sociais para com o seu grupo.

Na qual os atores que estavam presentes definiram deste modo:

Atriz 1 – Depressão - LIMINAR

Atriz 2 – Relacionamento abusivo – PÓS-LIMINAR

Atriz 3 – Cortar cabelo (aceitação da sexualidade) - PÓS-LIMINAR

Atriz 4 – Rompimento de relacionamento - PÓS-LIMINAR

Atriz 1 – Superação da agressividade - PÓS-LIMINAR

Atriz 5 – Depressão - LIMINAR

Atriz 7 – Depressão - LIMINAR

Atriz 9 – Casamento - PÓS-LIMINAR

Definidas as fases em que se encontravam os ritos de passagem dos atores, sugeri que focassem no período liminar dos seus ritos. Deste período liminar pedi que selecionassem um momento primordial da passagem para o pós-liminar, ou para aqueles que se encontravam na fase liminar buscassem alguma ação do estado presente. Esta seleção partiu para duas vertentes: a presença atual da fase liminar e outra presença de uma fase que já aconteceu. Isto é, alguns buscaram rememorar a fase liminar que já aconteceu, pois se encontram no pós-liminar, usando a memória como dispositivo para apresentar este momento do passado. E outros que se encontravam na liminaridade dos seus ritos, o momento selecionado não era algo que passou e sim que está passando, desta forma, selecionaram um momento específico deste período atual de transição individualizada.

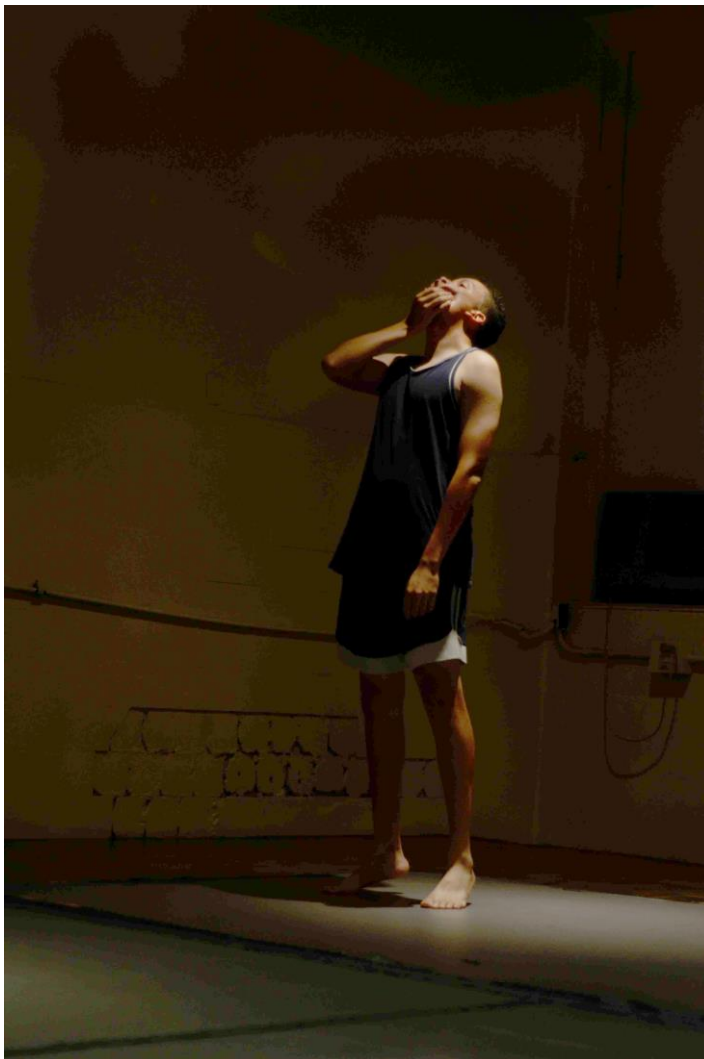
Desenvolvemos as cenas a partir deste período liminar dos ritos dos atores, objetivando construir novas camadas de experiências, de interpretações, significados do processo pessoal vivenciado no momento da investigação.

Pelo tema ser algo intrinsecamente pessoal, sinto que o trabalho exigiu de mim longos momentos de meditação sobre as próprias ações, as próprias vontades e eventos que moldaram e ainda moldam quem eu sou hoje. Aos poucos, com o trabalho direcionado a certos momentos de nossas vidas, a certos aspectos e lembranças - prazerosas ou não - o trabalho foi se delimitando naturalmente. Os envolvidos dividiram suas experiências, seus momentos particulares, as situações que contribuíram para sua formação. Um momento de troca e vulnerabilidade do grupo, o que me deixou com a sensação de que não só meus problemas talvez não sejam tão grandes quanto eu imaginava, mas também que existe, em mim, uma necessidade urgente de viver intensamente, pra já. Ora, talvez esse próprio processo seja um rito de passagem. (Depoimento de Douglas Lunardi)

As cenas individuais, propostas a partir do texto construído no encontro no dia 20 de abril, foram refeitas onde tentamos abordar este período liminar de cada um dos atores. Evidenciando o fazer e refazer restaurado, como propõe Richard Schechner

(2003) sobre o comportamento restaurado, que trata de vermos de fora algo que nos aconteceu e remanejar isto independente do sistema que ele foi gerado.

O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termo pessoais, o comportamento restaurado é – eu me comportando como se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou eu me comportando como aprendi. Mesmo quando me sinto ser eu mesmo, completamente, e agindo de modo livre e independente, apenas um pouco mais de investigação revelará que as unidades de comportamento vividas por mim não foram inventadas por mim. Ou, opostamente, eu posso experimentar estar ao lado de mim mesmo, não sendo mim mesmo possuído como se em transe. (SCHECHNER, 2003, p. 34)



16 - *Cena Individual: Se você não fosse tão medroso.* Fotografia Lucca Curtolo

Décimo quarto e quinto encontros 02 e 04 de maio

Estes dois últimos encontros focamos nas cenas individuais, investigando as potencialidades do que foi construído em relação com os objetos trazidos e as cenas coletivas. Posteriormente refletimos sobre as dificuldades de trabalhar sobre algumas experiências trazidas pelos atores, devido a carga afetiva e emocional que carregavam, e também sobre como o espaço liminar de criação proposto serviu para os atores buscarem uma transformação atual sobre aquilo já vivenciado.

A oficina não teve um fechamento como havia sido proposto, pois durante os encontros percebi juntamente com os atores que este é um processo de investigação que demanda tempo e disponibilidade afetiva para acessar as experiências que marcaram enquanto rito de passagem. Propomos de reatarmos o processo abrindo mais espaço para esta condição liminar da criação em relação aos processos pessoais dos atores, sem uma emergência de resultados, objetivando um espaço de investigação prática que pode vir a culminar em performance, cenas livres ou um experimento cênico.

APÊNDICE II – Diário de trabalho sobre o segundo processo

UMA TRAVESSIA NO TEATRO RITUAL: uma investigação no trabalho do ator
sobre si mesmo

De outubro a dezembro de 2017 em Porto Alegre-RS

Por Suellen Araujo de Brito

Primeiro Café

Terça feira, 17 de outubro de 2017, me encontrei com o ator e as duas atrizes que desejam continuar o processo prático da minha pesquisa. Nos reunimos em um café no centro de Porto Alegre, próximo ao Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e acompanhados de café e sucos falamos sobre o nosso retorno para a sala de ensaio. Primeiramente relatei sobre a qualificação realizada no início de setembro e as considerações feitas pela banca, considerei importante compartilhar, pois eles estavam presentes neste primeiro momento do processo prático.

Ao passo que compartilho sobre a qualificação com eles, entoa em minha cabeça as palavras da professora Mirna Spritzer: “Suellen, você precisa voltar para o seu chão, para o seu lugar, para o palco.” E sua voz reverbera e pulsa dentro de mim, impulsionando meus pés voltarem ao chão de madeira e colocar a experiência no processo criativo e na escrita dissertativa.

Trocamos as nossas impressões sobre o primeiro momento e partilhamos da mesma sensação: da necessidade de uma investigação mais aprofundada e de eu estar mais neste lugar de proponente da pesquisa. Quase 19 horas e o café estava encerrando suas atividades, então fomos para a sala um do DAD e continuamos nossa conversa. Já na sala, retomei a falar sobre as considerações feitas pela banca de qualificação. A primeira que a prática precisa ser o diamante da pesquisa, e os conceitos secundários a prática. Isto é, realizar a prática e a prática vai dizendo quais os conceitos necessários para me ajudar a pensar esta prática. Não o caminho reverso. Uma consideração importante dada pela banca e, também percebida por todos, foi a relação dos processos pessoais utilizados como estímulo para a investigação cênica. Foram experienciadas psicologicamente e transformou o processo criativo em uma relação de cura destes eventos pessoais, não houve um

distanciamento do que foi vivenciado, deste modo, não se constituiu como condutor de investigação artística. Em vista disso, expus a importância de vermos estas experiências pessoais sempre por uma perspectiva distanciada, mas com o olhar voltado para si como atrizes e ator, de análise e compreensão deste corpo, investigando suas potencialidades pelas marcas deixadas pelas experiências aprofundadas, e visualizadas como disparadores para o trabalho do ator sobre si mesmo.

Portanto, o objetivo desta prática é o processo, a investigação, a experiência relacional dos corpos marcados por suas passagens. Sendo a prática a sua passagem de experiência e investigação que transforma o presente, as atrizes e o ator, a cena e os elementos do processo criativo. E não a intenção de usar o processo criativo como cura. Terminamos nosso encontro definindo os dias de encontro e horários: terças, quintas e sábados de tarde até 20 de dezembro. E no fim suas vozes foram de entusiasmo para compartilhar dessa experiência, investigar juntos e colaborar para os corpos falarem e explorarem suas potencialidades nesta passagem de tempo e espaço de afetos.

Coragem, coragem. Confiar que abraçar o desconhecido da investigação do trabalho do ator sobre si mesmo é lindo.

Um dia antes do primeiro encontro, uma das atrizes me enviou uma mensagem dizendo que não poderia mais participar do processo, pois não havia conseguido manejar seus horários de trabalho. E, de início me vi preocupada por ser agora uma atriz e um ator. Mas, ao final, ao se tratar de um processo de investigação sobre o trabalho do ator sobre si mesmo, de uma experiência aprofundada, menos um corpo fará falta, mas não mudará o objetivo do processo.

No primeiro dia: menos um

Nosso primeiro encontro prático ocorreu no dia 24 de outubro, numa terça-feira na sala 02 do DAD às 16h. E no primeiro encontro já fomos eu e o ator, porque a outra atriz está em uma filmagem de um curta metragem. Ela avisou no início da tarde, o que fez eu ter que adaptar o planejado em cima da hora, me senti um pouco insegura para conduzir o trabalho diante desta nova condição, porque de início seriam três corpos e agora me via só com um corpo para trocar e experienciar. Apesar das

sensações atuais de insegurança, fomos para a sala de ensaio. Tinha construído o encontro com exercícios para a integração novamente do grupo, como contato de improvisação e caminhada lenta em direção ao outro. Esses eu não realizei, já que estávamos só os dois na sala. Iniciamos nos alongando juntos, dos pés à cabeça, em pé e depois deitados. Partimos para o fluxo, prestando atenção ao chão de madeira, as paredes, ao teto, a temperatura do ambiente e envolvendo o corpo e a consciência ao máximo possível para o estado presente. A sala 02 possui janelas para a Avenida Salgado Filho onde há um grande fluxo de automóveis e transeuntes trazendo sons intensos de vozes, buzinas e motores para dentro da sala. Esses sons externos também fizeram parte deste estar presente, de observar quais motores, que vozes, os passos, se estavam longe ou perto e assim transformar o externo o espaço também da prática. Pedi para o ator caminhar lentamente e perceber seus pés tocando o chão, sentir o frio da madeira em contraste ao calor que fazia neste dia. Perceber na caminhada lenta, sem pressa todos os sons que o atravessavam e quais sensações poderiam trazer para o corpo que caminha. Saindo da caminhada falei para o ator imaginar que está caminhando em uma linha e seu objetivo é atravessar esta linha, tendo em mente que a linha é fina, não estabelece equilíbrio e propõe ao corpo um estado instável. Seu corpo construiu desenhos de queda, um desequilibrar que busca o equilíbrio colocando um pé na frente do outro. Onde o tronco se move para frente e para trás e os braços altos ao lado do corpo mostra a imagem de atravessar uma corda bamba. Disse para o ator que ao final da linha havia um precipício e na qual ele queria pular, porém, existe uma força contrária que o não faz concretizar o pulo. Busquei neste primeiro encontro buscar maneiras de imaginar os corpos em relação com a situação de travessias e passagens, desenvolvendo pontos de conflito, desequilíbrio e de forças variadas que se presentificam no corpo. Levei também uma poesia para ser trabalhada no dia da Lya Luft (1992):

Estou sempre nos limiares:

sou sempre esta pausa antes do início de uma canção,

sou um momento de espera,

quase um fim de solidão.

Sou margem de caminho para morte,

gesto que pressente atrás do véu:

promessa de chuvas sob o céu,

*e voo que antes de partir
repousa.*

A ideia era desenvolver uma partitura com esta poesia, mas ao final não tivemos tempo para execução, entretanto, é uma poesia que para mim remete universo de estar na margem das experiências e suas memórias.

Eu e o ator – aprendendo a caminhar

Quinta feira, dia 26 de outubro, nosso segundo encontro e, faltando pouco para encaminhar-me até o DAD, envio uma mensagem perguntando à atriz (que está gravando o curta metragem) se ela estará conosco e me diz que infelizmente não. E novamente me vejo frustrada e preocupada por iniciarmos os encontros já com faltas e disso desencadear um desânimo entre nós durante o trabalho. No entanto, eu e o Douglas nos encontramos no DAD, hoje na sala 04, às 16h. Iniciamos conversando bastante sobre o que seria um corpo em estado presente na cena. Falamos do corpo virtuoso, dos treinamentos físicos e do trabalho continuado em sala de ensaio e destaquei para ele a importância de perceber os diversos caminhos e possibilidades que o trabalho do ator sobre si mesmo oferece para descobrir em si mesmo este estado presente. Ele questiona como o corpo trabalha suas experiências e memórias e possui energia e presença. Explico a partir daquilo que acredito e compreendo de um corpo em cena, que ele possui energia e presença quando encontra-se em relação consigo mesmo, com o outro, ao espaço, aos elementos de trabalho. A relação constituída com aquilo que nos move.

Enquanto conversamos sobre o corpo presente iniciamos o alongamento e partimos para alguns exercícios de fortalecimento da região lombar, como elevação de quadril e ponte. Depois iniciamos uma sequência partindo do enraizamento, depois o samurai e concluímos com caminhar no espaço em base. Pedi para ele prestar atenção na posição do corpo, o esforço ao deslocar-se, na base e colocação do quadril e coluna, também observando as forças contrárias que puxam para o solo e outra em direção ao teto. Ao longo da caminhada ele foi variando as velocidades e enfatizando qual o ponto do corpo que direcionava o passo seguinte. Evidenciando a resistência na base e ao mesmo tempo a busca da leveza na parte superior do corpo. Ele possui um corpo com características de rigidez, tensão e força, deste modo, propus para ele

buscar o oposto disso, para sair da zona de conforto e perceber outras possibilidades corporais até mesmo em um ato simples de caminhar.

Ao final ele me fala que precisa aprender a caminhar, que raramente presta atenção aos seus passos e na maneira como seu corpo se organiza. Comenta que parece fácil caminhar, mas quando atentamos para a ação é perceptível que o fazemos inconscientes do nosso corpo e isso já modifica o estar presente no espaço.

Com esta colocação do ator refleti sobre o aprender a caminhar, o aprender atravessar com o corpo o espaço que habitamos da mesma maneira como nossas experiências nos atravessam.



17 - Exercício Enraizamento. Fotografia Suellen Brito

Um encontro de orientação

Dia 27 de outubro tive orientação de pesquisa. Ainda ressoando os apontamentos da banca de qualificação, buscamos qual seria o objeto de pesquisa.

Trata sobre o trabalho do ator sobre si mesmo, mas também trata do ritual no teatro, disparador da vitalidade, da vida e compreende o sujeito na sua totalidade e complexidade. Torna o espaço da cena encontro consigo mesmo, da potencialidade, energia e presença, elementos que o ator me comentou nos encontros anteriores. O ritual investiga a partir da própria complexidade da existência humana as relações da arte com a vida, do próprio ato de ser e estar no mundo. E partindo para este caminho percebemos que seria um lugar a ser explorado os diversos recursos para investigar as potencialidades do ator, utilizando como disparadores para a criação suas experiências e memórias, como trabalhadas no teatro ritual investigados por Artaud e Grotowski.

Era para ser ensaio

Terça-feira, dia 31 de outubro, entro em contato com a atriz e ela diz que não participará mais do processo devido as gravações do curta metragem. Nesse dia em especial não só fiquei frustrada como imobilizada. Não soube o que fazer e pensar ou o que seria esse processo agora somente com um ator e com que recursos trabalharia só com uma pessoa na sala de trabalho. Por desespero desmarquei o encontro, até porque na quinta-feira que seria o nosso próximo encontro, é feriado. Entrei em contato com o ator e expliquei a situação e precisava organizar como seria o processo agora em diante, porque naquela terça feira eu não tinha ideia o que eu poderia fazer. No primeiro momento pensar em trabalhar com uma única pessoa me limitou sobre os elementos e recursos para o aprofundamento do processo, já que eu estava pensando sobre as relações dos corpos, as relações das experiências e das memórias.

Após passar o período de aflição, e já na calma percebi que para alcançar o objetivo do processo não necessitava de vários atores e sim da continuidade de processo e construir uma metodologia de trabalho que propicie a investigação do ator consigo mesmo para impulsionar as potencialidades de criação nesta passagem de processo criativo.

Essa semana não nos encontramos na sala de ensaio, mas desenvolvi um plano de trabalho e nos estímulos para a sequência do processo. Baseado nas indicações da banca da qualificação, pensei em memórias distantes para o ator trabalhar de maneira afetiva e consciente, como memórias da infância. Memórias distantes, mas que ao serem recordadas significam que pode referenciar a uma

experiência aprofundada que marcou o ator de alguma forma. Delimitei trabalhar com cinco memórias, que serão disparadores para a investigação do trabalho do ator sobre si mesmo.

Para o desenvolvimento construí uma sequência de exercícios a serem executados em todos os encontros, alongamento, enraizamento, samurai, fluxo, dança dos ventos, e caminhada em diagonal com o objetivo de atravessar a sala: que denominei como travessia, e nesta travessia desenvolver a investigação de movimentos, voz, ações relacionadas as memórias escolhidas.

Processo: Memórias ao vento

Travessia das memórias da infância

É terça feira, dia 07 de novembro e nos encontramos na sala 02 do DAD às 16h. Iniciamos conversando sobre a semana passada que não nos encontramos e contei sobre o que pensei para a continuidade do processo. Expliquei sobre a sequência de treinamento e a investigação das memórias escolhidas por ele dentro desta estrutura.

Esse dia iniciamos o trabalho com duas memórias da sua infância. Começamos com alongamento, passamos para o enraizamento, samurai, fluxo e dança dos ventos. Proponho para ele os trabalhos de base, pois compreendo como importante a compreensão da força e disposição do corpo no espaço, além da percepção de tons e energia que circula no corpo e como utilizá-la no processo criativo.



18 - Investigação de memória pessoal. Fotografia Suellen Brito

A primeira memória, trata de quando ele estava em uma festa de família e seu primo o irritou, e por raiva ele o empurrou na piscina, seu primo que não sabia nadar quase morreu afogado. A segunda memória é quando em um dia de chuva ele com seus colegas jogavam taco na rua, uma rua que não era asfaltada; Essa brincadeira lembra o beisebol, em que um menino lançava a bola e o outro tinha que acertar, mas antes de acertar precisa falar licença e se acerta tem que ir buscar a bola golpeada.

Após terminar esta sequência pedi para ele ir para um canto diagonal da sala e caminhar o mais lento possível, como objetivo a caminhada lenta e observar o seu corpo nesta velocidade e como dispõe seu peso, energia e tônus. Pedi para que observasse também a temperatura do piso de madeira, a sensação do corpo quente e acelerado devido a sequência anterior de exercícios com uma atividade lenta e a mudança da respiração, do tempo e da intensidade. Ao meio da caminhada pedi a ele pensar em uma memória da sua infância, o acontecimento, quantos anos tinha, o lugar, o que estava fazendo e todos os elementos que ele poderia lembrar. Ao final da caminhada quando chegou na outra ponta da diagonal da sala, pedi para retornar na mesma velocidade e continuar pensando na memória escolhida. Quando ele chegou na metade do percurso pedi para escolher outra memória e realizar o mesmo processo de recordação dos elementos que constituem o acontecimento. Mais uma vez ele repete a travessia e na primeira metade do novo percurso peço que continue pensando na segunda memória e na segunda metade pedi para organizar as duas memórias conscientemente, observando os elementos principais de cada uma. Agora ele faz de novo o percurso da travessia, mas peço que durante a caminhada ele investigue movimentos usando como estímulos estas duas memórias e observe a relação do corpo com o percurso e as sensações corporais deixadas pelo trabalho realizado até agora.

Ele segue o percurso investigando movimentos a partir da base do enraizamento e desequilíbrio, desenvolve dois movimentos que tem o princípio da queda e o retorno para a base usando como impulso os braços e o tronco. Segue repetindo a sequência desses dois movimentos até o final do percurso. Pedi para voltar e fazer os movimentos exageradamente, e indiquei para que observasse de onde partia o impulso, a concentração da energia do movimento e expandir para todo o corpo. Na metade do caminho pedi para investigar as possibilidades destes dois movimentos agora menores, leves, suaves e lentos, buscando a simplicidade e a delicadeza dos gestos e tomar consciência do início, desenvolvimento e o fim do

movimento. A última caminhada do ensaio foi livre para explorar seus movimentos utilizando os elementos encontrados e trabalhados nas travessias.

Para o encontro de quinta pedi para o ator gravações das narrativas das duas memórias trabalhadas hoje, que também servirão como estímulo para a criação.

Frustrações

Mais um dia de trabalho. Quinta-feira, dia 09, nos encontramos às 16h na sala 04 do DAD para continuarmos a trabalhar com as duas memórias escolhidas no encontro passado. Iniciamos com a Chegada e passamos para o Treinamento. Na travessia, começamos lento e neutro, depois no segundo estado investigando os movimentos encontrados antes e com eles quase imperceptíveis. Na terceira travessia coloquei a gravação com as narrativas ao fundo enquanto o ator fazia o percurso com seus movimentos, pedi para que ele percebesse como a narrativa interferia nas intenções dos seus movimentos e afetava as suas memórias.



19 - Douglas na Travessia. Fotografia Suellen Brito

Saindo da travessia indiquei que ele trabalhasse livre pelo espaço investigando a sequência dos movimentos, enquanto passava a narrativa na sua mente. Percebendo a relação dos movimentos no espaço livre. Indicava para ele mudar as velocidades das ações, tendo consciência que os movimentos são a externalidade destas duas memórias.

Ao final deste encontro o ator se mostrou cansado e disse sobre frustração, por não conseguir ter resistência para fazer a dança dos ventos.

Outras memórias

Passamos nosso encontro de quinta-feira para segunda, dia 13 de novembro, ensaiamos na Casa Cultural Tony Petzhold. Iniciamos às 18h em uma sala menor que as do DAD, mas que também possui chão de madeira. A sala com grandes janelas com vista para a Avenida Cristóvão Colombo, que possui grande fluxo de automóveis e pedestres. A diferença entre as salas do DAD e esta, mesmo estando de frente a grandes avenidas, é que nas salas do DAD não conseguimos ver diretamente o fluxo, enquanto que nesta estamos vendo e sendo vistos o tempo todo por aqueles que passam.

Começamos a nossa sequência de trabalho. Durante a dança dos ventos pedi ao ator que realizasse seus movimentos das duas memórias trabalhadas e investigando as possibilidades de transições entre as qualidades: rápido, lento, amplo e reduzido.



20 - Investigação da memória pessoal na Travessia. Fotografia Suellen Brito

Passamos para a travessia, a primeira lenta e sempre observando o quanto mais lento o meu corpo pode ir. A segunda também lenta, porém o objetivo era pensar sobre mais três memórias da infância, e buscar as sensações, elementos, rememorar o lugar, o cheiro e tudo que pode ter marcado o seu corpo. Seguimos adiante trabalhando as outras memórias. A terceira memória escolhida por Douglas foi de uma ida ao açude com seu pai e sua mãe, o dia estava frio e com muito vento e Douglas tinha mais ou menos 8 anos, estava com muito medo de entrar na água, mas mesmo

assim seu pai colocou boias em seus braços e o levou para água, primeiro ele ficou paralisado pelo frio e pelo desespero de estar na água; mas logo se viu tranquilo e desfrutando do açude com as boias nos braços. A quarta memória foi quando ele foi ao cinema com seus pais ver a animação A Fuga das Galinhas, em que ele sentou muito perto da tela, e ficou o tempo todo paralisado com a cabeça para cima diante de uma tela tão grande. A quinta memória ele traz um episódio que ele e seus amigos estão brincando em um terreno baldio e nisso chegam três homens armados para assaltá-los, Douglas que estava um pouco mais afastado, corre e se esconde e vê de longe os homens apontando armas para os seus amigos.

A terceira travessia partiu para a investigação no corpo impulsionado pelas suas recordações, desta vez ele iniciou os movimentos com a caminhada lenta e com elevações dos braços para o alto e depois buscou trabalhar a base do seu corpo e o desequilíbrio. Após esta travessia, pedi para ele mudar toda a velocidade da sequência dos movimentos que ele havia desenvolvido, assim, antes estava numa velocidade mais acelerada, então disse para deixar o mais lento possível e na volta do percurso fazer o mais rápido, mas sem perder a clareza dos movimentos. A próxima travessia eu indiquei para ele fazer a sequência com os movimentos praticamente imperceptíveis, buscando perceber como seu corpo se encontrava, a temperatura, sua respiração, seu olhar e a relação dos movimentos com as suas memórias.

Após ele experimentou as ações livremente pelo espaço, no decorrer da exploração ele reuniu os movimentos das cinco memórias, e durante este processo passei alguns estímulos: variações na velocidade, passando os movimentos apenas para a coluna e depois para o olhar. Buscando uma fluidez indiquei para pensar que estava no mar e trazer essa sensação para o corpo enquanto executa os movimentos. O ator possui uma tonicidade mais rígida e forte, deste modo, os seus movimentos tendem a expressar esforço a mais que necessário, uma energia mais densa, por isso, tenho buscado meios para ele explorar e descobrir outras energias e tónus para a execução dos seus movimentos.

Terminamos o ensaio, e o ator me diz sentir-se frustrado com o seu trabalho, não sente que os seus movimentos possuem um desenho bom, bonito e sente-se cansado com a sequência inicial e por não conseguir realizar a dança dos ventos de maneira que funcione o fluxo de energia. A sua sensação de insatisfação com as

descobertas do seu corpo o coloca num lugar de buscar a perfeição e algo que o afete de primeira.

Voltando para a casa após o ensaio me questionei como eu poderia orientar e auxiliar ao Douglas a perceber outras possibilidades energéticas de seu corpo. Principalmente por ele acreditar que existe um movimento bonito, correto e ideal. Essa ideia me incomoda bastante e agora eu preciso buscar maneiras de tentar apontar que o trabalho do ator não existe bonito, correto e ideal, e sim, a potencialidade das relações e afetos presentes nele. Pensei então em algumas alternativas para trabalharmos a descoberta do corpo e não somente no ato de se cobrar e exigir acertos.

Para colaborar nesta busca, fui até o Sistema Laban, pela simplicidade de diálogo e entendimento acredito que pode ajudar ao Douglas com a investigação de outras qualidades energéticas. O Sistema Laban esteve presente na minha formação como atriz desde 2007, quando iniciei minha graduação em Bacharelado em Teatro na Universidade Federal da Paraíba. Uma prática fundamental no meu trabalho como atriz e de investigação corporal. E pela simplicidade de diálogo e entendimento do Sistema pensei que também poderia ajudar no trabalho do ator sobre si mesmo com o ator.

Trata de um sistema de análise do movimento que é dividido por categorias e fatores, desta maneira torna-se uma metodologia mais acessível para a investigação das possibilidades corporais. São as categorias: Corpo-Expressividade e Forma-Espaço. Para o trabalho com o ator focarei na categoria Expressividade que tem como fatores: Fluxo – livre e controlado; Espaço – direto e indireto; Peso: forte, leve e pesado e Tempo – lento e rápido. Segundo o Sistema Laban a inspiração é a preparação do movimento, a expiração trata da corrente do movimento e a locomoção a transferência de peso, que isso leva do impulso inicial e continuidade do movimento. Enquanto que os fatores são qualidades dinâmicas que expressam a atitude interna do indivíduo (FERNANDES, 2008).

A categoria Expressividade (como nos movemos) refere-se às qualidades dinâmicas do movimento presente tanto na dança quanto na música, pintura, escultura, objetos do cotidiano, etc., e corresponde ao conceito Energia ou Dinâmica em outras linhas do Sistema Laban. O termo Expressividade vem de *Antrieb*, utilizado por Laban, significando propulsão, ímpeto, impulso para o movimento. (FERNANDES, 2008, p. 120)

Para o próximo encontro vou levar a Dança Pessoal, que também faz parte da minha formação. Conheci na época do curso de graduação e depois com cursos de aperfeiçoamento com o LUME Teatro. Porém, pensei para o ator a Dança Pessoal a partir da categoria Expressividade e seus fatores do Sistema Laban, para estimular nele a liberdade de dançar e sentir-se livre com o seu corpo e movimentos.

A Dança Pessoal

Terça-feira, dia 14 de novembro, nos encontramos mais uma vez na sala 02 do DAD. Iniciamos conversando um pouco sobre o Sistema Laban e como estava pensando utilizá-lo em nosso processo criativo. Falei de retirarmos a dança dos ventos da sequência de treinamento, pois, me parece que ela não está ajudando, ao ponto que ele não consegue executar, bloqueia e se frustra com isso. Entretanto, ele disse que quer tentar atravessar esta dificuldade. Assim, hoje também faremos a dança dos ventos. Mas, acentuei que não há necessidade de cobranças, e sim observar como os exercícios ajudam em seu trabalho sobre si mesmo.

Começamos com a Chegada, o Treinamento e partimos para o fluxo acrescentando os princípios do Sistema Laban. Dos elementos livre e controlado, fomos para a dança pessoal e indiquei que se deixasse seguir pelos movimentos, pelo fluxo e a energia formada com a dança. Para ajudar levei algumas músicas para serem usadas na dança pessoal. Ele seguiu por um período se investigando e descobrindo as possibilidades de locomoção, níveis, pesos, velocidades e saltos a partir da dança pessoal. Uma pausa. E iniciamos a dança dos ventos, e novamente ele não consegue executar e isso traz uma carga de estresse e tensão para ele e para o ensaio. Percebo que não está funcionando, peço para ele voltar para a dança pessoal e explorar na dança os movimentos encontrados das memórias.

Agora seguimos para a travessia, a primeira o mais lento possível: observando o estado interno, a temperatura, os pés no chão de madeira, os sons internos e externos da sala, e buscando o máximo do estado presente para a travessia. A segunda foi o penhasco, que havíamos trabalhado no segundo encontro, que o libera e coloca em posição de forças contrárias. Na terceira travessia ele explorou seus movimentos com a categoria Expressividade e os fatores, e estabelecer a relação do corpo com a memória envolvida. A quarta travessia usamos ao fundo as narrativas

das memórias, e pedi para ele diminuir a intensidade dos movimentos e conectar-se com a sua voz narrando suas experiências.

Terminamos o ensaio e senti que foi menos “doloroso” para ele.

Estou lendo o livro Uma atriz e suas personagens de Julia Varley, atriz do Odin Teatret, e hoje as palavras dela submergiram em mim. Nosso trabalho é subjetivo, assim como nossas experiências e memórias. Ver a frustração do Douglas é perceber que a sua subjetividade recebe as propostas de trabalho muito distintas das minhas, e então, necessito me deixar afetar por sua subjetividade e ver o processo também por seu corpo e necessidade.

...a informação substancial é somente aquela que se pode encontrar e seguir no seu próprio caminho pessoal; não repetir ou imitar diretamente o que é mostrado, mas sim aprender com a sua própria intuição e necessidades.

(VARLEY, 2016, p. 233)

Preparados, mas sem espaço

Chegamos no DAD, terça-feira dia 21 de novembro, e fomos surpreendidos com as provas específicas de teatro do vestibular deste ano. Com isso, não podíamos entrar no prédio e pensamos nas possibilidades, como era um dia de chuva descartamos espaços abertos, e no fim não encontramos nenhuma solução. Damos meia volta e voltei para casa e o Douglas para a sua. Um dia a menos de trabalho.

Um novo lugar

O DAD continua fechado para as provas específicas, então, fomos ensaiar na quinta-feira, dia 23, no Parque da Redenção. Dia quente e com muito movimento: muitas pessoas, cachorros e vozes altas. A mistura da natureza com o cotidiano da cidade foi o nosso cenário para o trabalho de quinta-feira. Escolhemos um lugar de grama e sombra, delimitamos o tamanho do espaço para usar e mesmo sendo externo fizemos a nossa sequência de sempre. Fizemos a dança dos ventos, por insistência do ator, porque percebo que já está dificultando a sua investigação.



21 - Prática no Parque Redenção. Fotografia Suellen Brito

Fomos para a travessia, a primeira lenta, a segunda o penhasco, e a terceira com a sequência dos movimentos das memórias, travessia com as ações internalizadas e buscando mostrar o menos possível. A última travessia seria narrando as memórias enquanto faz a sua partitura, mas ele não conseguiu fazer, bloqueou-se e mesmo que tentava não conseguia. E então terminamos o encontro com ele mais frustrado e irritado consigo mesmo por eu pedir algo e não conseguir executar. A exposição e as interferências sonoras e visuais pesaram muito nesse dia, a ponto que o Douglas não esteve totalmente presente.

Para o encontro passado uma poesia.

É sempre no passado aquele orgasmo,
 É sempre no presente aquele duplo,
 É sempre no futuro aquele pânico.
 É sempre no meu peito aquela garra.
 É sempre no meu tédio aquele aceno.
 É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
 Sempre na minha firma a antiga fúria.
 Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
 É sempre nos meus lábios a estampilha.

É sempre no meu não aquele trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.

Sempre dentro de mim meu inimigo.

E sempre no meu sempre a mesma ausência.

O enterrado vivo - Carlos Drummond de Andrade

O último encontro me preocupo, pois parecia que só haviam pontos negativos, porém comecei a pensar que nesta frustração também há transformação e conhecimento de si. O objetivo do processo não é a perfeita execução dos exercícios, e sim serem ferramentas para trabalhar sobre si mesmo, e nesse processo com o estímulo das suas memórias e experiências. Senti que era necessário encontrar outra atmosfera de trabalho, algo que tirasse a obrigação de perfeição, de fazer correto e de acertos.

O ator está trabalhando com cinco memórias da infância, sendo três delas memórias, podemos considerar leves, uma que é sobre uma brincadeira na rua em um dia de chuva, outra no dia que o pai o levou para aprender a nadar no lago com boias nos braços e a última da primeira vez que foi ao cinema. As outras duas memórias são de quando ele empurrou o primo na piscina e esse quase se afogou e a outra quando foi surpreendido por homens armados enquanto brincava com seus amigos em um terreno baldio. As três primeiras memórias possuem leveza de momentos bons e alegres, apesar disso, os movimentos destas memórias também são carregados de tensão, de peso e um pouco exasperados. É necessário descobrir o caminho de acesso das variações de energia de cada memória para então surgir no corpo e na voz. O ator já havia comentado que é a primeira vez que está em um processo criativo que o material de estímulo para a criação é ele mesmo, em todas as suas camadas: memórias, experiências, corpo e reflexão. E sempre me diz como é diferente estar com você mesmo no processo sempre, não existem outros personagens, outros textos, a não ser você mesmo sendo disparador do seu próprio trabalho.

Passei o fim de semana pensando sobre isso, lendo e buscando maneiras de estimular as outras energias e emoções que o ator possui, uma maneira de acessar

profundamente suas memórias depois de anos e tornar vivo realmente aquilo que o marcou: as sutilezas, os cheiros e as cores. Pensei em celebrar as memórias, uma maneira de encontrar todos os pontos positivos de cada uma, a beleza de cada experiência e assim navegar diferente por elas. Embora o ator queira continuar a dança dos ventos por achar que retirá-la é uma desistência, é a primeira coisa que fiz para o encontro de terça-feira. Agora é preciso manter um espaço que seja possível acessar todas as emoções e sensações que as memórias possuem, e a dança dos ventos estava sendo um bloqueio para isso.

Dia de celebrar as memórias

Terça-feira, dia 28 de novembro, o ator chegou quase uma hora atrasado do nosso horário combinado, por isso, ele fez rápida a Chegada e já pedi para ir direto para a dança pessoal. Enquanto ele se alongava expliquei sobre encontrar as variações de energias e emoções das suas memórias e para hoje trabalharíamos com o estado mais solar, ou pelo menos buscar.

Na dança pessoal coloquei músicas alegres e pedi que usasse como estímulo as qualidades do ar, leveza e visualizasse uma luz que sai de dentro para fora, como se o seu corpo fosse fonte de luz e toda a expansão jorrasse luz para o espaço. Um momento de celebrar suas memórias, dar leveza e sutileza para elas e todo o trabalho. Na dança pessoal seus pés se enraízam no chão de madeira e logo toma o ar e busca se enraizar novamente. Ele brinca com a sua coluna, que torna-se uma serpente descobrindo as curvas. Seu corpo vai tomando outras dimensões, explorando outros níveis e abraça o chão e as paredes, sempre o desequilíbrio do seu próprio equilíbrio. Um quase cair sempre.

Pedi para acrescentar na dança pessoal a sequência de movimentos das memórias que estava investigando, e deixar-se afetar pelas músicas e pelos estímulos de ar, leveza e sutileza. Mas ao acrescentar os movimentos perdeu a energia leve que estava construindo, voltou para a força, tensão e tônus pesado. A questão é a automatização da execução da sequência, que esta necessita ser desconstruída.

O próximo exercício, retirei do livro da atriz Julia Varley (2016): realizar a sequência de movimentos utilizando uma cadeira. Um elemento novo para tentar desconstruir e buscar novas variações de intensidade, velocidade e emoções. Depois de experimentar, ele fixou uma sequência com a cadeira e pedi para que fizesse falando as narrativas das memórias. Ao fazer o exercício, primeiro esquecia o texto



22 - *Investigação da memória pessoal com objetos.*
Fotografia Suellen Brito

ou perdia o movimento, mas aos poucos foi conseguindo desenvolver e a narrativa se encontrou com a execução dos movimentos. Ao falar a narrativa os movimentos tornaram-se menos automáticos.

Para finalizar ele fez uma caminhada lenta pelo espaço, pensando no que descobriu, nas intenções, emoções e na busca de outras energias que também se encontram presentes nas memórias.

Como despertar as emoções das memórias? Como acessar as sensações do que nos marcou? Como, depois de tantos anos, sentir no corpo e na alma as emoções de algo bom ou algo ruim? Para tentar encontrar um caminho para estas respostas voltei para Stanislavski em A preparação do

ator (2006) no capítulo Memória das emoções. Neste capítulo tem a relação de como usamos nossas experiências posteriormente na criação de um papel, como acessamos nossas memórias e motivações interiores para tornar vivo os objetivos e as circunstâncias da cena. No caso deste processo não temos um papel, são as emoções do ator para o trabalho sobre si mesmo. Em um momento do capítulo é falado sobre as divisões e subdivisões das emoções e usando desta ideia preparei para os próximos encontros dividir as cinco memórias em gavetas e trabalhar cada gaveta com seus elementos e especificidades.

As emoções das memórias

30 de novembro, quinta-feira, na sala 04 às 16h do DAD iniciamos mais um dia de trabalho. O ator começou se alongando e pedi para que permanecesse deitado no chão, indicando para entregar todo o peso do corpo, deixando a respiração cada vez mais lenta e profunda, verificar como o peso do corpo se distribui no chão e relaxando cada vez mais. Atentando-se para os sons à sua volta e também os que são

produzidos por si. A temperatura do chão de madeira e do ambiente, e ao mesmo tempo que está relaxado consciente ao momento presente. Pedi depois para que pensasse nas suas memórias: o que aconteceu, onde era, as cores, os cheiros, quem estava lá, como ele estava, quais as roupas, se chovia ou não, se fazia calor ou frio, quais as sensações e as emoções que ele sentiu. Busquei estimulá-lo para que retornasse para as suas memórias de modo mais interno e assim, lembrar de diversos detalhes.

Pedi para ele visualizar que dentro de si existem diversas gavetas, e em cada gaveta ele vai colocar uma memória e junto cada detalhe que lembrasse, tanto externas como internas. Principalmente as variações de sensações e emoções que cada memória possui, distinguindo ao máximo a diferença qual “ator” era de cada memória e como estava, o que sentiu e o que marcou de cada experiência. Para cada memória pedi para ele escolher uma cor, um elemento da natureza, quais sensações, emoções.

Do chão pedi para ir despertando o corpo e fosse para a dança pessoal. Na dança pessoal ele executou os movimentos que vinha investigando das memórias e trouxe alguns elementos em seu corpo, como a fluidez da água e do ar e a tensão da terra, e foi explorando as velocidades e as intenções de cada memória, buscando as variações delas nos movimentos. Ainda na dança pessoal pedi para que focasse apenas em uma gaveta e investigasse seus elementos na dança, buscando sempre a pulsão interior para o exterior.

Percebi que ele estava focado no desenho dos movimentos e então pedi para que ele diminuísse os movimentos e trouxesse para o seu corpo o elemento da natureza que ele escolheu, no caso era água, e deixar percorrer pela coluna. De olhos fechados ele foi seguindo deixando os movimentos menores, sutis e mais internos. Disse para não se preocupar em manter a forma e sim buscar afetar-se pela sua memória e os elementos que ela possuía.

Paramos com a dança pessoal e conversamos um pouco sobre a gaveta que estava sendo trabalhada, trata da memória de quando o pai dele o levou para nadar em um lago. Ele estava com boias laranjas nos braços e água era gelada, a cor é azul esverdeado e o elemento da natureza é a água. Falei de ele buscar o porquê dessa memória ser importante para ele, o que ele sentiu e qual sensação ele teve ao entrar na água e balançar os braços sozinhos. Disse que era o momento de deixar pulsar as memórias das emoções e deixar que elas desenhassem os movimentos e as

variações em cada experiência. Ele me disse que tem uma grande dificuldade em deixar-se afetar pelas emoções e sutilezas das suas próprias memórias e pensa sempre no que vai apresentar.

Passamos para a narrativa da memória, primeiro só narrou e depois fez junto com os movimentos. Percebo que há momentos que ele está ali, presente nas emoções da memória, e que depois elas se vão. Entretanto, hoje senti que ele foi um pouco mais além para dentro de si.

Mais uma gaveta

Entramos em dezembro, é dia 05 e nos encontramos às 16h na sala 02 no DAD. Mantemos o mesmo processo do encontro passado, selecionar uma gaveta e investigar os elementos da memória. O ator fez a Chegada, e depois foi para o chão, deitado e de olhos fechados, iniciei indicando para que ele entregasse todo o peso, relaxasse e percebesse como o seu peso se organiza e se distribui. Perceber os sons, a temperatura do corpo, do ambiente e manter-se o mais presente possível. Indiquei posteriormente para que visualizasse uma gaveta e assim abrir ela e pensar em todos os detalhes da memória, onde era, o que era, o que estava fazendo, a cor, os cheiros, as vozes, o elemento de natureza. Depois ele partiu para a dança pessoal investigando em seu corpo esta gaveta escolhida.

Neste dia ele escolheu a memória do jogo de taco, Douglas conta que chovia muito, e sua rua não era asfaltada, então seus tênis estavam pesados pela água e pelo barro do chão. Sua mãe aparecia algumas vezes durante a brincadeira para pedir ao Douglas voltar para casa, porque estava chovendo, mas ele não escutava e continua a brincar com seus amigos. Essa brincadeira é uma pessoa segurando um pedaço de madeira, como um taco, e precisa acertar uma bola jogada por outra pessoa, mas antes de tentar acertar a bola, precisava bater o taco no chão e dizer licença.

Ele pegou um taco imaginário com as duas mãos, gritou licença e golpeou também uma pequena bola imaginária, seus olhos acompanharam a bola que atravessava o ar, e acompanhei seu olhar como se eu também estivesse sido atravessada, como se aquela memória do passado estivesse ali, está agora ressignificada no presente.

Na dança pessoal pedi para focar nas sensações e emoções que essa memória leve ele, e ser afetado pelos im/pulsos. Ele trabalhou as velocidades, intensidades e

sempre o estimulava a visualizar a memória. O que ele sentiu, o que tinha, se fazia calor ou frio, se chovia ou fazia sol e assim por diante, maneiras de estimulá-lo a retornar as sensações. Com isso ele desenvolveu uma sequência de ações e pedi para ele executá-la narrando a memória. Ao colocar a narrativa sobre a sua gaveta, suas ações parecem ganhar outra atmosfera e energia, as suas sensações agora também estavam no desenho das ações. E desta narrativa eu pedi para ele usar só a palavra licença, (do momento que diz licença para acertar a bola). É perceptível que o uso da fala coloca o ator em outro estado, uma conexão acontece com suas emoções das memórias com o presente.

Nesta gaveta ele escolheu o elemento terra, porque o peso que estavam nos seus tênis pela água e o barro, davam a sensação que ele estava enraizado. Mas durante a execução das ações de lançamento da bola, o corpo dele estava menos enraizado, com movimentos mais leves e conectado com uma energia mais solar, por isso, ele experimentou depois com a imagem imagética de ar as suas ações, também levando em consideração que essa gaveta era de uma brincadeira, de um momento de alegria, que mesmo que houvesse o peso presente pelos tênis molhados e barrosos, seu corpo pulsava mais para cima, do que para baixo, e ao mudar para ar e com o uso da palavra licença deram uma energia própria, viva e única. A cor que o Douglas escolheu para esta gaveta foi um verde amarelado, que é cor que ficou seus tênis depois da brincadeira, e o que mais aproxima ele da sensação dos pés encharcados de lama e da chuva forte no chão de terra batida.

Ao final do encontro conversamos sobre a dificuldade dele chegar neste sentido interior de suas próprias memórias, dos im/pulsos que ajudam na relação do que está sendo no presente.

“Não pense no sentimento, propriamente, mas ponha a cabeça a trabalhar naquilo que faz com que ele cresça, em quais foram as condições que acarretaram a experiência.” (Stanislavski, 2006, p. 224)

“...nunca comece pelos resultados. Eles aparecerão com o tempo, como consequência lógica do que se passou antes.” (Stanislavski, 2006, p. 225)

Me pergunto então: como variar a energia das memórias do ator?

Um dia a menos

Devido ao um problema pessoal do ator não tivemos encontro no dia 07 de dezembro.

Uma gaveta aberta

Começamos mais uma semana, dia 12 de dezembro e nos encontramos na sala 02 do DAD às 16h de sempre. Continuamos o processo com as gavetas de cada memória e buscando compreender a necessidade pessoal do ator para intensificar sua presença nas variações das emoções de cada memória. Da Chegada, passamos para a sequência que inicia no chão na qual o estímulo com algumas indicações como nos encontros passados. Entretanto, para esse dia neste momento ainda no chão de olhos fechado indiquei para que intensificasse sua recordação para os sentidos da emoção, as sensações que estavam antes da emoção principal, do ápice da memória. Após ele foi para a dança pessoal com o objetivo de transformar as sensações internas em imagens externas e logo indiquei que acrescentasse a narrativa da memória, focando nas sensações e nos detalhes que ele viu. Como o lugar, se era dia ou noite, se haviam muitas pessoas, se ele estava com frio, com fome, se estava frio ou calor, se ele estava bem naquele dia, ansioso. Pedi para pensar nas cores, nos cheiros e tudo que o levasse para a atmosfera da emoção e das sensações. Da narrativa construída pedi para que deixasse somente algumas palavras que intensificassem o sentido da memória. A gaveta que ele trabalhou neste dia trata do dia que ele foi ao cinema pela primeira vez e se impressionou com o tamanho da tela, o branco do início do filme que quase o engolia. Para essa gaveta ele escolheu a cor branca, que para ele ao chegar no cinema a primeira coisa que gravou em sua memória foi aquela tela branca enorme, e por ter sentado tão perto, aquela cor branca parecia que ia engolir ele. O elemento da natureza foi ar, que mesmo ele o tempo todo paralisado vendo o filme, ele nunca esqueceu que as galinhas na animação criaram várias artimanhas para voar, e para ele a imagem das galinhas no ar na tela, foi uma das coisas mais engraçadas para ele. Como essa memória, que foi um momento de leveza, de compartilhamento com seus pais de algo totalmente novo para ele.

Nas primeiras vezes que ele realizou as sequências dos movimentos com a narrativa o percebi mergulhado em sua própria memória, mas ele é muito exigente consigo mesmo e toda vez que indico algo para que explore, isso o frustra, pois percebe que o realizado não estava “bom”. Essa é uma questão que levanto com ele

sobre que o processo não há nada pronto e tudo é uma construção que exige fazer e buscar intensificar os melhores momentos e perceber aquilo que não funciona. E estar aberto para fazer muitas vezes e muitas vezes não estar bom. Terminamos o encontro discutindo sobre isso e ele novamente percebe que essa exigência de já querer que tudo de primeira funcione o prejudica para explorar e se permitir errar.

Os sentimentos não dependem da nossa vontade e portanto não é possível reproduzi-los conscientemente, podemos unicamente nos esforçar para espremer de nós o tipo de sentimento solicitado, o que, de resto, muitos atores fazem, mas não é autêntico; e tão pouco são morfemas. Consideramos que são morfemas os impulsos que transbordam do interior do corpo para encontrar o “exterior”. Eu disse: o interior do corpo; trata-se aqui de uma certa esfera, que ao modo da *arrière-pensée* definiria como *arrière-être*, que compreende também todas as motivações do interior do corpo, do interior da alma; mas na prática falamos do interior do corpo. Existe o impulso que vai em direção ao “exterior”, enquanto o gesto é o seu acabamento. O gesto é o ponto final. Habitualmente, quando o ator quer fazer um gesto, o faz ao longo da linha que se inicia na mão. Mas na vida, quando um homem está em relação viva com os outros, como nesse momento vocês e eu, o impulso se inicia no interior do corpo e só na última fase aparece o gesto do braço, que é como ponto final; a linha vai do interior em direção ao exterior. Na relação viva com os outros se recebe um estímulo e se dá uma resposta. São justamente esses os impulsos: do pegar e do responder; dar ou, se quiserem, reagir. (GROTOWSKI, 2007, p. 132)

A linha tênue

“O palco torna-se um local em que o criador investiga a si mesmo e representa a vida oculta da consciência.” (QUILICI, 2004, p. 28)

Quinta feira, dia 14 de dezembro nos encontramos no horário de sempre na sala quatro no prédio do DAD para mais um dia de trabalho. Enquanto o ator se alongava conversei com ele sobre a citação acima que traz alguns dos pontos que estão sendo trabalhados e refletidos no processo. Apontei para ele sobre a relação do processo e o movimento, em que não existe uma preocupação estética em relação do que é bonito, mas que neste processo o importante era ele se sentir em contato consigo por meio dos exercícios e das suas memórias. Trouxe para ele uma experiência minha da época da graduação que uma professora de interpretação teatral nos falou sobre a linha tênue entre a consciência e inconsciência durante o processo criativo, isto é, deixar-se penetrar pelas emoções trabalhadas mas sem perder o senso crítico do que está sendo explorado. A partir desse relato lhe disse

para que se permitisse trabalhar nesta linha tênue, pensando também que o processo trata da exploração dos erros e não pensando no resultado das formas.



23 - Douglas em investigação de umas das memórias pessoais. Fotografia Suellen Brito

Depois do alongamento e conversa ele se deitou ao chão e iniciamos o processo para explorarmos mais uma gaveta. Fiz as indicações para que ele pensasse sobre a memória, as sensações, emoções e buscasse intensificar no presente os detalhes das sensações ocasionadas. Escolheu para esse dia trabalhar sobre a memória quando ele e seus amigos brincando em um terreno baldio foram abordados por assaltantes armados e ele conseguiu escapar e viu, escondido de longe, seus amigos serem ameaçados. Esta gaveta tem o elemento fogo, Douglas o escolheu devido a arma de fogo, pela presença dos homens armados preparados a atirar. A cor da gaveta é marrom, mas Douglas não soube especificar muito bem o porquê desta cor. Segundo ele, foi a cor que veio a sua mente ao pensar sobre o terreno baldio, dos homens e das armas. Saindo do chão começou a explorar a memória na dança pessoal, trazendo os movimentos que estava investigando ao longo do processo sobre essa memória. A partir do elemento da natureza, durante a dança pessoal indiquei potências e qualidades de movimento e após disso o deixei realizando a dança pessoal para que se conduzisse para a linha tênue que havíamos conversado. Após um período indiquei para que começasse a pensar na narrativa da

sua memória e assim começar a falar na dança pessoal. Primeiro ele o fez trazendo alguns aspectos mais externos do acontecimento e pedi para que também na narrativa buscasse esta linha tênue e focasse nas sensações e emoções vivenciadas. Com a repetição alguns movimentos foram se perdendo e outros sendo intensificados juntamente com algumas frases que traziam em si uma carga afetiva sobre o ocorrido. Ao meu ver neste dia ele conseguiu trabalhar com menos cobrança sobre si mesmo e foi um pouco mais além consigo mesmo sobre permitir errar e deixar-se aprofundar nas suas próprias memórias. Ainda assim, sentia-se como se não tivesse dado o seu melhor, não foi ao fundo da sua experiência aprofundada.

Capacidade da consciência de efetuar contínuos desdobramentos, colocando-se na posição espectadora do “jogo do mundo”, do qual é impossível subtrair-se totalmente. Esse paradoxo é especialmente ilustrado pelo ofício do ator, que, ao estar em cena, pode também interiorizar o papel do espectador, mantendo-se numa atitude de auto-observação. Essa percepção simultânea, do mundo e de si mesmo, poderá adquirir tonalidades mais reflexivas, gerando uma perspectiva crítica de se ver os costumes, a moral, as relações sócias etc. Pode constituir-se também como uma atividade puramente contemplativa, onde a consciência busca liberar-se da perspectiva subjetiva, e atingir a experiência da unidade entre sujeito e objeto. (QUILICI, 2004, p. 23)

Uma das grandes dificuldades que percebi durante o processo é enxergar as diferenças entre os limites de cada indivíduo e dar conta que estes limites são quebrados por cada um em seu próprio processo de trabalho e crescimento. No meu caso, desde que iniciei no teatro trabalhei com o método das ações físicas de Stanislavski e estimulada a estar sempre na linha tênue para a criação. Desta maneira, quando penso em trabalhar com minhas próprias experiências como estímulo para a criação não vejo um limite que me bloqueie, me deixo levar. Já neste processo, com outro ator, seis anos mais novo que eu, com distintas experiências artísticas que a minha e também outras experiências de vida que o levaram a limites singulares. Ele compreende quando falo sobre linha tênue, sobre os erros, sobre o processo, mas por sua trajetória essa maneira de estar em processo criativo a partir de suas próprias experiências é nova e opõe-se à limitação de aprofundamento e permissão de erros. O trabalho do ator sobre si mesmo requer coragem e desprendimento de vícios, de maneirismos de criação e fixação sobre o resultado, é estar de frente às frustrações, limitações e perceber mais seus pontos fracos que fortes. Mas é neste processo sobre o conhecimento de si que se desenvolve este espaço único que abraça o real, o

humano e todas as complexidades que envolvem o ser e estar no mundo, não está mais no campo da representação estereotipada, ou de uma representação distanciada da humanidade, do que ela é, complexa.

Entramos na última semana do processo e percebendo que o trabalho do ator sobre si mesmo não termina, está em processo na sala de ensaio, no dia a dia, no deixar-se ser afetado e atravessado pelas experiências que o permeiam.

Última gaveta aberta

Nos encontramos na sala 02 às 16h do dia 19 de dezembro para o penúltimo encontro do processo. Ao chegar o ator começou a se alongar e conversamos sobre as limitações que são expostas durante um processo de trabalho do ator sobre si mesmo. Trata de um processo que expõe as fragilidades, as complexidades humanas ao lidar com as suas próprias experiências que levam para outras percepções da vida e também sua função artística. Ao terminar o alongamento o ator partiu para o chão para iniciarmos o trabalho sobre a gaveta. Pedi para relaxar, perceber o chão de madeira, a temperatura, os sons que o rodeiam e respirar profundamente deixando o peso do corpo se distribuir ao chão. Pedi para que levasse sua consciência para a memória escolhida buscando os detalhes do acontecimento, as sensações, as emoções, percebendo como estava aquele corpo, o que via, escutava, quais odores sentia e permitindo ser levado para aquele momento já vivido. Aos poucos pedi para começar a movimentar-se devagar seu corpo, pensando que os movimentos são o ponto final das emoções desta memória. Assim ele iniciou sua dança pessoal explorando as variações das sensações, os detalhes presentes da memória. A memória trabalhada relata quando ele criança em uma reunião familiar foi irritado por seu primo e com raiva o jogou na piscina e este que não sabia nadar e quase se afogou. Todos da família brigaram com ele e mesmo assim ele não sentiu remorso do que fez, pois, estava com muita raiva do seu primo que não se sentiu afetado pelo acontecido. Douglas escolheu para esta gaveta a cor vermelha, pois ela relacionou esta cor a raiva e a cor que ele viu quando ele empurrou seu primo na piscina. Já o elemento foi água pelo fato objetivo de ter jogado seu primo na piscina. Durante a dança pessoal pedi para que deixasse ser levado pela cor e pelo movimento da água, assim como o que levou para que ele jogasse seu primo na piscina. Pedi para que pensasse a memória como gráfico, construindo o ponto mais alto da raiva e assim

explorando a gradação dos movimentos e da construção da emoção. Partimos para a realização dos movimentos com a narrativa e buscando trazer os detalhes mais íntimos que o levaram ao ápice da raiva para jogar seu primo na piscina, durante a narrativa sua presença foi intensificada e perceptível a gradação das emoções. Quando paramos pedi para ele perceber aquilo que mais funcionava e explorar, deixar-se levar para a linha tênue. Sobre esse pedido meu, ele me disse que não havia se sentido atravessado pela sua memória, mas lhe disse que eu tocada por aquilo que ele estava fazendo, e percebia um avanço em relação à sua disposição em explorar e atravessar seus bloqueios. E mais uma vez ele disse que não é o suficiente, e entramos na discussão que chegar ao ponto de aprofundamento nas suas próprias experiências requer tempo e continuidade e que não estará pronto na primeira tentativa. Falamos também sobre a maturidade de chegar ao momento de compreender como acessar nossas memórias e utiliza-las para o processo de criação, há situações que possivelmente serão alcançadas depois de um tempo de trabalho e também novas experiências de vida.

Voltamos para a ação e pedi para deixasse a cobrança de resultado de lado e permitisse entrar no estado de afetar-se como aquilo que o marcou desta memória, repetiu várias vezes com e sem narrativa, ele queria chegar ao fundo das memórias para que os seus movimentos fossem o ponto final de todas as sensações interiores. Fez várias e várias vezes, até ficar com raiva de si mesmo por não conseguir atingir esse ponto de entregar-se totalmente as suas próprias emoções, com raiva e frustrado por sentir-se na superficialidade das suas próprias experiências.



24 - Investigação de uma das memórias pessoais. Fotografia Suellen Brito

Chegamos no nosso último encontro, 21 de dezembro às 16h de um dia quente em Porto Alegre. Para este encontro pedi para que levasse um texto e uma música que se relacionasse ao processo que tivemos. Começou se alongando e logo foi para a dança pessoal e pedi para que se deixasse levar pelas músicas que estavam tocando, e aos poucos se conectando as gavetas, as sensações e emoções mais fortes e o que tornou mais forte durante a exploração de cada memória. Ao longo da dança pessoal ele foi construindo uma sequência de movimentos com as ações das memórias que mais o marcou durante o processo. E aos poucos pedi para trazer algumas palavras que estivessem relacionadas a memória.

Depois de fixar uma sequência dos movimentos das memórias coloquei a música que ele trouxe e pedi para realizar a sequência no ritmo e atmosfera da música e deixar-se afetar por ela. Após um período ele começou a trabalhar o texto escolhido por ele um trecho de Hamlet de William Shakespeare, foi falando o texto e aos poucos pedi para que o colocasse na sequência dos movimentos. O texto escolhido por Douglas trazia para ele esse sentido de busca, de descoberta e ao mesmo de tirar máscaras. O texto possuía um sentido em relação ao seu processo de trabalhar sobre si mesmo e das dificuldades e frustrações. Com o texto algumas ações se

modificaram, ganharam outro tempo e intensidade. Ele encontrou o desequilíbrio como ponto principal para a realização total da sequência.

Terminamos o encontro conversando sobre a dificuldade que foi exposta no processo e o trabalho do ator sobre si mesmo nos leva para outro lugar, outra maneira de nos ver diante dos nossos próprios acontecimentos e diante da ação teatral, do processo criativo, de tornar o teatro o espaço de falar sobre si, sobre as complexidades humanas e sobre o mundo, transformar a realidade a potencialidade e eficácia da presença do ator no seu trabalho e nas suas experiências aprofundadas.

Termino este relato com o trecho do livro de Clarice Lispector, *A Paixão Segundo G.H.*, que remete um pouco das inquietações que permearam e permanecem sobre o processo criativo.

Dá-me a tua mão Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

Não era usando como instrumento nenhum de meus atributos que eu estava atingindo o misterioso fogo manso daquilo que é um plasma - foi exatamente tirando de mim todos os atributos, e indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado a isso, eu abandonava a minha organização humana - para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva.

ANEXO I - Diário de Trabalho do Ator Douglas Lunardi sobre o segundo processo criativo

Processo RITOS

Diário – Douglas Lunardi

Outubro a Dezembro de 2017, Porto Alegre/RS

01

Como do grupo inicial só sobrou eu, tomamos um caminho diferente nessa nova fase. Suellen explicou que utilizaríamos de alguns exercícios físicos para buscar um estado específico, um estado de mais intensidade no trabalho do ator. Temos uma ordem. Certa sequência de movimentos que faremos todo dia, para criar uma unidade e manter um padrão. Me parece uma boa ideia.

Do que trabalhamos hoje, o que mais me chamou a atenção foi um exercício em que corríamos como se fossemos pular de um precipício. No ato decidiríamos se pularíamos ou pararíamos um passo antes. Me lembrou muito o Jo ha kyu, da Canoa de papel, do Barba. Me chamou a atenção pois depois que paramos fiquei com uma sensação de pulsação na coluna. Uma energia que subia e descia constantemente.

Na hora fiquei com a palavra "Bounce", na cabeça. Acho que expressa bem.

02

Eu sempre achei que o que me fazia funcionar melhor, o que movia meus botões era a exaustão. Esse processo tem me mostrado que DEFINITIVAMENTE não é assim que a banda toca. Ainda acho que o aspecto físico me ajuda, e muito, a chegar em alguns lugares, em alguns níveis de energia diferentes. Ultimamente, dentro e fora da sala de ensaio, o único momento em que tenho sentido algo de fato é quando me exercito fisicamente com alguma intensidade. Apesar disso, tem sido absolutamente frustrante executar alguns exercícios que deveriam durar trinta, quarenta minutos e aguentar apenas cinco, dez. Isso tem me deixado muito estressado.

Caramba, como eu odeio dança dos ventos.

03

Justamente por odiar a dança dos ventos e achar ridiculamente difícil, tenho tentado fazer em casa, o tempo todo que tenho disponível.

Tenho falhado miseravelmente, parece que não consigo progredir.
Esse processo tem servido pra eu passar raiva, para variar.

04

Como estamos em semana de provas específicas no DAD, as salas de ensaio não estão disponíveis, por isso tivemos que ir até a redenção.

Sem dúvidas hoje foi o dia mais complicado. Fazer as coisas que normalmente fazemos na sala de ensaio, porém ao ar livre foi muito difícil. Tanto que não consegui finalizar a sequência que sempre fazemos. Tiltei. Fiquei bastante frustrado pois achava que já tinha conseguido me desvencilhar dessa mania de me importar muito com as pessoas em volta, mas noto que é absolutamente o contrário. Trabalhar no meio daquelas pessoas foi desconfortável não só na hora como agora quando escrevo. Não sei o que diabos é isso. Tenho que dar um jeito de me importar menos com estranhos.

05

Começamos a trabalhar com memórias minhas hoje. Apesar de já saber que faríamos isso, afinal faz parte da premissa do trabalho, começo a notar que não é algo simples.

Até agora estive trabalhando apenas com material muito distante de mim, personagens, situações, etc. Usar coisas que vieram de mim parece muito mais complexo. Não por que essas coisas talvez me afetem, muito pelo contrário, isso é que vem incomodando.

Uma das coisas que noto não só hoje, mas quando estivemos entre mais pessoas, é que existe uma facilidade nos atores/atrizes, em se afetar, se deixar levar por coisas que aconteceram em suas vidas.

É natural pensar que sentimentos que não foram fabricados em um palco tendam a aparecer novamente quando evocados, mas tem me incomodado que isso não está ocorrendo comigo.

É diferente trabalhar com minhas memórias pois é como se o texto base desta vez não fosse alguma ficção muito louca, ou algum clássico, mas as coisas que eu mesmo passei e fiz. Apesar disso o processo parece o mesmo, o sentir é o mesmo.

06

A questão de sentir e não sentir, de o quanto sentir as coisas que estão acontecendo no palco, que estão sendo estimuladas na sala de ensaio, as coisas que decidimos trabalhar e estamos criando, tem sido o que mais me faz pensar durante esse processo. Sempre volto para a imagem de um encontro que tivemos na "primeira versão" do processo, em que tínhamos outras pessoas além de mim. Era nítido a maneira como todos se afetavam, mais que isso, como genuinamente sentiam as coisas que relatavam, apesar de serem já memórias remotas.

A Suellen trouxe um ponto muito interessante. Ela disse que isto que estamos fazendo não é terapia, logo é necessário haver um distanciamento para que seja possível trabalharmos. Se as feridas ainda estão abertas não é possível haver uma investigação interessante. Estou de acordo, porém me incomoda que deveria haver alguma reação de minha parte com certas coisas. Ora, que ator que se preze não sente as coisas? É possível seguir nessa profissão sem sentir nada, somente fingindo?

Me incomoda muito a ideia de me tornar canastrão, alguém que cria trabalhos vazios, etc.

07

Trabalhamos hoje na casa Tony Petzhold. Foi diferente pois é um espaço bem menor do que estamos acostumados, tive que prestar atenção para não sair me batendo nos espaços.

Notei uma série de coisas. Trabalhávamos bem em frente de uma grande janela, que dava pra uma avenida bem movimentada. Apesar disso, não me senti acuado como da vez em que estávamos redenção. Acredito que isso se dá pois não estávamos diretamente na rua, tínhamos algo que nos protegia. É como teatro de rua. Numa situação de atuação organizada na rua, acho que os figurinos, os outros atores e atrizes, enfim, o todo seria o que me protegeria, seria como uma armadura na frente do povo. É como se houvesse uma necessidade de não ficar cru na frente do público, entende? Algumas coisas que viemos conversando durante este processo me fizeram chegar a essa conclusão.

Muito se fala sobre a importância da vulnerabilidade, de quanto poder, do quão forte um ator/atriz é quando se abre inteiramente pro público, mas eu sempre interpretei isso como alguém que não necessita mostrar uma faceta de força e vigor o

tempo todo, o que até acredito estar correto, porém penso que pra mim, especificamente é não se encher de muletas, de máscaras.

Isso tudo me lembra aquela conversa clássica do ator que precisa despir as máscaras do dia-a-dia para assumir uma nova no palco. Engraçado que, no lugar onde ensaiamos, na Petzhold, estávamos cercados por quadros de Kazuo Ohno, maior nome do Butoh. E Butoh é absolutamente visceral, verdadeiro. Talvez tenha influenciado esse pensamento.

08

No encontro de hoje, continuei utilizando movimentos que já tinha criado para cada memória. Mais que isso, Suellen me pediu para juntar os movimentos como se fosse uma partitura corporal só.

Depois de algumas repetições, delimiti alguns movimentos e limpei algumas coisas.

Apesar da repetição e trabalho nos movimentos ter funcionado, ter criado algo minimamente consistente, havia a sensação de que algo faltava. Era como se fosse apenas uma movimentação vazia. Seguindo um pedido da Suellen, refiz o trabalho, porém com palavras acompanhando. A partitura corporal acompanhada pelo texto de uma de minhas memórias mudou completamente o tom, ao menos internamente. Este encontro deixou claro a mudança no agir/sentir pra mim quando adiciono um texto ao trabalho. A importância da palavra e como ela influencia o fazer teatral.

09

Hoje a Suellen estabeleceu algumas coisas. Me pediu para pensar nas memórias separadas em caixas, cada uma com uma cor. Além disso, para cada memória eu deveria apontar uma cor e elemento da natureza.

As escolhas de cores e elementos foram quase todas sem grande deliberação. Concluí que, como um dos principais conflitos meus neste processo é sentir, deveria também selecionar as cores e elementos cabíveis sem grande planejamento, e sim segundo como eu me sinto em relação a cada uma das memórias.

Tendo feito isto, trabalhei com uma memória que envolvia nadar em um açude quando criança. Uma memória tranquila, o que sinto que se refletiu em meus movimentos, evidentemente depois de algum trabalho, pois noto que minha tendência

e me extenuar em movimentos sofridos para depois entrar em certa concentração. Em todo caso, eventualmente os movimentos se alinharam com minha imagem mental da situação, nadar, boiar, flutuar entre a água, e sinto que tal tranquilidade se fez na partitura que compus para esta memória. Engraçado apontar que o processo nesse dia se deu exatamente como lembro a memória, pois no início estava apavorado de entrar na água, apesar de ter uma bóia, apenas depois de certo tempo consegui me estabelecer e ficar tranquilo, assim como o trabalho no dia de hoje.

10

Trabalhamos hoje com a segunda memória, um jogo de "taco" na chuva. O que interessa no dia de hoje foi a abordagem. Tanto a memória escolhida quanto o jogo em si são alegres, pra cima, divertidos.

Hoje a Suellen apontou algo que eu já percebia porém nunca tinha dado a devida atenção: a tendência que tenho de deixar tudo pesado, de fazer absolutamente tudo em cena se tornar um sofrimento.

Depois que executei os movimentos por um tempo, e depois dos apontamentos da Suellen notei que de fato me sentia mais pesado, mais para baixo. Haviam movimentos de rebatimento, usando um taco imaginário, e esses momentos pareciam que eu lutava para levantar um peso absurdo, algo que ecoava por todo meu corpo, o que não devia ocorrer, deveria ser leve e simples. O que eu senti, ou acredito que senti naquele momento foi um pouco de peso por estar absolutamente molhado, sujeira que vinha da rua lamacenta, cansaço, porém tudo isso ligado por certa alegria, certa empolgação.

Depois dos apontamentos os movimentos mudaram. Levando em consideração que essa cena deveria ser leve, ela se tornou mais leve. Não só isso, mas principalmente o adicionar da palavra "licença" fez com que eu conseguisse brincar um pouco mais em cena.

Novamente, agora enquanto escrevo, reflito e consigo notar a dificuldade em "brincar" em cena, de aproveitar o que estou fazendo. Adicionar a palavra licença muda bastante por ser, pra mim algo engraçado, até um pouco ridículo, ora, estou pedindo licença para rebater uma bolinha. Em todo caso, mais uma vez a lição é tentar não manter toda essa tensão e seriedade sorumbática em tudo que faço. Conseguir me divertir um pouco.

11

Hoje utilizamos a primeira memória que eu trouxe para esse processo. Ainda em uma fase em que haviam mais pessoas além de mim, mencionei um episódio em que fiz uma pessoa se afogar.

Como já aconteceu algumas vezes, Suellen e eu entramos em uma série de discussões sobre a forma dos movimentos e o ser bonito ou não ser. O grande problema aqui é que ela afirma que eu me preocupo demais com a forma das coisas, me preocupo que as coisas estejam bonitas e funcionem, e ainda estamos na sala de ensaio, onde deveríamos estar livres para testar coisas sem se abalar muito com isso - o que é um argumento plausível, porém me parece muito difícil executar um trabalho aceitável quando os tais testes, quando o trabalho durante e dentro da sala de ensaio está fraco. Sinto que algumas coisas não estão no nível que eu gostaria que estivessem e isto tem me atrapalhado bastante, por isso paro no meio de algumas partituras e começo tudo desde o começo.

Pra ser sincero não sei se o real problema é com fazer as coisas com uma forma bonita ou não, mas é - *e vou destacar isto para a responsável por esse mestrado entender que estou falando com ela* - que **eu**, ator, esteja satisfeito com o que está sendo feito. Eu não poderia ligar menos pra se as outras pessoas da sala de ensaio, ou os espectadores da peça/trabalho/etc. vão gostar ou não. O que me atrapalha demais é **EU** pensar que o trabalho não está bom. E a palavra do ator sobre o próprio trabalho tem que ser absoluta. Diretor pode me dizer que está bom, se eu não acho bom, não está bom.

Ou seja, as discussões com a Suellen definitivamente não mudaram meu modo de pensar quando a este ponto específico, apesar de que compreendo que há certas preocupações que me seguram demais durante processos, e entendo que há a necessidade de uma suspensão da crítica durante alguns momentos.

12

De todos os encontros, sinto que este foi um dos mais leves. A memória em questão, uma ida ao cinema nos tempos de criança, fez com que o trabalho de hoje fosse naturalmente mais tranquilo.

Como de costume, aqueci, me alonguei e iniciamos. Desta vez, ao menos em relação as outras, posso dizer que senti que fui afetado muito mais pela memória.

A Suellen deu menos apontamentos, as coisas fluíram de maneira mais orgânica. Isto me fez ficar refletindo se foi o caso de algumas memórias e situações naturalmente me afetarem mais, como deve ocorrer com qualquer pessoa, ou o trabalho até aqui que já fez algum efeito em mim e me deixou mais aberto para isso.

No fim das contas acredito que os dois.

13

No dia de hoje ficamos em uma sala menor. Diferente da última vez, na Tony Petzhold, não senti grande diferença, apesar que dessa vez a sala tinha ainda menos espaço. Tenho pensado que, apesar de estar decepcionado com minhas habilidades físicas como um todo, já que este processo mostrou uma série de fraquezas e falhas minhas nesse quesito, acredito que já tenha não só me habituado como esteja melhor preparado nas questões pontuais do trabalho do ator que trabalhamos aqui. Hoje finalizamos a série de memórias com uma lembrança que envolvia uma espingarda e certa violência. Talvez a falta de espaço tenha contribuído para o trabalho, diminuindo um pouco a amplitude de meus movimentos e fazendo tudo um pouco mais claustrofóbico, o que acredito cair bem com a memória, que é pesada.

Como antes, trabalhamos com movimentos, com a cor e elemento. Desse dia, como já mencionado, destaco que acredito ter, ainda que mínima, uma maior facilidade para chegar no ponto em que consigo de fato sentir algo, ainda que, sinceramente permaneça com grande dificuldade para alcançar esse estado.

CONCLUSÃO

Essencialmente, eu cheguei nesse processo sob a ideia de investigar como as memórias pessoais podem afetar o ator em cena. O trabalho evoluiu, a proposta evoluiu, e entramos em um estágio de intenso trabalho do ator. Investigamos sim como os ritos de passagem, como as coisas que enfrentamos na vida, sejam elas boas ou más nos afetam, e como isso pode vir a nos afetar em cena. Tendo passado por tudo isso concluo comigo mesmo que é evidente que essas coisas são levadas conosco para o palco. Todos conhecemos a cantiga de que o ator deve retirar todas as suas máscaras antes de assumir uma nova em cena, ou de não assumir nenhuma, simplesmente ficar ali, em cena, como si mesmo. Mas realmente é possível retirar

toda a bagagem pessoal antes de colocar o pé no palco? De assumir um personagem, um trabalho?

Cresce em mim a dúvida se é de fato possível.

Em todo caso, não foi apenas isto que me causou grande reflexão durante esse processo. Pra mim, pessoalmente, o ponto mais forte e importante foi o sentir. Li em algum livro do Stanislavski (confesso que não lembro qual) sobre o quão benéfico e necessário é o ator treinar e se preparar para estar sempre aberto ao mundo, aberto aos estímulos externos e internos. Me parece natural que isto é a melhor escolha, é uma das coisas que busco como profissional e já confessei em minhas conversas com a Suellen mais de uma vez a inveja que sinto de pessoas que tem certa facilidade em sentir tudo que ocorre, tudo o que já ocorreu, de sentirem e serem afetadas sempre, o que não ocorre comigo. Entre uma série de coisas, o que fica mais forte comigo depois disso tudo é a busca em como não ser um vazio. Vazio pois apesar de ter genuinamente sentido mais das memórias, dos trabalhos nos últimos encontros, ainda sinto que estou muito atrás, que sinto as coisas em tons de cinza. Nos últimos dias de processo conversei mais de uma vez com a Suellen, e ela fez algumas implicações de que talvez algumas coisas só viessem com a vida, com o viver, com o fazer. A sensação que tive e ainda tenho é que preciso viver mais se quiser fazer mais. Talvez de fato eu não esteja vivendo intensamente o suficiente. Talvez eu mesmo esteja segurando e mantendo meu trabalho no campo da mediocridade.

A conclusão que tiro é que talvez eu precise intensificar tudo e ver até onde vai.

ANEXO II – Texto extra de Douglas Lunardi sobre o processo

Originalmente eu só ia mandar uns pensamentos de maneira informal pelo facebook, mas se pode ajudar no trabalho ainda em progresso, segue algumas divagações minimamente organizadas.

Eu, Douglas Lunardi, dou permissão para a reprodução de qualquer trecho desse documento, caso necessário.

Porto Alegre, Junho de 2018

Dança dos ventos

Originalmente, quando iniciei o processo com a Suellen, a prática da dança dos ventos era sem dúvida uma das coisas mais odiosas que fazíamos, ao menos na minha opinião. Eu não só tinha sérias dificuldades na execução dos movimentos, como, por uma questão de resistência e preparo físico em geral, sentia gigantesca dificuldade com esse exercício. Não só isso, mas na época eu estava absolutamente confuso se de fato acreditava muito no uso da exaustão como método válido ou achava absolutamente descartável.

Avançando para meu momento atual, nem tão estranhamente quando eu concluí enquanto comecei a escrever este relato, a dança dos ventos é algo que está estabelecido dentro do meu repertório de práticas como ator. Absolutamente sem nenhuma exceção, todos os dias em que entro em prática física teatral, inicio, logo após meus alongamentos, uma breve sessão da dança.

O que acontece em meu caso é que descobri o valor da dança dos ventos como prática meditativa. O exercício em questão tem sido de grande valia para me ajudar não só a deixar para fora da sala de ensaio o que não for propício ao ambiente, como para me ajudar a concentrar e algo que eu nomeei no momento como “colocar no eixo”.

Refiro-me a colocar no eixo a sensação que temos após uma prática de meditação ou extenuante exercício físico. A sensação de que o ruído mental que normalmente nos acompanha ter sumido, ainda que momentaneamente, e de que nosso corpo está presente, no momento, alinhado com quaisquer energias que venhamos e precisamos usar para o fazer teatral.

Por estas razões tenho inserido a dança dos ventos na minha vida como ator em geral. Entre uma série de coisas, este foi um aspecto em específico que tem me ajudado de maneira prática, um pouco antes da subjetividade da qual sempre trabalhamos no fazer teatral.

Processo

Apesar de não ter sido um ponto específico de grande importância no que tange as discussões pontuais e tema do trabalho que fizemos, uma das coisas que ficou até hoje em minha mente foi um momento em específico em que a Suellen me disse que certas coisas só vem com a experiência, que eu precisava viver mais.

O que ocorre comigo e ficou mais evidente e mais forte durante este processo em específico foi um traço bastante particular, o caso que eu, Douglas, não sou uma pessoa que costuma sentir emoções muito fortes. Minha maneira de ver e interagir com o mundo e a vida não se dá em uma montanha russa de emoções, muito pelo contrário, apoio-me mais na estabilidade e ordem.

Vinha sentindo desde cedo no processo que tal postura me colocava atrás e dificultava o trabalho. Quando me foi dito que eu precisava viver mais (sinceramente talvez nem foram essas especificamente as palavras usadas) me foi plantado um questionamento que SEMPRE me faz voltar a este processo. Depois de muito pensar e muito fazer e muito conversar com pessoas distintas cheguei até a conclusão de que sim, algumas coisas precisam ser vividas e sim, sinto a necessidade de viver muito e viver já, e não sei sinceramente dizer se isto se deu por essa postura específica ou simples coincidência, mas o ano de 2018 para mim tem sido exatamente o oposto de todos os outros para mim, um absoluto caos.

Ao meio da turbulência de minha vida atual e de uma série de dúvidas, sinto como se cada pequena coisa tivesse o tamanho de três gigantes, e isso me faz voltar ao processo e voltar a ideia da liminaridade quase que diariamente. Com a minha experiência pessoal posso confirmar que sim, posso sentir que há de fato um momento de mudança quando certas coisas acontecem, e sim eles afetam todo o corpo e toda a mente.

Pra ser absolutamente sincero não tenho certeza de onde quero chegar com esse último trecho. Escrevi este documento todo numa tacada só. Acredito que o que eu queira expressar nessa sessão em específico é que sinto todo o meu trabalho afetado e diferente depois de certos eventos na minha vida, então realmente, esse espaço de mudança afeta sim o trabalho do ato

ANEXO III – Vídeos e Fotos (DVD)

ANEXO IV – Autorização de uso de imagem e texto**“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)**

Eu, DOUGLAS NUNES MUVARDI, CPF 037 956 230 81 e RG 270 448 90 58, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

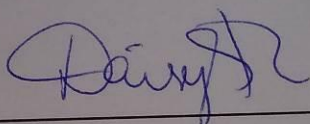
Porto Alegre, Junho de 2018.

Douglas MUVARDI

“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Dainy do Silva Formai CPF 80970451091 e RG 7066372058, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Junho de 2018.



“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Luciana Brito, CPF 009.263.310-27 e RG 1086564513. autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.


Porto Alegre, Junho de 2018.

Luciana Brito

"AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Jéssica Trindade, CPF 035.066.190.12 e RG 1115205419, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Junho de 2018.

Jéssica Trindade 

“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Evelyn Leiria Ligoeki, CPF 960.944.430-04 e RG 9074236796, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Junho de 2018.



“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Carolina de Mattos Schmitz, CPF 019.423.750-85 e RG 2102690043, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Junho de 2018.



“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Laura Marçal Garcia Machado, CPF 041.257.940-57 e RG 1115672543, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Junho de 2018.



“AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, Nadya Mendes de Oliveira, CPF 465.678.799/04 e RG 1075783637, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

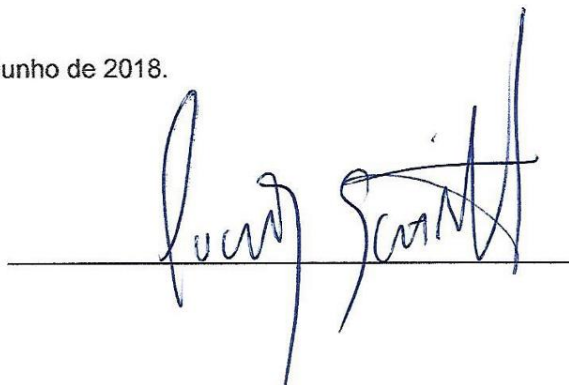
Porto Alegre, Junho de 2018.



"AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, VOZ E RESPECTIVA CESSÃO DE DIREITOS (LEI N. 9.610/98)

Eu, LUIS SCAMITTI DA CRUZ, CPF 819.551.700-53 e RG 1085924353, autorizo à pesquisadora Suellen Araujo de Brito, CPF 365.656.818-99 e RG: 44.715.943-4 SSP/SP, a utilizar do meu nome, assim como qualquer imagem e textos produzidos durante o processo prático realizado durante a pesquisa; na composição, apresentação e publicação de sua dissertação de mestrado intitulada *Em travessia no teatro ritual: uma investigação no trabalho do ator sobre si mesmo*, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, Junho de 2018.

A handwritten signature in blue ink, reading "Luis Scamitti da Cruz", is written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

