

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

Gustavo Lops Susin

MOVIMENTO-MATRIZ:
UMA DESMONTAGEM TEXTUAL SOBRE O TREINAMENTO DE UM ATOR DO
GRUPOJOGO

Porto Alegre
2022

Gustavo Lops Susin

MOVIMENTO-MATRIZ:
UMA DESMONTAGEM TEXTUAL SOBRE O TREINAMENTO DE UM ATOR DO
GRUPOJOGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador:
Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Porto Alegre
2022

CIP - Catalogação na Publicação

Susin, Gustavo Lops
Movimento-Matris: Uma desmontagem textual sobre o
treinamento de um ator do GRUPOJOGO / Gustavo Lops
Susin. -- 2022.
155 f.
Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Treinamento de ator/atriz. 2. Teatro de Grupo.
3. Desmontagem Cênica. 4. GRUPOJOGO. I. Massa, Clóvis
Dias, orient. II. Título.

Dedico este trabalho a todos aqueles que praticam a busca-de-si, feita através da empatia, dos afetos e da hospitalidade. Dedico a todos aqueles que ainda amam, simplesmente, fazer teatro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Helio e Rosa, pelo suporte e amizade, e por terem me permitido viver uma vida de sonho, fantasia e paixão pela arte e pelo conhecimento. Eu amo vocês!

Agradeço também às minhas irmãs, Luciana e Débora, que, invariavelmente, me aconselham e acolhem nos momentos que necessito.

Agradeço a minha namorada e companheira Jennifer, mulher poderosa, obstinada, criativa e sensível. Você é uma inspiração, e sem sua atenção e carinho, tudo não teria tido o mesmo encanto. Obrigado!

Agradeço ao meu amigo Alexandre Dill, multi-artista fodástico, talentoso, generoso, caprichoso, genioso. Uma genialidade que me fortalece e me acolhe, se fazendo um verdadeiro mestre.

Da mesma forma, agradeço a todos os amigos de caminhada no GRUPOJOGO de Experimentação Cênica. Tenho orgulho de sermos um grupo de teatro, e para mim, no final, isso é o mais valioso.

Agradeço ao meu professor orientador, Clóvis Massa, uma das pessoas mais inteligentes e gentis que conheci na vida. Guiou-me com cuidado e afeto nesta jornada em busca da obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas que eu tive oportunidade de ser aluno, e que me ensinaram tanto em tão pouco tempo, também eles certamente sofrendo com a impossibilidade da presença por conta da Pandemia do Covid-19, e com o descalabro da gestão pública de ensino e cultura. Vocês são a resistência na UFRGS!

Agradeço ao meu colega de trabalho Evandro Cesar Silva da Silveira, que permitiu a partir de sua gestão na agência Farrapos do Banco do Brasil, que eu pudesse conciliar meu estudo com meu emprego. Da mesma forma, a todos meus colegas de Banco que me deram suporte nos momentos em que não pude estar presente.

Agradeço ao mestre Carlos Simioni, um ser definitivamente iluminado, e que doa sua luz a todos aqueles que se aproximam dele. Da mesma forma, ao LUME como um todo, por ser um espaço de troca de conhecimentos, e onde criei profundas amizades.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo de construção das práticas do “treinamento do ator/atriz” dentro da minha trajetória de trabalho no GRUPOJOGO de Experimentação Cênica. Usando como modelo a estratégia da desmontagem cênica, revisito minhas vivências na condição de ator integrante do GRUPOJOGO e outras experiências pessoais de minha formação, através de uma desmontagem textual que tem como título “Movimento-Matriz”. A pesquisa busca sustentação nas construções teóricas sobre o tema “treinamento do ator/atriz” produzidas por Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier e Renato Ferracini. Como aplicação prática, foi realizada uma imersão investigativa com alguns atores do grupo, em que se testaram linhas de ação do treinamento de ator/atriz, e que geraram reflexões sobre como nosso treinamento é influenciado por nossos interesses estéticos e escolhas políticas. Deu-se assim, como resultado, a identificação de quatro eixos de suporte em que um treinamento de ator/atriz se sustenta e se desenvolve: o técnico, o ético, o político e o sensível. Estes eixos são abastecidos por diferentes elementos em movimento, atualizando o treinamento e dando-lhe sentido.

Palavras-chave: Treinamento do Ator/Atriz. Movimento-matriz. GRUPOJOGO. Desmontagem.

RESUMEN

Esta es una investigación sobre el proceso de construcción de las prácticas de “training de actor/actriz” dentro de mi trayectoria de trabajo en el GRUPOJOGO de Experimentação Cênica. Tomando como modelo la estrategia del desmontaje escénico, reviso mis experiencias como integrante del GRUPOJOGO y otras experiencias personales de mi formación, a través de un desmontaje textual titulado “Movimento-Matriz”. La investigación busca fundamentar sus problematizaciones en las construcciones teóricas sobre el tema “training del actor/actriz” producidas por Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier y Renato Ferracini. Como aplicación práctica, se realizó una inmersión investigativa con algunos actores del grupo, en la que se ensayaron líneas de actuación del training de actor/actriz, y que generó reflexiones sobre cómo nuestra formación es influida por nuestros intereses estéticos. y opciones políticas. Como resultado, se identificaron cuatro ejes de apoyo sobre los cuales se sustenta y desarrolla la formación actor/actriz: el técnico, el ético, el político y el sensitivo. Estos ejes se alimentan de diferentes elementos en movimiento, actualizando el entrenamiento y dándole sentido..

Palabras clave: training del actor/actriz. Movimento-Matriz. GRUPOJOGO. Desmontaje.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O INÍCIO: A TÉCNICA COMO GUIA	25
2.1 ORGANIZAR O CORPO.....	25
2.2 TREINAMENTO COMO TRAMPOLIM.....	29
2.3 A ORGANIZAÇÃO CORPORAL NO GRUPOJOGO.....	36
2.3.1 A PRECISÃO EM MEYERHOLD.....	39
2.3.2 A HARMONIA EM LABAN.....	42
2.4 PLAY-BECKETT: ENQUANTO ESPERO, JOGO.....	45
3 ASPECTOS ÉTICOS E POLÍTICOS DO TREINAMENTO	50
3.1 OS CAMINHOS QUE LEVAM AO LUME.....	50
3.2 MATRIZES.....	56
3.3 CORPO MULTIFACETADO.....	59
3.4 AS TREVAS RIDÍCULAS.....	62
4 A BUSCA DE UM CORPO SENSÍVEL	71
4.1 A BUSCA DE CARLOS SIMIONI.....	71
4.2 SOZINHO NO TABLADO.....	82
4.3 OS CAMPOS NEUTRAIS.....	86
5 O MOVIMENTO-MATRIZ	103
5.1 O PESQUISADOR EM PROCESSO DE COMPOSIÇÃO TEÓRICA.....	103
5.2 MOVIMENTO-MATRIZ: UMA DESMONTAGEM SOBRE O TREINAMENTO.....	105
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	117
APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CARLOS SIMIONI	124
APÊNDICE B – DESCRIÇÃO DE EXERCÍCIOS	139
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM ALEXANDRE DILL	149

1 INTRODUÇÃO

É aparentemente difícil iniciar qualquer pesquisa sobre práticas teatrais quando tentamos abordar, em específico, o que mundialmente se tornou conhecido como “Treinamento do Ator/Atriz¹”. A simples palavra “treinamento” é capaz de gerar uma série de inquietações quando vista sob a perspectiva do seu uso no campo das artes cênicas. Isso decorre muito provavelmente da sua origem etimológica; ao isolarmos o substantivo, deparamos com o verbo “treinar”.

“Treinar” pode carregar muitos significados, como atesta qualquer dicionário. Peguemos o exemplo do próprio dicionário do Google, organizado pela Oxford Languages²:

Treinar (verbo): 1. Transitivo direto. Dar ceva a (aves). 2. Transitivo direto. Tornar hábil, destro, capaz, por meio de instrução, disciplina ou exercício; habilitar, adestrar. 3. Transitivo direto. Executar regularmente (uma atividade); exercitar, praticar. 4. Intransitivo e pronominal. Preparar-se para competições desportivas, ou para outros fins.

Se olharmos para alguns sinônimos na língua portuguesa, talvez nos assustemos mais ainda: “adestrar”, “acostumar” e “condicionar” são verbos que sugerem uma ideia de esterilização da capacidade criativa, uma vez que buscam formatar, ou como bem diz também o sinônimo, “emoldar” o ator. A etimologia também não ajuda: do francês *trainer*, obtemos significados como “puxar, arrastar, levar alguém à força”, que daí possa também sugerir uma dimensão de hierarquia e verticalidade: uma espécie de relação de poder entre mestre e seus discípulos.

O fato é que o termo é empregado nas mais diferentes áreas de conhecimento com mais ou menos a mesma premissa: a que trata de

¹ A opção por utilizar também a palavra “atriz” é fruto do andar da pesquisa no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, onde me deparei, em inúmeras disciplinas, seminários e palestras, com discussões sobre questões de gênero na escrita acadêmica. Essa opção se justifica na aparente insuficiência da palavra “ator” em dar conta da multiplicidade de gêneros quando nos referimos ao profissional da atuação. Reconhecer a ausência de substantivos femininos em minha escrita é também parte da minha desconstrução, e por isso, passei a impô-lo na complementação nominal da palavra “treinamento”.

² Disponível em <<https://www.google.com/search?q=treinar&sxsrf=AOaemIV-mIA3k8Rrn3CN4ear6LLg8274A%3A1639609690884&source=hp&ei=WnW6Ycd5MvrR1sQPnvOXoAE&iflsig=ALs>>. Acesso em 15/12/2021.

processos de aperfeiçoamento de um determinado profissional em seu ofício. O exemplo mais usual é o do desportista: o atleta executa repetidas vezes um ou mais movimentos próprios da modalidade que pratica, de forma rotineira, disciplinada, com um olhar que busca as técnicas envolvidas e onde os resultados são registrados e comparados. Este processo aprimora o desportista na busca da superação das suas próprias dificuldades e no desenvolvimento de suas competências, permitindo gradativamente ganho de performance com os novos resultados que dali resultam.

No teatro, o entendimento não é diferente, embora haja uma “fissura na realização espaço-tempo”, conforme nos indica Renato Ferracini³:

O território do “treinar” é muito mais amplo que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios. O “treinar” se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades. Um ator deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo (FERRACINI, 2007, p. 524).

De qualquer forma, pode ser questionável a essencialidade deste processo, tendo em vista que a arte teatral se trata de um fenômeno muito amplo, que apresenta diversas camadas e níveis de informação, podendo ser estudado por diversos campos e pontos-de-vista. O ator/atriz, já sabemos, é somente mais um elemento dentro deste enorme caldeirão de significantes. Então, não nos cabe aqui questionar o papel do ator/atriz hoje no teatro, ou a importância de uma ênfase no estudo dos processos de aperfeiçoamento. Além disso, o próprio termo “treinamento do ator/atriz” representa uma enormidade de variáveis – as pesquisas de metodologias de trabalho de criação cênica resultam, invariavelmente, em diferentes processos de ensaio e repetição que se assemelham, de alguma forma, ao conceito que perseguimos.

Mas o que este processo de aperfeiçoamento do trabalho de atuação significa dentro da minha trajetória como artista de teatro? Como essa

³ Ator, Pesquisador, possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP (1993), mestrado (1998) e doutorado (2004) em Multimídias também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador Associado do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP onde atua teórica/praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993. Foi Presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas na gestão 2019/2020/2021. É professor com credenciamento permanente e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - IA - UNICAMP.

influência se deu ao longo das etapas que constituíram minha formação, e de certa forma se estabeleceu, para além de um treinamento técnico, como uma práxis que encontra justificativa na descoberta de si e, ao mesmo tempo, na construção de uma ética de trabalho?

O fato disparador desta proposta de caminhada acadêmica foi meu encontro com o ator-pesquisador Carlos Simioni⁴ em uma oficina ministrada em fevereiro de 2019, em parceria com Stephane Brodt⁵, na sede do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp⁶. O LUME é hoje uma das principais referências como grupo de pesquisa teatral e da arte de atuação. Sua longa trajetória em mais de 35 anos de existência promoveu expressivas contribuições para os estudos das artes cênicas, principalmente ancorados na busca de um teatro que verte pela corporeidade. Aquela oficina em particular, despertou em mim um interesse especial sobre o processo pedagógico utilizado por Simioni e Brodt, que parecia transbordar as práxis e linhas desenvolvidas que eu conhecia até então do núcleo de Campinas. Havia uma especial atenção à investigação da ideia de pré-expressividade. O aspecto formal da execução técnica dos exercícios parecia não ser tão importante em relação ao improviso e a experimentação psicofísica provocada por eles. As experiências práticas se direcionavam para uma perspectiva cada vez mais fenomenológica sobre o treinamento do ator/atriz, focada em um estado máximo de corporeidade, sustentada por um trabalho psicofísico alcançado a

⁴ Ator-pesquisador, diretor, foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, com quem fundou o LUME em 1985 e desenvolveu pesquisas nas áreas da antropologia teatral e cultura brasileira e trabalhou na elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Desde 1989 é ator do Grupo Internacional “Vindenes Bro”- “Ponte dos Ventos” - Dinamarca, onde desenvolve técnicas de treinamentos para o ator, sob orientação e direção da atriz e diretora Iben Nagel Rasmussen - Odin Teatret. É professor convidado da Teaterhoyskolen Rodkild (Escola Superior de Teatro) - Dinamarca desde 2007.

⁵ Ator e diretor franco-brasileiro, ex-integrante do Théâtre du Soleil. Fundou com Ana Teixeira a Cia. Amok Teatro, no Rio de Janeiro. Além do trabalho como ator, Stephane ministra oficinas de treinamento do ator e de construção da personagem com o jogo da máscara.

⁶ O Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp nasce de um projeto do ator Luís Otávio Burnier, apoiado institucionalmente pela Universidade de Campinas em 1985, e tinha como seus cofundadores o ator Carlos Simioni e a musicista Denise Garcia. Em 1988, soma-se Ricardo Puccetti, e em 1993, passou a contar também com Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini, ano do falecimento do seu idealizador. Por fim, em 1997, integra a equipe a atriz Naomi Silman.

partir da percepção sobre as potências envolvidas no movimento do corpo do ator. Lembrei-me da ideia de “via negativa” de Jerzy Grotowski⁷:

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência do seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior. De modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 1987, p. 14-15).

Senti uma necessidade urgente de dar prosseguimento àquela experiência. Queria trazê-la de alguma forma para a minha rotina, de forma que pudesse integrar à pesquisa do GRUPOJOGO de Experimentação Cênica, grupo do qual faço parte e que foi o principal responsável pela minha formação profissional como ator. Eu sentia como se aquela prática desenvolvida por Simioni e Brodt estivesse intimamente ligada a todo o meu processo de treinamento corporal, mesmo que os procedimentos fossem, por vezes, completamente diferentes. Com o passar do tempo, percebi que queria falar sobre a nossa própria pesquisa, ou seja, sobre nossas próprias linhas de ação que praticávamos em nosso cotidiano de trabalho, desejando criar um espaço de reflexão dentro do meu próprio grupo sobre o tema.

Aos poucos, precisei ir ao encontro dos principais referenciais teóricos sobre o treinamento de ator/atriz. Visitei a produção textual contemporânea sobre o treinamento produzida no âmbito do LUME, além de clássicos como Constantin Stanislavski⁸, Vsevolod Meyerhold⁹, Rudolph Laban¹⁰, Jerzy

⁷ Jerzy Grotowski (1933-1999), teórico, crítico e diretor teatral polonês, um dos maiores nomes do teatro do século XX. De 1965 a 1984 dirige o teatro-laboratório de Wrocław, no qual propõe a criação de um “teatro pobre”, baseado apenas na relação ator/espectador. Insiste no desenvolvimento da expressão corporal dos atores e dos recursos de voz e modifica o espaço cênico, contribuindo para a renovação da arte cênica contemporânea. Avançou no Método das Ações Físicas concebido por Stanislavski e nas técnicas psicofísicas para a atuação, tendo inclusive, em dado momento de sua trajetória, se voltado para o estudo da intercomunicação, da presença, da performance, da antropologia e das artes rituais, desenvolvendo o que chamaria de pesquisas parateatrais.

⁸ Constantin Stanislavski (1863-1938), ator, diretor, pedagogo e escritor russo, um dos grandes nomes do teatro que se voltou para o estudo da técnica do ator, tendo desenvolvido um sistema que mais tarde se tornou mundialmente conhecido pelo seu sobrenome. A partir da sua obra, o século XX inaugura uma nova forma de compreensão da arte da atuação, gerando uma cadeia de estudos e métodos.

⁹ Vsevolod Meyerhold (1874-1940), ator, diretor de teatro e cinema, nascido na Rússia, propôs uma revolução na forma de atuação teatral, dando ênfase à plasticidade e ao desenho de movimentos cênicos. Também russo, sua teoria sobre o *grotesco* e suas pesquisas sobre

Grotowski, Eugênio Barba¹¹ e Luís Otávio Burnier¹². Eles me mostraram diferentes ideias e conceitos que, de uma maneira ou outra, estiveram presentes em minhas abordagens práticas, e também, no modo de trabalhar do GRUPOJOGO. Estudá-los foi – e segue sendo - um processo de reconhecimento e de construção de sentido sobre minha própria caminhada.

Mas ao longo dos meus encontros com meu orientador, Prof. Dr. Clóvis Massa¹³, e ao decorrer do conturbado período de incubação deste material acadêmico - marcado pelas restrições causadas pela pandemia da Covid-19,¹⁴ que impediu uma tentativa de reproduzir um ambiente de rotina de treinamento coletivo - pude perceber que o foco da minha pesquisa não poderia deixar de considerar a maneira como todos esses conhecimentos me movem. Minhas vivências se tornaram as principais fontes, por vezes como testemunha dos trabalhos desenvolvidos, outras, como matéria viva que, com o corpo, conecta os pontos entre passado e presente. Como citei anteriormente, por “treinamento do ator/atriz” é necessário reconhecer muitas possibilidades de

“técnicas do movimento cênico” resultaram no que internacionalmente se tornou conhecido como *Biomecânica*.

¹⁰ Rudolf Laban (1879-1958), nascido em Pressburg (atualmente Bratislava), considerado “pai da dança-teatro” foi um profundo estudioso do movimento, desenvolvendo não só um longo sistema de organização corporal, como também um sistema de notação, capaz de registrar de forma escrita seqüências coreográficas desenvolvidas. A Corêutica e a Eukinética são alguns dos diferentes estudos deste que é considerado um dos fundadores da Dança Moderna.

¹¹ Eugenio Barba é autor, pesquisador e diretor de teatro italiano. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

¹² Luís Otávio Burnier (1956-1995) foi o fundador do LUME, ator, mímico, que desenvolveu após de anos de estudo na Europa, a pesquisa da Mimesis Corpórea, e mais tarde, já em Campinas, a Dança Pessoal e as técnicas de Clown no âmbito do Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão.

¹³ Clóvis Massa é pesquisador acadêmico no campo da dramaturgia e da história do teatro, da teatralidade, da poética e da estética teatrais. Docente orientador de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, com a tese *Estética Teatral e Teoria da Recepção*, com Estágio Doutoral realizado na Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis/França. Mestre pela Escola de Comunicações e Artes da USP, com a dissertação *O Paradoxo de Criação do Ator na Encenação Teatral*. Editor da Revista *Cena*, do PPGAC da UFRGS.

¹⁴ COVID-19 é uma doença infecciosa causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave. O SARS-CoV-2 foi identificado pela primeira vez em seres humanos em dezembro de 2019 na cidade de Wuhan, na China. O surto inicial deu origem a uma pandemia global que à data de 1 de dezembro de 2021 tinha resultado em 262.857.019 casos confirmados e 5.216.780 mortes em todo o mundo. Por conta dela, desde março de 2020, praticamente toda a sociedade mundial passou a adotar medidas restritivas, que impuseram o distanciamento social, a proibição de eventos públicos, o uso de equipamentos de prevenção. Quando ingressei no programa de pós-graduação, em 2019, meu anteprojeto previa a realização de experimentação presencial com atores/atrizes do GRUPOJOGO e, também, a possibilidade de ministrar aulas no âmbito do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. A partir de março de 2020, tive que readequar minha pesquisa.

investigação, que por vezes se aproximam, outras, se distanciam. É a experiência subjetiva de quem se põe a prova, porém, que pode encontrar o elo que aproxima diferentes práticas e conceitos, a ponto de gerar questionamentos que permitam novas formas de compreensão dos fenômenos envolvidos na arte da atuação. Passei a reconhecer que a minha experiência, obtida a partir dos procedimentos de investigação corporal para a cena, desenvolvidos na realidade do meu grupo de trabalho em diálogo com os grandes mestres citados, é o que configurava uma metodologia própria de treinamento. Durante todo este trabalho, o leitor é guiado pela minha perspectiva, construída por memórias, ensinamentos, por olhares inquietos e cúmplices que dividem o fazer teatral. Exponho um relato constituído principalmente das percepções de corpos em potência, do aprender-encarnado¹⁵: em alguns momentos, do meu corpo, em outros, do corpo dos atores que colaboraram neste desafio. Relato que revela uma constante busca por espaços de pesquisa em arte; que testemunha vivências nas oficinas no LUME e de seus integrantes, e que se cruza com os experimentos realizados no âmbito do GRUPOJOGO de Experimentação Cênica.

Acabei por encontrar uma maneira de tratar este material reconhecendo na estratégia da “desmontagem cênica”¹⁶ um modelo de investigação sobre o próprio trabalho artístico, uma estratégia metodológica para, senão uma organização, um reconhecimento em relação às minhas práticas que compreendo como “treinamento”. Meu contato com a estratégia da desmontagem cênica se deu primeiro como espectador. Em 2017, fui a Campinas para o curso “O Corpo Multifacetado”, nesta mesma época acontecia

¹⁵Utilizo a construção “aprender-encarnado” influenciado pelas leituras sobre “enação” de Francisco Varela e “agenciamento”, de Gilles Deleuze, em que o aprendizado não se dá através de sistemas de representação, mas da relação direta e suas problematizações entre indivíduo e meio. Trata-se da ideia de uma cognição corporificada, encarnada, que difere da cognição racional. “É tributária da ação, sendo resultante de experiências que não se inscrevem mentalmente, mas no corpo” (KASTRUP, 2008).

¹⁶ Desmontagem Cênica é uma prática metodológica de desconstrução e análise dos procedimentos de criação que permite uma ação reflexiva do artista sobre sua obra, revelando os seus princípios éticos e ideológicos. É um processo de autoconhecimento em relação a temas, procedimentos e modos de fazer que são recorrentes em seu trabalho, constituindo-se numa ferramenta importante para revelar para o artista-pesquisador seus percursos artístico-pedagógicos. A desmontagem nasce na tradição artístico-pedagógica latino-americana desenvolvida pela Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe (EITALC), criada em Havana (Cuba) em 1988.

o 13º Feverestival,¹⁷ um dos espetáculos da programação era justamente, “SerEstando Mulheres”¹⁸, de Ana Cristina Colla¹⁹ em parceria com Fernando Villar²⁰. À época, percebi como misto de demonstração de trabalho mesclado com poéticas autobiográficas, mas havia algo diferente, um desvelar da artista que estava em cena, que se apoderava daquele espaço de reivindicação. Lembro que saí daquele encontro profundamente tocado e desejoso de construir uma trilha semelhante para mim: um processo de repaginação da minha trajetória, analisada camada por camada, que pudesse ser compartilhada com o público.

A ideia de desmontagem cênica tem seu nascedouro nas experimentações de demonstração de trabalho ao longo dos anos de 1990 do grupo de teatro peruano *Yuyachkani*²¹. As apresentações, principalmente realizadas no âmbito do Eitalc²², revelaram uma maneira diferente dos artistas

¹⁷ O Festival Internacional de Teatro de Campinas – Feverestival é um dos maiores eventos teatrais do interior do Estado de São Paulo. Criado em 2003, foi organizado inicialmente por artistas independentes e coletivos teatrais locais, surgindo como resultado da demanda artística e da efervescência cultural do mês de Fevereiro no distrito de Barão Geraldo, na cidade de Campinas/SP.

¹⁸ “Sem pretender aqui desenvolver um estudo mais aprofundado sobre o conceito de desmontagem, vejo que *SerEstando* se liga a ele enquanto desejo de criar uma narrativa cênica que desvele, revele, exponha, através do recorte de procedimentos que ganham novas roupagens e adquirem autonomia poética em outro contexto, ganhando ainda a função de registrar e refletir sobre obras passadas, agora recontextualizadas. Revelando além do *como*, os *porquês* de cada escolha, sem o objetivo de perpetuar modelos, já que cada experiência cênica de desmontagem vem impregnada da vivência de cada criador que a originou” (COLLA, 2018, p. 106-107).

¹⁹ Doutora em Artes pela Unicamp (2010), graduada em Artes Cênicas (1993) e mestre em Artes (2003), todos pela mesma universidade. Atriz-pesquisadora do LUME Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, desde 1993. Professora e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - Unicamp. No LUME desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator dentro de três linhas mestras de trabalho: o Clown e a Utilização Cômica do Corpo, a Mimesis Corpórea e a Dança Pessoal, além do desenvolvimento de uma metodologia de treinamento técnico-corpóreo-vocal cotidiano e a sua transmissão.

²⁰ Atual Chefe do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Diretor, encenador, autor, performer, tradutor, professor associado da UnB, onde leciona desde 1991 e onde graduou-se em Artes Plásticas em 1983. Pós-graduação em Direção no Drama Studio London (1990-91) e Ph.D em Teatro e Performance no Queen Mary College, University of London (1996-2000). Professor Visitante nas Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2007) e University of Manchester (1994),

²¹ Grupo teatral independente peruano fundado em 1971 por Miguel Rubio, sendo uma referência fundamental da cena de seu país. Inspira-se em Augusto Boal (criador do Teatro do oprimido), no teatro documento de Bertolt Brecht, fazendo nascer uma experiência de criação artística que soube incorporar novas fontes e amadurecer um trabalho sempre articulado ao processo social e político do Peru.

²² Criada em 1987, em Havana, Cuba, a Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe constituiu-se um organismo pedagógico de incentivo à criação teatral latino-americana

de teatro de se debruçarem sobre suas próprias obras e a apresentarem para diferentes perfis de público. Esta maneira não separa a prática pedagógica do acontecimento teatral em si, resultando em apresentações de trabalho que reconfiguram as poéticas dos seus criadores. Desse período em diante, Ileana Diéguez²³ passou a desenvolver reflexões sobre o conceito de desmontagem, e a partir dos seus estudos, disseminar o interesse sobre a metodologia pela América latina, encontrando importantes nichos de atenção no México a partir de ciclos sobre o tema organizados em UAM-Cuajimalpa²⁴, e no Brasil, através de diferentes iniciativas de pesquisadores, principalmente ligados aos programas de pós-graduação, como Mara Leal²⁵ (UFU), Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson²⁶ (Unicamp). Fora do ambiente da academia, ressalta-se também a pesquisa de Tânia Farias²⁷, com sua “Desmontagem: evocando mortos – poéticas da experiência”.

Faço uso das palavras de Mara Leal para bem descrever onde encontro ressonância entre o conceito de desmontagem cênica:

Parafraseando Derrida sobre o conceito de desconstrução, a desmontagem não é uma análise, nem uma crítica, ela não é um método e não deve ser transformada em método, mas atua como um mecanismo, um aparato que colabora para dar a ver os caminhos por vezes tortuosos de cada processo de criação em singularidade. Compreendo a desmontagem como uma estratégia artístico-

baseado na promoção de cursos, oficinas, estúdios e encontros. Seu objetivo é promover o intercâmbio entre artistas e pesquisadores de teatro em moldes diferentes dos convencionais.

²³ Professora pesquisadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa, Cidade do México. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores do México. Doutora em letras (2006) com pós-doutorado em história da arte (Unam), com apoio do Conacyt (2008-2009). Trabalha questões sobre arte, memória, representações de violência, luto, teatralidade e performatividades expandidas e sociais. É curadora independente de exposições ligadas a essas questões e, em particular, às relações entre arte, morte violenta e desaparecimento forçado na América Latina.

²⁴ A UAM Cuajimalpa é o quarto dos cinco campi da Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) –México.

²⁵ Mara Leal é atriz-performer-pesquisadora. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFU e do Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES). Desenvolve pesquisa sobre Cena Contemporânea e Performance na interface entre criação e práticas artístico-pedagógicas. Em 2017 realizou a pesquisa de pós-doutorado Performance e pedagogias: poéticas e políticas do corpo entre México e Espanha: Universidad Autónoma Metropolitana (Cuajimalpa-México-DF) e Universidad Castilla-La Mancha (Cuenca).

²⁶ Atriz-pesquisadora do LUME desde 1993, onde desenvolve pesquisas na codificação, sistematização e teatralização de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas do ator. É doutora e mestre pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

²⁷ Atriz e encenadora, figurinista, cenógrafa, pesquisadora, professora e produtora teatral. Atuadora da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz desde 1984. Coordena a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo e o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem e faz parte do Conselho editorial da Cavalouco - Revista da Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz e do Selo Editorial Ói Nós Na Memória.

pedagógica tanto para o(a) artista como para o(a) espectador(a). Para quem a desenvolve é uma ação autorreflexiva, e pode vir a ser um processo de autoconhecimento em relação a temas, procedimentos, modos de fazer que são recorrentes em seu trabalho, mas que talvez não fossem conscientes, colaborando para a reflexão sobre seu processo criativo. E também, como bem diz Ileana Diéguez, é uma “poética da experiência” porque ao reconstruir os passos do percurso criativo a/o artista gera uma outra criação poética. Cada espectador/a pode ver de distintas maneiras. Para as pessoas que são da área artística o olhar para os modos de fazer se destaca, e as questões políticas e éticas que motivaram tal trabalho também são evidenciadas (LEAL, 2018, p. 20).

Poderia parecer questionável utilizar a estratégia da desmontagem cênica como justificativa metodológica para esta construção textual, pois em um primeiro momento, ela parece se referir a um tipo de encenação teatral específico, dedicado a desvelar e trazer ao público o processo de criação de determinada cena ou espetáculo. Poderia se dizer também que uma desmontagem cênica só encontraria sua completude, independente das suas etapas de (re)construção, a partir de uma proposta prática. Todavia adentro na ideia de que, como dispositivo, a ação de desmontar pode originar diferentes formas de criação e modos de fazer. Dessa forma, se poderia pensar que uma desmontagem pode originar, como exemplo, uma produção audiovisual, uma performance, um podcast ou mesmo um livro. A própria opção pela escrita acadêmica é um reconhecimento que o trabalho textual, principalmente no âmbito da pesquisa em Artes Cênicas, também é fruto de criação – também é produção artística, pois se não serve objetivamente à cena, é um meio de reflexão e de registro sobre o fazer teatral. Agarro-me mais uma vez a Ana Cristina Colla:

Alerta: não excluir o que deu errado. O que saiu torto. O desvio. O possível fracasso. O cheiro ruim. Do aparente “erro” pode ter brotado o acerto. Desafio: como organizar procedimentos de maneira a auxiliar sua visualização, sua análise e sua avaliação, bem como sua transmissão, mantendo o princípio do frescor da experiência? Desejo: recriar experiências e abrir experiências em quem lê. Falar da experiência, criando uma experiência. A briga constante com a “imaterialidade” do sensível, da arte teatral, do caminho percorrido. Elaborar uma narrativa, também ela capaz de provocar uma experiência em quem a recebe. Organizar uma experiência singular de maneira a ser plural. Recontar é sempre um ato de criação, pois envolve a memória e seu fluxo circular e contínuo, em constante atualização. (...) Devemos namorar com a palavra, sem leviandade e com um respeito desrespeitoso. Mergulhar na escrita, nas palavras, como quando exploramos ações na sala; As palavras têm som, cor, ritmo, temperatura. Também comunicam no espaço da invisibilidade, no espaço “entre”, não apenas entre a pessoa que escreve e a que

lê, mas entre o universo aberto pelas palavras e quem as recebe (FERRACINI; HIRSON; COLLA, 2020, p. 254-256).

Na estratégia da desmontagem cênica, percebo em diferentes escritos a utilização do conceito de desconstrução de Jacques Derrida²⁸ como embasamento filosófico no território das artes cênicas. Assim como na desmontagem, a desconstrução de Derrida não é um método, tampouco uma interpretação, doutrina ou ação: ela é somente uma “estratégia” de decomposição para a tentativa de reorganizar o pensamento ocidental, perante uma variedade de desigualdades e narrativas. Esta estratégia desmonta as oposições clássicas: teórico/prático, real/virtual, literal/metafórico, filosofia/arte, presença/ausência, etc. Rompe-se com pretensões totalizantes resultantes do estruturalismo quando observa os destroços desta estrutura quando implodida.

Esse exercício se refere, acima de tudo, a desvelar-se e mostrar-se, pois só pode se completar a partir da derrubada das soberanias da construção do eu. Ou como melhor explicita Borges de Meneses²⁹:

Logo, para Derrida, uma estratégia da desconstrução será afirmar que esta não se apresenta como método, que nos permita determinar aquilo que resiste aos sistemas, porque poderá haver uma incapacidade para fechar o sistema filosófico. Segundo a nossa leitura crítica, poderemos dizer que a “desconstrução” será a “poiética do outro”, porque “poiética” do pensamento, oferecendo-se à hospitalidade como “dimensão poiética” do estrangeiro e do anfitrião. (...) A desconstrução é uma soberania do Outro. Será aquilo a que Derrida chama a desconstrução do conceito de soberania incondicional (BORGES DE MENESES, 2013, p. 198).

A leitura de Derrida não é algo que se possa chamar de fácil. Debruço-me sobre o filósofo franco-magrebino, e tento assimilar suas ideias diante meus recortes escritos. Uma delas me chama a atenção, em especial, para defender meu texto a partir da ideia de uma desmontagem textual: o jogo da presença/ausência proposta entre o discurso e o ato, real e material, com a

²⁸ Um dos mais importantes filósofos do século XX, Jacques Derrida (1930-2004) nasceu em El-Biar, Argélia, antiga colônia francesa. Jacques Derrida foi o criador da teoria da desconstrução, divulgada inicialmente nos anos 60, uma metodologia que propõe uma análise particular dos textos. O pensador também é tido como um dos grandes intelectuais do pós-estruturalismo.

²⁹ Ramiro Délio Borges de Meneses é português e nasceu em 1949, licenciou-se em Filosofia (Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Filosofia de Braga), Farmácia (Universidade do Porto), Medicina (Universidade de Coimbra) e especializou-se em Bioética Teológica (Universidade Católica do Porto), sendo o autor de muitos ensaios sobre temas de filosofia, teologia e bioética. Atualmente é Professor Adjunto do Instituto Politécnico de Saúde do Norte-Gandra e Famalicão e Professor Visitante do Instituto Superior de Ciências da Saúde - Gandra.

literatura e a escrita, cuja significação está sempre a mercê dos contextos envolvidos no recorte do espaço-tempo em que este é acessado. “A palavra ‘desconstrução’, como qualquer outra, não extrai seu valor senão de sua inscrição em uma cadeia de substituições possíveis, naquilo que se chama, tão tranquilamente, de um ‘contexto’” (DERRIDA, 1997). Para Derrida, todos os textos escritos têm contradições (*aporias*), e a desconstrução é um disparador para que a atenção se detenha nestes impasses, para trazer à luz paradoxos que põem em dúvida as relações soberanas entre linguagem, pensamento e ética. Por isso, no corpo dessa dissertação, o leitor encontrará trechos rasurados (*Sous Rature*³⁰) que, se já não encontram plena consonância com o andamento da prática reflexiva da pesquisa, expõem fissuras; cicatrizes textuais, necessárias para a produção de um discurso *destrutor*: [ou seria hospitaleiro, no sentido que Derrida dá quando escreve que “a hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa (...), e que lhe dê lugar, que o deixe vir, que o deixe chegar, e ter lugar no lugar que lhe ofereço, sem lhe pedir reciprocidade”? (DERRIDA apud BERNARDO, 2005). *Afinal, este decompor, este desconstruir, desmontar, só parece efetivamente se realizar no sentido ético, quando disponho esta escrita para que outros possam examinar e apreciar*].

Para ser bem esquemático, diria que a dificuldade de definir, e, portanto, também de traduzir a palavra “desconstrução” deve-se ao fato de que todos os predicados, todos os conceitos definidores, todas as significações lexicais, e mesmo as articulações sintáticas que parecem um momento se prestar a essa definição e a essa tradução são também desconstruídas ou desconstruíveis, diretamente ou não etc. E isto vale para a *palavra*, a própria unidade da palavra desconstrução, como de toda *palavra*. (...) É, portanto, somente um discurso, ou melhor, uma escritura, que pode suprir essa incapacidade da palavra de bastar a um “pensamento” (DERRIDA, 1998, p. 23-24).

Então faço uso desse movimento, esse desconstruir, nesse momento pela escrita: desconstruo o ator Gustavo para descobrir de que maneira ele (eu)

³⁰ *Sous rature*, geralmente traduzido como “sob rasura”, é um dispositivo filosófico originalmente desenvolvido por Martin Heidegger. O procedimento envolve a ação de riscar uma palavra dentro de um texto, mas permitindo que ela permaneça legível e no seu lugar original. Usado extensivamente por Jacques Derrida, significa que uma palavra é “inadequada, mas necessária”; que um determinado significante não é totalmente adequado ao conceito que representa, mas deve ser usado, pois ainda é necessário no seu terreno de correlações e na sua presença. Na filosofia da desconstrução, *sous rature* tem sido descrito como a expressão tipográfica que busca identificar locais dentro de textos onde termos e conceitos-chave podem ser paradoxais ou autodestrutivos, tornando seu significado indefinível.

é fruto de um somatório de conhecimentos, desde a sua formação até as inquietações artísticas atuais, e que se materializam, para além da cena, em um comportamento ético ligado ao trabalho sobre si e com o GRUPOJOGO. Desconstruo o jovem Gustavo que não sabia “andar direito no palco”, e que busca na técnica um meio de se legitimar como artista; desconstruo um Gustavo ansioso por descobertas que, buscando um novo espaço de trabalho e relações profissionais, tenta se libertar da técnica e de sua formação; desconstruo o ator Gustavo, já experimentado, que retorna à sua origem depois do voo, reencontrando seu propósito como artista e se desconstruindo em processo, enquanto identidade de homem branco ocidental. Desconstruo o ator Gustavo em busca do corpo sensível, agora reconhecendo seus mestres. E a partir desta linha, desconstruo, implodo e ressignifico minha pesquisa de mestrado em Artes Cênicas. Batizo o fruto deste esforço como “movimento-matriz”: uma narrativa em que o estudo do movimento e seus efeitos na expressividade do ator, somado ao contexto ético-político em que estão inseridos, se constituem como elementos processuais das minhas matrizes criativas como ator no GRUPOJOGO.

O GRUPOJOGO de Experimentação Cênica é um coletivo de atores de Porto Alegre fundado em 2007, a partir do interesse na construção de um trabalho que compreendesse “a dança, o teatro e as artes plásticas como processos de produção e criação inseparáveis”. Ingressei no grupo em junho de 2009, e participei do primeiro grande ciclo de pesquisa cênica (entre 2007 e 2012), ancorado no estudo das técnicas corporais desenvolvidas por dois grandes nomes do teatro e da dança do século XX: Vsevolod Meyerhold e Rudolf Laban. Motivado por estes primeiros anos de uma disciplinada rotina que envolvia encontros diários para a realização de exercícios corporais, entre idas e vindas, foi no GRUPOJOGO que encontrei mais espaço para o desenvolvimento de um trabalho continuado de pesquisa cênica que ansiasse por uma construção de uma linguagem artística própria. Mas me reconhecer como pertencente deste espaço foi também um longo processo que envolveu percepção, sinergia e envolvimento. Foi necessário um período de distanciamento entre 2012 e 2016, período que trabalhei com diferentes grupos e diretores, para retornar em 2017, quando me pus em movimento às minhas

origens teatrais, buscando compreender meus motivos para continuar trabalhando como ator. Nesta pesquisa, estes momentos são revisitados sempre através de um pensamento reflexivo (e por vezes sensível), abordando as temáticas que motivavam e estabeleciam nossa forma de trabalhar e se organizar coletivamente, principalmente nos aspectos que se referem às nossas práticas de treinamento.

Como participante ativo e, ao mesmo tempo, testemunha desta construção histórica, era natural que eu convocasse o atual corpo de atores do GRUPOJOGO, profissionais que já partilho anos de cumplicidade, para refletir sobre o nosso treinamento a partir das problemáticas que passaram a ser levantadas neste processo de desconstrução. Essa comunhão foi construída a partir de uma necessidade: a pandemia da COVID-19, que paralisou a atividade teatral coletiva e o próprio ensino presencial e que restringiu as possibilidades de uma rotina de trabalho presencial. Era necessário criar uma condição especial de isolamento em que os participantes aceitassem um período de convivência compartilhada, auferindo os riscos sanitários, e se permitindo experimentar novas abordagens sobre nossas práticas de trabalho, buscando preservar nossa própria pesquisa poética. Experimentaríamos paralelos análogos, oposições e semelhanças entre aquilo que já havíamos adquirido como material pedagógico do grupo com procedimentos que eu havia aprendido nas oficinas que vivenciei no LUME. Foi assim que realizamos uma imersão prático-poética, em uma viagem do grupo à região dos Campos Neutrais³¹, que serviu de território e paisagem para um período de treinamento disciplinado e criação. O resultado gerou um pequeno memorial, a partir das anotações dos atores participantes e do amplo registro audiovisual realizado.

Em minha desmontagem, acabei por identificar quatro eixos balizadores do processo de construção do conceito de treinamento de ator/atriz. Denomino estes eixos como: a) *matriz técnica*; b) *matriz ética*; c) *matriz política*; e d) *matriz sensível*. A identificação desses eixos se deu pela maneira como os elementos foram erigindo ao longo do tempo relatado nessa pesquisa: no

³¹ Campos Neutrais foi a denominação dada, pelo Tratado de Santo Ildefonso (1777), a uma faixa de terra desabitada no Sul do Estado do Rio Grande do Sul cuja posse não seria de nenhuma das partes em conflito entre Portugal e Espanha. Esta faixa se estendia dos banhados do Taim ao Arroio Chuí e até hoje, embora fazendo parte dos municípios de Santa Vitória do Palmar e Chuí, continua sendo conhecida desta forma.

primeiro capítulo, *O início: a técnica como guia*, retrato minha formação inicial como ator e meu ingresso no GRUPOJOGO, período em que possuíamos uma especial atenção voltada para aspectos técnicos do trabalho de atuação. Foi nesse período que estreamos o espetáculo *Play-Beckett: enquanto espero, jogo*. São apresentados, assim, os primeiros suportes teóricos do trabalho corporal do grupo (Vsevolod Meyerhold e Rodolf Laban), elementos que fazem surgir a *matriz técnica*.

No segundo capítulo, *Aspectos Éticos e Políticos do Treinamento*, meu relato se volta para meu retorno ao GRUPOJOGO depois de um afastamento de quatro anos. Além da retomada da rotina do trabalho técnico, foi um período de profunda reflexão sobre o processo de trabalho do grupo e a maneira como as relações entre os agentes se estabeleciam a partir de uma práxis teatral construída coletivamente. Minha experiência formativa no LUME passou a servir como estímulo para abordar o treinamento e o trabalho de teatro de grupo. Também neste período, esta ética de trabalho permitiu o surgimento de um ideal político coletivo, que passou a influenciar a produção artística, como na criação do espetáculo *As Trevas Ridículas*. Tem-se então revelados os elementos que constroem os eixos da *matriz ética* e *matriz política*.

No capítulo seguinte, *Em busca de um corpo sensível*, volto minha atenção para o treinamento de ator/atriz como mecanismo para a construção de um corpo pré-expressivo que intensifica a percepção de si, servindo como uma potência criativa. Relato minha experiência na oficina de Simioni e Brodt e a forma como aquelas linhas de ação me impactaram a ponto de adentrar na minha rotina de trabalho, que identifico como *matriz sensível*. Logo em seguida, trago um primeiro memorial do segundo semestre de 2019 que revela uma descrição íntima e pessoal da prática do treinamento, focado nas percepções do meu corpo, realizado em sala de ensaio, imediatamente após uma sessão de treinamento individual. Ainda era meu interesse encontrar “as qualidades de que faz o movimento um ato cênico”. Por último, apresento o encontro de três dias realizado pelos atores do GRUPOJOGO de Experimentação Cênica na cidade do Chuí, no Rio Grande do Sul. Nesta oportunidade, pude conduzir de fato o treinamento que aprendi na oficina “Estudo sobre o Corpo Sensível” de Carlos Simioni, mesclado com os treinamentos já utilizados pelo grupo ao

longo da sua trajetória. O encontro provocou extensos debates entre os integrantes, além de reforçar os princípios éticos e artísticos do grupo, gerando um espaço de profunda reflexão, individual e coletiva, sobre a prática do treinamento.

No último capítulo, sintetizo a pesquisa *movimento-matriz* evidenciando seus eixos de influência, e os elementos que compõem cada um desses eixos, fazendo uma síntese sobre minha experiência com o treinamento, sustentando-o como um procedimento necessário dentro das rotinas de meu trabalho, e também do GRUPOJOGO.

Cabe salientar que em nenhum momento essa pesquisa se direciona para a composição cênica propriamente dita. O leitor não verá ao cabo desse material escrito um memorial sobre uma montagem de um espetáculo, de uma performance, ou mesmo, de uma desmontagem cênica (embora a ideia não seja descartável). Não se pretende propor que as metodologias testadas sirvam como ferramenta para construção de uma encenação ou de um método. A pesquisa *movimento-matriz*, a partir da prática de desmontagem sobre minha trajetória no GRUPOJOGO, é algo que só ganha sentido enquanto eu, ator-pesquisador, coloco-me em trabalho, servindo como agente e objeto de estudo. O que se propõe então é uma reflexão sobre o processo de formação e aperfeiçoamento do trabalho de ator/atriz no teatro contemporâneo em que a maior testemunha é a minha voz. Não obstante, os registros audiovisuais da imersão dos Campos Neutrais acabam por se prestar como uma experiência audiovisual da pesquisa. Convido, então, os leitores a encontrar neste trabalho um relato sobre apaixonados pelo ofício da atuação, que ainda buscam conhecer, explorar, descobrir e investigar todos os fenômenos que constituem o processo contínuo de formação de um ator/atriz, a partir da perspectiva de um teatro calcado na poética dos corpos em movimento e na potência dos afetos.

2 O INÍCIO: A TÉCNICA COMO GUIA

2.1 ORGANIZAR O CORPO

“O quê? Você vai estrear uma peça profissional? Que absurdo, você não sabe nem andar em um palco direito!”

Quando recuo para minha origem como profissional do teatro, para o momento em que realmente enxerguei o teatro como um propósito de vida, a frase acima reverbera na minha cabeça. Ouvi de uma das minhas professoras que em 2009 ministravam o curso de Formação de Atores do TEPA³², quando lhe contei, orgulhoso, que havia conhecido um grupo de atores que almejava se tornar profissional, e que havia me convidado para estar em cena. Naquele ano, Alexandre Dill³³ já liderava o GRUPOJOGO de Experimentação Cênica, que havia se inscrito em um edital de ocupação do Teatro de Câmara Túlio Piva³⁴ para uma temporada de dança em dezembro daquele mesmo ano, com o projeto do espetáculo *Play-Beckett: enquanto espero, jogo*. Igor Pretto³⁵, integrante do grupo à época, escalado originalmente para realizar o dueto com Alexandre no palco, teve que optar por outro compromisso profissional, e eu, recém-ingresso naquele coletivo, havia sido o escolhido para substituir. Quando contei a notícia para aquela mestra, esperando pela aprovação e incentivo, enxergando-me como um aluno que se mostrava promissor e aplicado, tive meu ego atropelado em uma única frase. E talvez até hoje ela ecoe pelas paredes das salas de ensaio que frequento, ou toda vez que estou às vésperas de ingressar no palco e realizar mais uma apresentação, motivo

³² TEPA - Teatro Escola de Porto Alegre, importante escola de teatro que atuou regularmente em Porto Alegre entre 1996 e 2014, coordenado por Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa, e com o seu corpo docente formado por nomes como Adriano Bassegio, Jezebel de Carli, Larissa Sanguiné, Jeffie Lopes e Denis Gosch.

³³ Alexandre Dill é ator, diretor, bailarino e produtor teatral. Sua formação é a partir do Grupo Máskara, de Cruz Alta (RS). Em Porto Alegre, se formou ator pela Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo. Fundou o GRUPOJOGO em 2007, do qual, até hoje, coordena e dirige espetáculos, oficinas e, mais recentemente, produções audiovisuais.

³⁴ O Teatro de Câmara foi inaugurado em 1970 no bairro cidade baixa, em Porto Alegre, administrado pela Prefeitura Municipal. Em 1999, passou a se chamar Teatro de Câmara Túlio Piva. Atualmente, encontra-se fechado para obras que iniciaram em 2014, e sem previsão de reabertura.

³⁵ Igor Pretto é ator e bailarino, licenciado em Dança pela Universidade de Cruz Alta, um dos fundadores do GRUPOJOGO em 2007.

para mergulhar de cabeça no universo do treinamento do ator/atriz, pensando que, com ele, eu poderia aprender o que precisasse para não só caminhar, mas, simplesmente, me movimentar em cena.

A partir daquele ano, e na sequência dos três anos seguintes, me coloquei à prova de diferentes métodos de trabalho de diferentes mestres: ainda no TEPA, concluindo o curso de formação; no curso de licenciatura em Teatro da UERGS, no qual cursei por dois anos (2010 e 2011); com o GRUPOJOGO, em sua metodologia de trabalho que envolvia uma regularidade de trabalho e disciplina; e ainda em diferentes oficinas realizadas ao longo daquele período de descobertas e de muita energia dedicada exclusivamente à prática teatral. Fazer teatro já tinha se tornado uma grande saída para mim, um jovem egresso do curso de graduação em Jornalismo da PUCRS, funcionário concursado do Banco do Brasil, que havia encontrado na experiência do palco a possibilidade de investir em outras formas de comunicação que não àquelas controladas por mediadores, ou mesmo aquelas mais cotidianas, formalmente constituídas e convencionadas. Foi na possibilidade teatral que encontrei, aos 25 anos, um campo de atuação que permitia surgir manifestações que eu não conhecia, escondidas sobre as inúmeras camadas de convenções sociais que ditam o comportamento contemporâneo. Eu pisava no tablado e tudo se transformava: o ambiente podia ganhar qualquer cor, meus colegas emanavam alegria e afeto, e meu corpo podia se transformar no que eu quisesse. Mas quando a possibilidade da profissionalização se tornou real, a verdade nua e crua havia sido escancarada: eu ainda não estava pronto para atuar.

~~*Eu queria provar ao professor que ele estava errado. Aquela havia sido uma aposta cara, largar toda a carreira anterior para me dedicar exclusivamente à arte de atuação. Eu não estava ali para brincadeira.[Às vésperas de entregar esse manuscrito para a banca examinadora, penso o quanto esse pensamento ainda carrega medos, angústia e insegurança quanto aos caminhos a serem trilhados. O que é necessário provar? E o que não é uma aposta cara na vida? Nos defrontamos o tempo todo com escolhas, não há uma única na vida, nem a certa, nem a errada.]*~~ Não me interessava “profanar” o palco, os grandes mestres e seus discípulos, todos aqueles que mantinham um fazer teatral voltado para experimentação, para a pesquisa

continuada, vislumbrando como um verdadeiro campo de estudo. Não se tratava de ~~convencer o mestre de que ele estava errado~~ [e que postura é essa - de conflito - com aqueles que se dedicam a nos guiar por caminhos desconhecidos? Creio que nunca tenha sido essa intenção, o enfrentamento, a negativa, o incentivo pelo descrédito de uma opinião de alguém que a gente se importa. Quando leio esse parágrafo com essas frases rasuradas, percebo como sempre foi uma questão de paixão, de um “apaixonamento” despertado pelo “fazer teatral”. A técnica me foi dada como um caminho e uma oportunidade de se servir dessa paixão, de vivenciá-la, de não vê-la como um encantamento distante, mas como algo que poderia pertencer a mim. Mas o que define, ao mesmo tempo, esse distanciamento entre mestre e aluno, entre professor e estudante, o descrédito e desencorajamento daquele que guia, e a angústia e o trauma do que deseja uma aprovação?], mas de que eu podia sim aprender a andar em um palco, e se fosse necessário, estudaria incessantemente cada técnica que me fosse apresentada para que eu pudesse alcançar esse movimento diferente, amplo, vital, que faz um bom ator/atriz. Assim, fui visitando gradativamente diversos princípios considerados bases comum da arte da atuação, em diferentes culturas e tradições.

Um dos conceitos que me foram apresentados foi de pré-expressividade. A ideia de corpo pré-expressivo engloba uma série de conhecimentos que foram organizados a partir das pesquisas de Eugênio Barba, que vieram a constituir o objeto da Antropologia Teatral³⁶. Estas técnicas permitem que atores/atrizes consigam intensificar sua capacidade de potência afetiva, estabelecendo uma conexão extracotidiana entre cena e plateia. Ela se dá a partir de uma pesquisa disciplinada sobre as formas de manifestação do corpo, e permite a comunicação em níveis de percepção que foge do que pode ser facilmente explicado. Dessa forma, a pré-expressividade não é uma coisa só, mas um apanhado de conceitos sobre o comportamento do corpo quando posto em ação, a partir dos estudos da atuação do ator.

³⁶ A Antropologia Teatral é uma área do Teatro que estuda “o comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). Ou, ainda, “o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana” (BARBA; SAVARESE, 2012, p.13).

Barba define bem sua ideia, fundamental a qualquer técnica de atuação, em *A Canoa de Papel*, de 1994:

A base pré-expressiva constitui o nível de organização elementar do teatro. Os diferentes níveis de organização do espetáculo são, para o espectador, incindíveis e indistinguíveis. Podem ser separados somente por abstração em uma situação de pesquisa analítica, ou por via técnica, no trabalho da composição do ator. A capacidade de concentrar-se no nível pré-expressivo possibilita uma ampliação do saber, com consequência sobre o plano prático ou sobre o plano crítico e histórico.” (BARBA, 1994, p. 23).

Haveria muitas maneiras de trilhar caminhos para alcançar esse estado corporal, e aquele que eu acreditava que poderia ser a mais eficiente era a do treinamento. A ideia de treinamento do ator/atriz como uma área de conhecimento reconhecida nunca foi propriamente uma novidade: desde as antigas tradições orientais, que utilizavam da teatralidade como um elemento constituidor das estruturas sociais, até os olhares ocidentais para a prática teatral como um produto artístico, podemos pensar em diversas iniciativas legitimadas que desenvolveram métodos de treinamento para o processo formativo do ator/atriz. No Brasil, teria chegado tardiamente, na segunda metade da década de 80, segundo o testemunho de Carlos Simioni:

Mas na época que eles vieram para o Brasil, no Rio de Janeiro, principalmente, foram muito bem aceitos pelos jovens atores, o “treinamento de ator”. De você treinar teu corpo, treinar tua voz, porque até então, naquela época, salvo algumas exceções – porque eu não posso dizer que conhecia tudo né?– , não existia um treinamento para o ator! Existia dança, existia esgrima, existia a capoeira, mas especificamente para o ator, não existia. Então, foi realmente uma grande novidade que atraiu muitos jovens, muitos! Eu lembro que muitos jovens do Rio de Janeiro foram para Itália com o Potlach e com o Tascabile, muitos jovens. Até hoje tem alguns que estão lá! Encontrei, esses dias, na Itália, um brasileiro que estava lá desde 1987! (SIMIONI *apud* TEIXEIRA; SACHS, 2017, p. 128).

Falar de treinamento do ator/atriz e da arte de representação no Teatro parece ser um trabalho semelhante ao de um arqueólogo, em tempos em que as poéticas dos encontros são cada vez mais escassas e cada vez mais conectadas a uma ideia de virtualidade. Comparar a arte de atuar com a arqueologia é se concentrar na ação de procurar o que está soterrado, desenterrar a partir da ação de escavar, até encontrar objetos que simbolizam histórias de civilizações inteiras; como diria Barba (1994), “o teatro revela-se um resíduo arqueológico quando tomado por si mesmo”. No caso do treinamento do ator/atriz, o escavar é no próprio corpo, a partir de um ato

disciplinado e obstinado, na busca de algo que não se sabe se será encontrado.

Treinar com meus diferentes mestres sempre foi, para mim, como acender o corpo; como disponibilizar a própria corporeidade como fonte absoluta da criação. Era a partir das conquistas obtidas de uma rotina disciplinada dos procedimentos de determinado treinamento que eu conseguia acreditar que poderia recriar o vivo e o real. Sentia meu corpo ativo, disponível para experimentar diferentes gestos, ações físicas, movimentos internos, externos, expansão e dilatação de micromusculaturas, criando a experiência de ocupar outros espaços, sentindo meu corpo ampliar a matéria e experimentar níveis de sensibilidade que desconhecia.

2.2 TREINAMENTO COMO TRAMPOLIM

Em 2009, a partir do mês de março, passei a conviver quase que diariamente com a prática disciplinada de diferentes abordagens pedagógicas sobre o ensino da arte da atuação. No TEPA, nos reuníamos de segunda a quinta, no turno da noite. A partir do mês de junho, com o GRUPOJOGO, realizávamos encontros de quatro a cinco vezes por semana. Não tínhamos um local que podíamos chamar de sede em nosso início: por isso, ensaiávamos onde era possível. Mas havia um senso de disciplina e comprometimento quando nos encontrávamos, seja no TEPA, ou no GRUPOJOGO, que eu não sentia em outras relações profissionais que já havia passado. Hoje, passados quase treze anos daquele início, não nos encontramos, no GRUPOJOGO, da mesma maneira e com a mesma rotina. Mas aquele processo de prática continuada, que experimentei intensamente, primeiro na escola teatral, e depois, na construção das bases éticas que suportaram a existência de um coletivo teatral, foi fundamental para minha formação.

Nesta rotina, às vezes com encontros em dois turnos do mesmo dia, o trabalho exigia muito fisicamente. Lembro-me muito bem do que eu buscava: eu queria executar, da melhor maneira possível, aqueles movimentos técnicos, inspirado em lutas, danças e saudações. O treinamento, para mim, era algo

exaustivo, quase que como uma prisão - mas que eu buscava entrar a todo custo. Penso que o ator/atriz que se aprisiona na simples execução técnica de exercícios corporais se torna um acrobata, um ginasta, um atleta, mas não um artista. Há algo que separa do simples exercitar-se fisicamente para o treinamento do ator/atriz: a prática de um olhar artístico voltada para a atuação. Naqueles primeiros anos, muitas vezes me questionei se aquele treinamento não havia se tornado uma prisão para mim. Por vezes, eu sentia que eu me movia em determinado exercício físico sem me envolver afetivamente com ele, mas apenas o entendendo como uma busca de um condicionamento e aperfeiçoamento técnico. É difícil, por vezes, para um jovem ator que se envereda por essa opção de fazer teatral, compreender o porquê de se executar determinado exercício, ou mesmo conseguir aplicar uma abordagem artística³⁷, que na verdade, deveria ser o objetivo de todo o processo, em cada um dos seus procedimentos, para que este possa estabelecer seu caminho na arte. Guilherme Conrad³⁸, um dos atores que integra atualmente o GRUPOJOGO, atesta de forma coerente esta diferença entre o treinamento do ator e de um atleta da ginástica olímpica em sua dissertação de mestrado pelo PPGAC-UFRGS, orientada pela Prof^a. Dr^a.Inês Alcaraz Marocco³⁹:

Eram estes os momentos que Inês repetia que o treinamento “não era ginástica”. Porém, eu me confundia por algo parecer não se encaixar: afinal, estávamos praticando acrobacias! Foi então que percebi que

³⁷ “Uma forma de investigação intelectual e sensorial que estabelece códigos para um modo específico de linguagem. O olhar contemporâneo não se esgota nos valores outrora consagrados como o virtuosismo técnico, a autoexpressão, a beleza, a originalidade ou o prazer. Nessa busca constante pela ampliação de seu campo de sentidos, o artista exercita um aprofundamento teórico singular na percepção e registro do mundo à sua volta” (ORTHOFF, 2002, p. 79).

³⁸ Ator, bailarino, pesquisador, professor de Artes Cênicas e integrante do GRUPOJOGO. Bacharel em Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, com a dissertação “O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator”. Doutorando em Artes Cênicas pelo mesmo programa, onde atua no grupo de pesquisa “Práticas artísticas e Elementos culturais”, na linha “Antropologia Teatral e Etnocologia”.

³⁹ Possui graduação em Direção Teatral e Licenciatura em Arte Dramática pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1975), mestrado em Diplôme Detudes Aprofondies - Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (1985) e doutorado em Doctorat En Esthétique Sciences Et Technologie Des Arts, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (1997). Durante o período de 1983-1985 fez o curso de Mime ,Théâtre et Mouvement na escola Internacional Jacques Lecoq. Atualmente é prof Titular do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e também faz parte do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Direção Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte do Ator, Direção Teatral, Sistema de Treinamento, Formação Acadêmica, Cultura Gaúcha e Etnocologia.

não poderia realizá-las da mesma forma como fazia na Ginástica. Me elucidei em relação ao lugar que eu estava: apesar de ambos processos utilizarem da atividade acrobática, diferiam-se, a primeira vista, em seus objetivos formativos. A partir do contato com acrobacias presentes tanto na equipe de Ginástica, como no sistema de treinamento com a pesquisa de Iniciação Científica no Departamento de Arte Dramática, me indaguei quais eram os princípios semelhantes e diferentes do treinamento e uso desta técnica corporal. Se para o trabalho cênico a Acrobacia “não é ginástica”, qual é o papel dela para o treinamento do ator? Era preciso então modificar a abordagem e perspectiva de como a realizava, em um processo de desfamiliarização. Tendo o *físico* inteiramente preparado e conhecido, a redescoberta do movimento deveria ser, portanto, por uma via *psicofísica*. (CONRAD, 2019, p. 24-25).

Se naquele tempo eu podia não entender muito bem tudo aquilo que fazia, mas, mesmo assim, o fazia motivado pelo meu prazer e pelo meu compromisso profissional que havia assumido, hoje, como pesquisador, tento encontrar sentido revisitando as tradições dos teatros que serviram de exemplo para o meu amadurecimento como artista. Mas como falar delas? Afinal de contas, não sou um historiador, ou mesmo possa me considerar um pesquisador acadêmico sobre estas tradições. Meu lugar de pesquisa em arte sempre foi no palco. Então preciso falar também como meu corpo os entende, sem pretensões de buscar definições ou novos olhares sobre o legado dos mestres que busquei pesquisar.

Na minha ânsia de estudar estas diferentes tradições, deparei-me com as iniciativas de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba que, durante a década de 1960, criaram rotinas de trabalho com práticas acrobáticas, aeróbicas e físicas dentro de seus respectivos grupos. Repetidas diariamente, buscavam um corpo que reunisse as qualidades que viam como necessárias para a arte da atuação teatral. Mas aos poucos, foi surgindo uma mudança na perspectiva sobre esse treinamento, passando-se a entender que não poderia haver caminhos únicos e rígidos para o alçance desse estado pré-expressivo que servisse de modo universal. O treinamento do ator/atriz, portanto, não pode ser executado como um instrumento massificador, como um manual de instruções em que todos possam executar e alcançar resultados energéticos idênticos. Em 1972, Eugenio Barba escrevera:

No início, o treinamento foi acompanhado por uma série de exercícios provenientes da pantomima, do balé, da ginástica, do esporte, da rítmica, da yoga, da plástica – exercícios que conhecíamos ou que tínhamos reconstruído. O treinamento era coletivo, todos faziam os

mesmos exercícios ao mesmo tempo e do mesmo modo. Com o passar do tempo, nos demos conta de que o ritmo é diferente de indivíduo para indivíduo. Alguns têm um ritmo vital mais veloz, e outros, mais lento. Começamos a falar sobre ritmo orgânico no sentido de variação, pulsação, assim como é o nosso coração, assim como um cardiograma nos mostra. Desde então o treinamento se baseou neste ritmo, foi se personalizando, tornando-se individual (BARBA, 2010, p. 76-77).

Iben Nagel Rasmussen⁴⁰ confirma essa transformação da ideia de treinamento, quando explica, em entrevista ao próprio Eugênio Barba, a diferença entre o grupo que fundou, *Vindenes Bro*, e o trabalho que era realizado no *Odin Teatret*:

EUGENIO: Se você tivesse que indicar as maiores diferenças entre o seu aprendizado no *Odin Teatret* e o seu trabalho com a “Ponte dos Ventos”, quais seriam?

IBEN: Que eles têm que *inventar*... Eu dou as indicações, mas eles é que têm que inventar. Não ensino exercícios precisos, como fiz no início aqui no *Odin*, nem mesmo os exercícios que fui eu que inventei. Agora é diferente: eu dou uma tarefa. (...) Isso significa que a lógica é *deles*, que acabam se acostumando a inventar uma lógica pessoal, que é deles, e não minha. Até mesmo porque, depois, eles não vão trabalhar comigo, mas trabalharão sozinhos, em outros contextos. É por isso que, pra eles, é importante inventar uma espécie de poesia corporal, uma poesia que podem repetir. E em cima dela, eu certamente posso acrescentar outros elementos de informação. Mas a base deve ser deles. Depois eles também podem pegar elementos ou exercícios, tanto de mim quanto dos outros alunos... (RASMUSSEN, 2016, p. 285).

Essa ideia de composição de um trabalho próprio de treinamento liberta da ideia original do *training*⁴¹ de Grotowski e de Barba, que viam, no início, a qualidade do treinamento dependente “da atmosfera de trabalho, das relações entre os indivíduos, da intensidade das situações, das modalidades da vida de grupo” (BARBA; SAVARESE, 2014, p.293). Ludwik Flaszen⁴² também testemunha essa guinada do olhar para o trabalho pessoal no Teatro Laboratório de Grotowski, ao comentar sobre espontaneidade e disciplina:

⁴⁰ Iben Nagel Rasmussen é atriz dinamarquesa, integrante do *Odin Teatret* desde 1966, e fundadora do *Vindenes Bro* ou “A Ponte dos Ventos”, grupo formado por atores de diversos países (entre eles, o Brasil). Algumas das linhas de ação desenvolvidas, tanto no seu treinamento pessoal, quanto como diretora do *Vindenes Bro*, se tornaram internacionalmente conhecidas, como, por exemplo, a “Dança dos Ventos”.

⁴¹ *Training*, expressão em inglês, sempre foi a utilizada tanto por Grotowski quanto por Barba para tentar embarcar, em uma só palavra, conceitos específicos que se reportassem a prática de aperfeiçoamento do ofício do ator/atriz, se diferenciando do treino esportivo ou de mão-de-obra corporativa, por exemplo.

⁴² Ludwik Flaszen (1930-2020), polonês, foi co-fundador e coprodutor do Teatro Laboratório de Grotowski durante todo o período de sua existência e diretor deste teatro durante os seus últimos cinco anos, até 1984. Foi também crítico, escritor e autor de extenso material sobre a doutrina criativa do Teatro Laboratório.

O que significa “disciplina e espontaneidade” no teatro ou, para ser preciso, em atuação? O ator usa certa partitura de ações, uma composição, uma estrutura, qualquer coisa fixa e que pode ser recriada a todo momento em ação. Isso é “disciplina”. Mas há também algo não fixado impossível de ser repetido, algo livre – o processo. É a isso que chamamos de “espontaneidade”. Na prática, ambos os elementos estão presentes – de um modo muito concreto, tangível – nas ações do ator, em sua busca e em seu treinamento (FLASZEN, 2015, p.225).

Este processo de personalização do treinamento colabora com outra ideia, levantada por Ferdinando Taviani⁴³, em que se explicita a construção de uma relação de independência do ator com os demais elementos que constituem a encenação, sejam eles os próprios recursos cênicos, ou com os agentes que participam de um processo de criação:

O treinamento do ator normalmente é visto de forma redutiva: como o signo do profissionalismo do ator (ele treina todo dia como um ginasta ou um pianista) ou como o signo do seu compromisso ético (todo dia ele faz seus exercícios). Não se valoriza muito o fato de que o treinamento é – ou pode ser – um elemento de independência do ator: independência em relação ao diretor; independência em relação à continuidade do seu trabalho pessoal fora dos compromissos nas novas produções; independência em relação aos espectadores. Quando o treinamento é feito continuamente, fica mais fácil para os atores – ou aspirantes a atores – a ingressar na profissão teatral. E mais: o treinamento os integra em uma tradição, seja ela ampla ou limitada à história de um pequeno grupo. Após um certo período, essa função do treinamento deixa de existir. Mas alguns atores não deixam de praticá-lo, ou transformá-lo sem parar, de se aventurar por caminhos sempre novos e que não tem nada a ver com o aperfeiçoamento contínuo de um virtuosismo. Nesse caso, qual é a função do treinamento? Agora não serve mais para que um ator ingresse em uma profissão. Pelo contrário, permite que o ator não fique completamente integrado, define uma área do trabalho que não se limita às exigências dos espetáculos e dos espectadores (TAVIANI *apud* BARBA; SAVARESE, 2012, p. 309).

Lendo estes escritos e recordando, em seguida, daqueles dias de práticas intensas entre 2009 e 2010, não creio que tínhamos realmente este entendimento dentro do GRUPOJOGO. Eu, em particular, precisava aprender a “andar direito no palco”. Nossos movimentos e esforços eram no sentido de criamos um corpo coletivo organizado, que se identificava através de um formalismo artístico que nos satisfazia naquela época. Desde o início, produzir espetáculos a partir dos nossos interesses artísticos era um dos nossos objetivos: sempre a partir da nossa pretensão inicial, queríamos fundir as

⁴³ Ferdinando Taviani (1942-2020), italiano, foi ator e pesquisador de teatro, um dos fundadores do ISTA (International School of Theatre Anthropology), consultor literário do Odin Teatret.

linguagens do teatro, das danças e das artes plásticas. Treinávamos e ensaiávamos por que queríamos estar em cena com uma estética própria, construída coletivamente, sustentada no trabalho corporal.

Richard Schechner⁴⁴ em uma conferência realizada em 1981 na Universidade de Toronto, que mais tarde serviu para um dos seus ensaios sobre os encontros entre o pensamento antropológico e teatral, apresentou um esquema funcional sobre o treinamento do ator para tentar identificar o sentido da manutenção de um processo de repetição de exercícios físicos, visando buscar a pré-expressividade. A reprodução textual desta conferência integra o livro “A Arte Secreta do Ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral”, organizado por Barba e Nicola Savarese⁴⁵. Schechner resume em cinco as funções do treinamento do ator, quer existindo separadamente, quer se sobrepondo: 1. Interpretação de um texto dramático; 2. Transmissão de um *performance text*; 3. Transmissão de segredos; 4. Autoexpressão; 5. Formação de um grupo de trabalho e criação artística.

Nunca pensei em fazer parte de uma tradição, ou me tornar um transmissor de segredos, como um guru ou algo do tipo. Mas o que seria essa autoexpressão que Schechner fala? Seria minha busca em aprender a caminhar sobre o palco? Seria aprender padrões de movimento e executá-los com perfeição técnica, em busca de uma perfeição da forma? Por que afinal eu estava ali, se a construção de um ideal de relação política ancorada na vivência de um grupo teatral não me era consciente? Schechner fala dessa busca pela expressividade pessoal conforme segue:

É uma consequência do individualismo. Esse tipo de treinamento é especializado em exteriorizar o que se tem dentro – ou seja, tem mais a ver com a psicologia do comportamento. Esse tipo de treinamento manifestou-se no trabalho de Grotowski, de Stanislavski e do Actor’s Studio. A expressão pessoal está intimamente entrelaçada com a interpretação dos textos dramáticos. (...) O ator-dançarino atravessa o papel. Esse tipo de ator-dançarino não acrescenta nada ao papel fixado e nem o varia, mas, ao atravessá-lo, mostra a si mesmo no

⁴⁴ Richard Schechner é norte-americano e diretor, professor de Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque, editor da *The Drama Review*, fundador do *The Performance Group*.

⁴⁵ Professor e escritor italiano, membro do staff científico da ISTA (International School of Theatre Anthropology), fundada em 1979 por Eugenio Barba. Foi professor de Artes Cênicas das Universidades de Lecce, Bologna, Roma (La Sapienza e Roma III), Kyoto, Montreal e Paris III-Sourbonne Nouvelle. Suas pesquisas e publicações tratam principalmente das complexas dinâmicas que nascem dos encontros entre os teatros ocidentais e orientais.

papel. O ator-dançarino exige mais da realidade do que o próprio papel. (SCHECHNER *apud* BARBA; SAVARESE, 2012, p. 292).

Uma coisa era clara: treinávamos diariamente, estabelecíamos este compromisso, e isso nos fez formar e estruturar um grupo de teatro (a quinta e última função nesta lista de Shechner). Éramos um apanhado de individualidades que decidiu trabalhar coletivamente, pois era desta forma que acreditávamos ser possível e válido fazer teatro. Para nós, o treinamento se tornou uma ferramenta pessoal de descobertas e de reorganização de um corpo colonizado, constituído de interferências sociais que ditam padrões de comportamento, e que se liberta a partir da busca pela pré-expressividade.

No fundo, nosso exemplo invisível poderia ser uma das formas como Barba enxergava o Odin Teatret:

No início queríamos que o ator fizesse milagres, que fosse consciente do próprio corpo, do próprio instrumento. Uma maneira completamente errada de pensar, porque quanto mais conscientes nós somos de nosso próprio corpo, mais bloqueados ficamos. A liberdade consiste em esquecer da própria pessoa, em ir além de nós mesmos, para alcançar o outro, com segurança, sem ter medo. Para nós do Odin o teatro é a presença recíproca, é a relação que estabelecemos entre nós. Nem teorias, nem métodos. Uma relação interna e uma relação com os outros, que muda dependendo das realidades, das condições, das pessoas que encontramos. Tudo isso é extremamente subjetivo, alguns dizem. Assim o teatro perde toda a sua objetividade e se torna um grupo de pessoas que se reúnem: por quê? Para realizar um programa comum? Seria bom pensar nisso. Entretanto minha experiência fez com que eu não acreditasse nos grupos teatrais que agem segundo uma doutrina que seus membros têm em comum. Acredito nos grupos feitos de grandes individualistas, que são levados por uma profunda necessidade pessoal, e que querendo aplacar essa necessidade pessoal, acabam por superá-la, vão além dela, encontram as necessidades dos demais. Romper o próprio cerco no teatro. Em seguida, romper o cerco do teatro (BARBA, 2010, p. 143-144).

A opção de pesquisar o treinamento em si é, sobretudo, optar por um olhar voltado aos mecanismos que os atores se utilizam para tornar seus corpos zona de intercâmbio de emoções, sentimentos, signos, conhecimento, sempre a serviço de afetar o público; é buscar identificar quais práticas são utilizadas e em que contexto elas surgem, constituindo um modo de fazer artístico próprio. Renato Ferracini, em artigo publicado na Revista Urdimento em setembro de 2009, utilizando o conceito de *conatus* de Espinosa⁴⁶, trata o

⁴⁶ Baruch de Espinosa (1632-1677), holandês, um dos grandes filósofos racionalistas do século XVII, que de certa forma, se opunha a uma separação do corpo e da mente, compreendendo

treinamento do ator/atriz como uma experiência da existência do corpo a partir de capacidade de afetar e ser afetado:

Buscar esse *conatus* ético de Espinosa na vida e na potência cotidiana do corpo pode ser traduzido poeticamente com o que chamamos de treinamento ou ainda, o que prefiro chamar no momento, de preparação: preparação do ateador enquanto busca desse ponto de convergência dinâmica: deixar-se afetar e agir. Treinamento ou preparação como *conatus* poético do ateador. (...) Treinar e preparar o corpo pré-expressivamente é o mesmo que realizar uma pós-expressão cotidiana, pós no sentido de novas possibilidades, pós-possibilidades. Buscar potências de possibilidades; levar o corpo em uma jornada de possíveis: isso é pré-expressividade e não há nada mais expressivo que a pré-expressividade. Para se lançar nesse território pré-pós-expressivo (portanto entre) o corpo necessita de um território cujo tempo e espaço possam ser dobrados, reconfigurados e cuja potência de ação possa ser alegre no sentido espinosano de aumento de potência. É dessa necessidade que vem a palavra treinamento. Mas cada ator, cada grupo, cada corpo-subjétil constrói o seu próprio treinar e treinar esse corpo-subjétil não é tão somente um trabalho necessariamente realizado em sala por um período determinado de tempo. O treinar é uma busca de estado de tempos de afetar-se; e não exercícios executados em um espaço-tempo exato em um agir mecânico. No estado do treinar, pouco importa a execução precisa e exata do exercício ou sua evolução enquanto complexidade. Importa, sim, o uso de trabalhos e exercícios para se atingir um limite, uma borda, criar uma fissura em sua géstica conhecida e cotidiana ou mesmo em seus clichês expressivos artísticos singulares no caso de um ator com experiência. (FERRACINI, 2009, p. 128).

2.3 A ORGANIZAÇÃO CORPORAL NO GRUPOJOGO

Faço um esforço de memória para lembrar meu primeiro ensaio como ator de um grupo de teatro. Faltavam quatro meses para a estreia quando começamos os ensaios. Após cerca de 30 minutos de trabalho, trabalhamos já a primeira coreografia, que comporia a cena de início do espetáculo: uma caminhada de cerca de 5 minutos de duração, de forma extremamente lenta e com esforço condensado. Alexandre, carregando uma mala, sendo contido

que Deus e a natureza são uma coisa só. Neste sentido, dá um importante passo para uma tendência filosófica naturalista que privilegia o corpo como uma zona de desejo e de potência, algo natural do homem. “[O Conatus] por um lado, é a essência do ser na medida em que o ser é produtivo; é o motor que anima o ser como o mundo. Nesse sentido, conatus é a continuação, em Espinosa, do legado do naturalismo da renascença: o ser é espontaneidade, pura atividade. Por outro lado, entretanto, o conatus é também a instância do princípio ontológico de poder, dado que o conatus é uma sensibilidade; é movido não apenas pelas ações, mas também pelas paixões da mente e do corpo. É essa rica síntese da espontaneidade e da afetividade que marca a continuidade entre o princípio ontológico de poder e o conatus” (HARDT *apud* FERRACINI, 2009, p. 127).

pela cintura por mim, com o corpo inclinado para frente em 90 graus, segurando-o na altura da lombar. Logo em seguida, giros sobre o próprio eixo, às vezes parado no mesmo lugar, outras se deslocando pela zona de trabalho. Olhos para o alto. Movimentos de contração e ampliação do movimento a partir inclinação do tronco superior: trajetória em linha reta, girando o corpo, abrindo e fechando sua parte frontal. Em todos os exercícios, mesmo estes sendo simples e de fácil compreensão, tive grande dificuldade de execução: não realizava os movimentos na amplitude necessária, errava as direções, não conseguia finalizava-os sem precisar corrigir a postura corporal e o equilíbrio. Meu corpo pendia para os lados, e eu sempre precisava dar um passo a mais para não cair. Muitas vezes, entendia o exercício como um simples alongamento ou exercício aeróbico, sem compreender o que se propunha realmente com ele. *Ao final do ensaio, ouvi de Igor: “teremos muito trabalho pela frente”.* [Frasas que sobram, que tentam destacar o que é óbvio e comum, há SEMPRE muito trabalho pela frente].

O GRUPOJOGO de Experimentação Cênica nasceu em 2007 na reunião de alguns artistas da turma da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz⁴⁷ daquele mesmo ano. Durante a produção de experiências cênicas sobre o gênero tragédia, sob a orientação de Paulina T. Nólibus⁴⁸, o então aluno Alexandre Dill, desejoso em dar continuidade à pesquisa, liderou a formação do coletivo, à época, integrado por Igor Pretto, Márcia Mello e Jorge Gil. Em 2009, um grupo de alunos do TEPA (do qual me incluía) se integrou ao GRUPOJOGO, que já tinha estreado no circuito amador com espetáculo “Fenícias”⁴⁹ em 2008. Assim, éramos dez

⁴⁷ A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um grupo de teatro de Porto Alegre fundado em 1978 por Paulo Flores e Júlio Zanotta, buscando subverter o teatro realizado no Rio Grande do Sul, trazendo um forte cunho político (inclusive criticando o “o teatro de esquerda” feito à época). Tornou-se referência mundial na produção de espetáculos de rua, na formação de atores e encenadores, e contribuindo culturalmente com um teatro de resistência.

⁴⁸ Paulina T. Nólibus é professora, doutora em História pela UFRGS, professora adjunta da Universidade Luterana do Brasil. Sua área de estudo é História Antiga e Medieval, História da Arte, dos Sistemas Simbólicos, Mitologias e Teatro.

⁴⁹ Fenícias, tragédia escrita por Eurípides por volta de 411 a.C., foi a primeira montagem do GRUPOJOGO, sendo realizada no circuito amador do teatro gaúcho entre os anos de 2008 e 2009. Em junho de 2010, teve sua estreia profissional, com direção de Alexandre Dill, na Casa de Cultura Mario Quintana.

artistas jovens⁵⁰, cheios de energia, vindos de escolas que davam ênfase ao trabalho fundamentado em práticas físicas, ancoradas nas tradições da antropologia teatral, e que encontravam na prática do treinamento tanto um estilo de atuação, quanto uma linguagem artística que se apresentava em cena através da composição desses exercícios.

Neste sentido, o treinamento do ator/atriz foi o grande fator motivador do trabalho do GRUPOJOGO em sua primeira fase: foi através dele que se compôs uma metodologia própria de trabalho, voltada para a preparação corporal, para o estudo da técnica, e do uso dela para o aperfeiçoamento do trabalho de representação e interpretação. Mas acima de tudo, sempre foi um mecanismo de intensa vivência e de autoconhecimento, que nasce do contato direto e diário com o *outro* que compartilha o mesmo espaço de trabalho, se tornando espectador e cúmplice. Esse ritmo de trabalho se instaurou durante a produção do espetáculo *Play-Beckett: enquanto espero jogo*⁵¹, mas perdurou nos anos seguintes. Os encontros serviam como exercício coletivo, de treinamento das técnicas trabalhadas, mas também como uma ética de trabalho, que fortalecia os laços de comunhão criativa e trabalho em conjunto, estabelecendo os acordos tácitos e as sistemáticas de responsabilidades.

A ideia central do treinamento do ator no GRUPOJOGO era a organização do movimento corporal voltado para a cena. Os principais ensinamentos partiram de duas grandes referências do estudo do movimento do corpo do início do século XX: Vsevolod Meyerhold e Rudolf Laban.

2.3.1 A Precisão em Meyerhold

Meyerhold integrava boa parte da formação e interesse artístico de Alexandre Dill, que havia realizado experimentos sob a orientação de Maria

⁵⁰ A formação do GRUPOJOGO em 2009: Alexandre Dill, Igor Preto, Márcia Mello, Bruno Salvaterra, José Henrique Ligabue, Thainá Gallo, Vicente Vargas, Caroline Lazzarotto, Karine Lemos e este autor.

⁵¹ “Play-Beckett: Enquanto espero, jogo.” foi a primeira peça profissional do GRUPOJOGO, estreada em dezembro de 2009 no Teatro de Câmara Túlio Piva, em Porto Alegre-RS. O espetáculo ficou em cartaz de 2009 a 2012, com diferentes temporadas e participações em festivais.

Thaís Lima Santos⁵², ainda no período na Escola da Terreira da Tribo. Desta forma, Alexandre dominava uma série de exercícios e conceitos da biomecânica que transmitia para os integrantes do GRUPOJOGO, e que serviam de material para a construção das coreografias de *Play-Beckett*. O especial interesse de Dill sobre a obra de Meyerhold se transformou em um dos pilares técnicos no trabalho de treinamento até os dias atuais.

Tínhamos a percepção de que a reprodução dos exercícios da biomecânica que aprendíamos, participavam de uma ideia de mudança no comportamento do ator em cena. Quando colocávamos em prática os exercícios que aprendemos com Gennadi Bogdanov⁵³, por exemplo, nos interessava a plasticidade daquele movimento, capaz de gerar uma fissura no espaço e tempo teatral, através da exploração da voz e do gesto. Parecia-nos haver uma ideia de fragmentação do movimento gerando diferentes níveis de comportamento cênico. Estávamos dialogando com as noções de *grotesco* e, finalmente, de *biomecânica*. Ambas se concentram no estudo de comportamentos do corpo a partir dos movimentos ampliados, desenhado em oposições, realizado a partir da dança de contrastes. Enquanto o grotesco faz uma cisão dos contrários para despertar o espectador, a biomecânica tinha como objetivo dar a sensação do movimento consciente, de como se movimentar no espaço cênico: “uma ferramenta de formação que visa conferir ritmo e flexibilidade nos gestos e nos movimentos do corpo e proporcionar ao ator o domínio do espaço cênico” (ABENSOUR, 2011, p. 394). Barba complementa:

Para Meyerhold, dança, grotesco e biomecânica não eram três diferentes estados na sua evolução artística, mas três modos diversamente estimulantes para indicar, em épocas diferentes, o trabalho analítico sobre *znak otkasa* (signo da recusa), sobre ritmo e sobre tempo, sobre *raccourci*, sobre *predigra* (ou pré-representação), sobre os princípios de precisão e distorção no desenho dos movimentos (BARBA, 1994, p. 217).

⁵² Maria Thaís Lima Santos é fundadora da Cia Teatro Balagan. Professora do Departamento de Artes Cênicas (área de Atuação e Direção) e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo.

⁵³ Gennadi Nikolaevic Bogdanov, ator, professor e encenador russo, um dos principais disseminadores da Biomecânica Teatral de Vsevolod Meyerhold na contemporaneidade, co-fundador do Centro Internacional de Biomecânica de Meyerhold de Perugia (Itália). Em 2011, Alexandre Dill, Igor Preto e eu, integrantes do GRUPOJOGO, participamos da oficina de Gennadi Bogdanov, organizada pelo VI edição do Palco Giratório SESC/RS, reforçando as linhas de ação e atualizando os exercícios práticos.

No trabalho do treinamento do ator/atriz desenvolvido no GRUPOJOGO foram incorporadas diversas linhas de ação que, ao longo dos últimos dez anos, sofreram adaptações, mas que mantiveram, em sua essência, alguns princípios desenvolvidos pelo trabalho de Meyerhold. Entre eles, poderíamos citar:

- a) O conceito de *otkaz*, ou da recusa do movimento - uma negação imediatamente anterior ao da ação principal a ser executada em seguida. Também compreendido como linha de opostos, o ator que direcionar seu movimento a uma direção oposta à da realização do movimento o fará com maior precisão. “Cada fase das ações devem começar pelo seu oposto: para dar um tapa na cara de alguém, o braço se move primeiro para trás, depois para a frente” (BARBA, 2012). O encadeamento dessas recusas gera um ritmo próprio da encenação, sustentado em microrupturas do sentido orgânico cotidiano. Uma maneira inicial que nos experimentamos encontrar estes conceitos era realizando o exercício de congelamento do movimento em sua amplitude e intensidade máxima. Quando o ator então se mantinha como uma estátua, passávamos a estudar os movimentos imediatamente anterior e posterior. Desta análise, se procurava então estudar os esforços necessários que conectassem estes movimentos em uma sequência;
- b) O estudo dos ritmos corporais, a partir do uso de pausas e de exercícios de decupagem sobre a sequência de ações físicas, em que se analisa o movimento em três fases distintas: a preparação, a realização e a reação. Nos exercícios os deslocamentos passam então a ser dividido em fases: olhar/deslocar; olhar/apontar/deslocar; olhar/apontar/desenhar um impulso contrário ao deslocamento/deslocar. Todas as partituras que surgissem nas eventuais improvisações eram, em um momento posterior, estudadas sobre esse viés;
- c) Dilatação do tempo, com o uso do *predigra*, espécie de jogo meyerholdiano que consiste na suspensão de uma ação iminente. Essa dilatação se dava através de um controle gradual das musculaturas

quando os movimentos eram executados, modulando em níveis de intensidade, de maneira que o simples erguer de um braço pudesse ser executado com diferentes velocidades e qualidades de tensão muscular.

Estes princípios eram trabalhados a partir de exercícios básicos, como a realização de linhas de deslocamento de um ponto a outro do espaço de trabalho, inserindo, gradativamente, mudanças na forma de caminhar, utilizando partes laterais dos pés, forçando níveis de altura, movimentos dos quadris exagerados, simulações de corridas sem sair do lugar, etc. Também usávamos elementos, como bastões, bolinhas de tênis, tecidos e cordas. Com eles, treinávamos técnicas acrobáticas, malabarismo, giros sobre o próprio eixo, saltos, em que se buscava agilidade, precisão, quebra de ritmo do movimento e tridimensionalidade. Estudávamos o peso do nosso corpo em deslocamento, e como as diferentes situações que colocávamos em prática impactavam a percepção desse peso. Por último, nos aventurávamos a reproduzir os exercícios mais famosos atribuídos a Meyerhold, como “atirar a pedra”, “atirando o arco” e “golpe com adaga”. Obviamente, nenhum de nós era perito na execução deles, mas ensinávamos uns aos outros nossa maneira de fazer, com Alexandre guiando nossas ações, uma vez que era o mais experimentado nos estudos de Meyerhold.



Figura 1: GRUPOJOGO em treinamento a partir de exercício do "Atirar a Pedra" de Meyerhold. Foto: Acervo GRUPOJOGO (2020).

2.3.2 A Harmonia em Laban

A segunda grande influência nesta fase de elaboração de uma práxis corporal voltada para a preparação dos atores/atrizes do GRUPOJOGO de maneira organizada e disciplinada foi a de Rudolf Laban, responsável pelo desenvolvimento de um trabalho que se baseia na prática e na experiência do corpo em movimento, no qual chamou de *Arte do Movimento*. Os ensinamentos de Laban chegaram até o coletivo principalmente por intermédio de Igor Pretto, que já havia assimilado práticas herdadas principalmente a partir de oficinas realizadas com Eva Schul⁵⁴, uma das representantes da escola de Laban no Brasil.

O conceito de harmonia rege todo o trabalho de Laban ao longo da primeira metade do século XX. Influenciado filosoficamente pelo movimento místico-espiritual gnóstico Rosa-cruz, e impressionado desde muito cedo pelo universo das danças marciais e pela vanguarda da dança moderna, em que teve contato a partir de Isabela Duncan⁵⁵ e Lőie Fuller⁵⁶, Laban se engajou em diversos estudos, distribuindo um farto material sobre o universo da Dança Moderna que até hoje é utilizado no terreno de diferentes artes, além de se integrar também a conhecimentos da Educação e da Reabilitação (dança-terapia). A produção do pesquisador austro-húngaro é extremamente ampla, desenvolvendo conceitos como *Tanztheater*, conhecido como “Dança-teatro alemã”; de *Coreologia*, ou o estudo do movimento expressivo humano, desenvolvendo uma gramática da linguagem do corpo (o que mais tarde deságua na *Corêutica*); a *Eucinéctica*, que analisa os aspectos qualitativos do movimento, entre eles tempo, espaço, peso e fluência. Laban foi um dos fundadores da disciplina de Análise do Movimento, desenvolvendo o seu famoso sistema de notação (o equivalente à partitura para os músicos), o

⁵⁴ Eva Schul, bailarina, coreógrafa, diretora do Ânima Cia de Dança, representante das linhagens de expoentes da dança moderna, como Martha Graham e Irmgard Bartenieff.

⁵⁵ Angela Isadora Duncan (1877-1927) foi coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada a precursora da dança moderna.

⁵⁶ Marie Louise Fuller (1862-1928) foi atriz e dançarina norte-americana, pioneira das técnicas tanto da dança moderna.

Labnotation. Seu legado configura uma verdadeira ciência da dança, ou ainda mais, uma maneira de pensá-la como filosofia de vida:

Ele procurou desenvolver uma filosofia da dança, mas percebeu que antes seria necessário o reconhecimento desta como uma linguagem artística tangível e que pudesse ser desenvolvida em contextos distintos: cultural, educacional, industrial, psicológico e, acima de tudo, como arte em cena. Para tanto, Laban passou a trabalhar em diferentes aspectos do movimento expressivo do ser humano: qualidades do movimento (tempo, peso, espaço e fluência), ocupação e uso do espaço ao redor do corpo (harmonia espacial), conteúdo expressivo do movimento e o registro/escrita do movimento (SCIALON, 2017, p. 36).

A Corêutica é o estudo prático das várias formas de um movimento harmonizado. Laban visualizou os traçados possíveis pelo movimento total do corpo a partir de figuras geométricas (formas corêuticas⁵⁷). Esta visão arquitetada do campo de ampliação do bailarino-intérprete a partir do movimento corporal lida com a gênese (criação e composição) de todos os tipos de movimento humano. Tendo o centro do corpo como primeiro ponto a ser localizado, criou uma estrutura formada por 27 direções inspiradas no desenho dos cinco sólidos de Platão. Para trabalhar a relação dessas direções, Laban criou escalas de movimento inspiradas nos movimentos naturais presentes em toda a ação e reação humana. Estas escalas inspiram inúmeros exercícios técnicos que criam desenhos de energia, linhas virtuais que representam rastros do bailarino. Mais tarde, sua pesquisa evoluiu para o desenvolvimento da Eucinéctica, que se dedica a estudar as expressões e as qualidades do movimento humano. É nela que Laban vai desenvolver o conceito de *Effort*, que seria uma atitude interna em relação aos quatro fatores do movimento: o tempo, o espaço, o peso e a fluência – que se integram em uma teia complexa de complementaridade.

Lendo a extensa bibliografia disponível sobre o legado de Rudolf Laban, inclusive a partir das práticas de seus discípulos, relaciono dois dos procedimentos técnicos e conceituais que foram adotados nas linhas de ação do treinamento do ator no GRUPOJOGO, ainda com o propósito de buscar uma capacidade de domínio técnico sobre o movimento corporal do ator-

⁵⁷ “Laban se refere às formas Corêuticas como os chamados “sólidos platônicos”. Esses sólidos são formas geométricas usadas como referência matemática e mística desde a época de Pitágoras, no século V a.C. São eles o *tetraedro*, o *octaedro*, o *cubo*, o *icosaedro* e o *dodecaedro* (SCIALOM, 2017, p. 40).

bailarino. Esses procedimentos eram utilizados dentro da rotina de trabalho, no momento em que Igor Pretto comandava as práticas, propondo exercícios e ensinando os conceitos, conforme seguem:

a) *Cinesfera*, ou *espaço pessoal*: é a esfera de movimento existente ao redor do corpo, cuja circunferência pode ser alcançada com as extremidades estendidas normalmente, sem mudança do local de apoio. O centro da cinesfera coincide com o centro do corpo, logo abaixo do umbigo. O ator/bailarino transporta sua cinesfera em qualquer deslocamento que o faça. Os exercícios trabalham principalmente a possibilidade de alongamento e contração de diferentes musculaturas corporais, que podem inclusive gerar deformações desta cinesfera, a medida que o movimento ganha peso, tempo e fluência. Para descobrir corporalmente estas imagens, Igor Pretto trabalhava conosco principalmente no solo, coordenando movimentos circulares, quadrados, estacados e suaves, dos membros superiores e inferiores, ritmados em oito tempos. Estes movimentos deviam descobrir toda a sua amplitude e circunferência, chegando ao limite da resistência da musculatura, e de seus alongamentos e torções;

b) *Escalas Espaciais*: uma escala de movimento labaniana é a prática de uma sequência de movimentos que busca conectar um conjunto de pontos distribuídos no espaço, respeitando a harmonia desta dinâmica. Um dos princípios fundamentais do uso das escalas espaciais nos exercícios propostos é a da oposição harmônica, “no qual o corpo inteiro é engajado no alcance de cada um dos pontos no espaço, contrabalanceando o movimento de alcance do ponto na mesma direção em sentido oposto” (SCIALOM, 2016). Desta forma, se realizam dinâmicas de movimentação escalonadas em pontos localizados ao alcance da cinesfera dos atores-pesquisadores, distribuído em planos verticais, diagonais, horizontais e laterais. A experiência das escalas provoca a instabilidade em alguns percursos, mas sempre há o retorno ao equilíbrio a partir do princípio da harmonia, visando integrar o corpo e a mente por intermédio do movimento. Igor

era conhecedor de alguns movimentos das escalas primárias e diagonais, e nesse sentido, nos ensinava sequências de movimento que buscavam o estudo do equilíbrio corporal e da distribuição de peso.

2.4 PLAY-BECKETT: ENQUANTO ESPERO, JOGO

O espetáculo *Play-Beckett: enquanto espero, jogo* foi a primeira montagem profissional do GRUPOJOGO de Experimentação Cênica. Foi concebido a partir de fragmentos de obras do dramaturgo inglês Samuel Beckett⁵⁸, e se inspirava nos clássicos personagens Vladimir e Estragon de *Esperando Godot* para a construção dos “clochards X e Y”, que apresentávamos em nossa sinopse “como variáveis expressões inacabadas,



Figura 2: Os Atores Alexandre Dill e Gustavo Susin em um dos ensaios do espetáculo "Pay-Beckett: enquanto espero, jogo". Foto: Acervo GRUPOJOGO.

⁵⁸ Samuel Beckett nasceu a 13 de abril de 1906, em Dublin. Considerado um dos escritores mais importantes do século XX, se destacou pela obra dramática, precursora do chamado teatro do absurdo. Sua obra é vasta; além do teatro, cultivou a escrita de romances, novelas, contos e ensaios e poesia. Em 1969 foi galardoado com o Prêmio Nobel de Literatura. Morreu em 22 de dezembro de 1989, em Paris.

personagens patéticas e oníricas, como a representação do homem eternamente à espera de algo ou alguém que satisfaça às suas aspirações, em meio ao absurdo da existência”.

Nossa proposta foi construir uma dramaturgia dançada a partir da obra selecionada de Beckett, e a base coreográfica partia do encontro dos exercícios inspirados nos modelos de Meyerhold e Laban que praticávamos em nossa rotina de treinamento. Neste sentido, todos os elementos que trabalhávamos quase que diariamente apareceriam na construção da movimentação dos personagens que compunha a encenação: exercícios biomecânicos de trajetória, fragmentos dos exercícios do arqueiro de Meyerhold, as escalas espaciais de Laban, etc. Da primeira a última cena, princípios como equilíbrio, oposição, distribuição do peso do corpo, dilatação do tempo e do corpo no espaço estavam postos em partituras que soavam simples e, ao mesmo tempo, grotescas, nas figuras clownescas construídas por Alexandre Dill e eu. Nos perguntávamos: “se o elemento fundamental do teatro/dança é a ação, o que acontece se os intérpretes são exemplos da ineficácia da ação, da ação contrária, não como um mal maior, mas como estratégia de sobrevivência?”

Creio que, em tudo, *Play-Beckett* foi o espetáculo mais importante na minha vida: com minha cabeça de jovem ator, praticar todos aqueles exercícios continuamente só poderia ter sentido se fosse para pô-los em prática em cena, provando, talvez para mim mesmo, que eu poderia ser um ator-bailarino, mesmo não tendo uma formação clássica. No *Play* (como gosto carinhosamente de chamá-lo), assumi uma identidade estética construída coletivamente com os demais integrantes do meu grupo. Ao mesmo tempo, foi importante também para o GRUPOJOGO, que sempre compreendeu como seu objetivo o estudo da cena e a construção de espetáculos. A experiência da rotina disciplinada e o resultado celebrado serviriam de modelo para todas as demais montagens do grupo que vieram a seguir, além de constituir a primeira base pedagógica para o nosso futuro núcleo de ensino. Foi também através de *Play-Beckett* que conseguimos a visibilidade necessária para começar a alçar voos maiores em nossos projetos.

Assim, lendo o que escrevo, transparece uma ideia de que toda essa caminhada foi simples e sem questionamentos, dores ou conflitos. Havia dias que ensaiávamos com a presença de todos os integrantes do grupo, outros que estavam apenas Alexandre e eu. Essa necessidade de rotina diária contrastada com a ideia do ensaio solitário e do isolamento fornecia uma melancolia que gradativamente foi sendo expressada por nossos corpos dançantes. Meu corpo nunca foi o de um bailarino profissional, e minhas articulações e músculos doíam como nunca em toda minha vida. *Ao mesmo tempo, doía em mim minha incapacidade técnica quando me defrontava com os movimentos que meu corpo não conseguia executar.* [Hoje, não dói mais. Interrogo-me por qual motivo a técnica se torna tão opressora, e se era necessário que ela tivesse como companheira, muitas vezes, a dor. Essa dor escancara uma insuficiência da técnica como elemento principal de pensamento artístico. Se ela não é acompanhada por um processo reflexivo, que a defronte com a subjetividade de cada artista, de forma que se o sentido seja produzido desse encontro, então ela pode destruir justamente a paixão]. Penso agora que todos aqueles sentimentos que Samuel Beckett expressava em muitas de suas obras, eu sentia no peso da rotina diária de ensaios, na pressão interna pelo acerto, nos erros que se repetiam, na eterna expectativa pelo dia da estreia e o reconhecimento do trabalho; emoções que se defrontavam com a realidade de um grupo sem recursos financeiros, que ensaiava em locais, às vezes, empestado de pulgas e carrapatos. Mas, ao mesmo tempo, a existência de uma equipe técnica por trás daquele esforço, suportando todas as necessidades de produção, nos dava um senso de pertencimento e propósito. *Play-Beckett* fez nascer efetivamente um grupo de teatro profissional, em que, independente de quem estaria em cena, trabalhava-se coletivamente, em prol de um objetivo maior: o desejo da construção de uma linguagem artística própria.

Play-Beckett: enquanto espero, jogo estreou em 04 de dezembro de 2009 no Teatro de Câmara Túlio Piva, em Porto Alegre (RS), e teve sua última apresentação em 24 de maio de 2012, no Festival Palco Giratório na edição de Recife (PE). Esse foi também o dia que eu me desliguei do GRUPOJOGO (até meu retorno, em 2016), depois de uma discussão relacionada aos

procedimentos de pós-produção. Foi o estopim para o rompimento de minha relação com o grupo que já vinha conturbada. Eu tinha apenas três de anos de vida teatral, e sonhava com o mundo. Passei a ser reconhecido no meio artístico e a receber convites para trabalhar com outros grupos e projetos. Ao mesmo tempo, eu não conseguia encontrar uma justificativa formal para permanecer em uma prática de trabalho que me parecia cada vez mais embrutecer meu comportamento em cena: sempre com excesso de energia, de movimento, me preocupando mais com a execução de exercícios do que, de fato, me perceber em cena. Quando trazia esse assunto para discussão no grupo, tentando, inclusive, sugerir a investigação de novas linguagens, não



Figura 3: Play-Beckett: enquanto espero jogo. Foto: Rafael Avancini (2010).

conseguia justificar adequadamente, acabando por perder a razão em meus questionamentos. ~~Por vezes, sentia a necessidade de me afirmar individualmente diante da mesma identidade coletiva que eu havia aprendido a exaltar. Parecia que aquela linguagem já não dava mais conta para falar sobre mim. [Demorei a aprender que as obras coletivas não nos pertencem de fato: é como se tivessem vida-própria. Elas nascem da concepção de um grupo de pessoas, e nenhuma dessas pessoas a domina e pode se dizer dona daquilo que foi criado. E enquanto essa coisa criada tiver força suficiente para despertar o ânimo de todos aqueles que a conceberam, ela ainda existe].~~ Só mais tarde fui compreender que o que eu precisava era de tempo e de vivência,

e que talvez, naquele momento, eu ainda não era suficiente maduro para dar conta da linguagem do teatro e do grupo que eu ajudei a criar. O certo foi que eu decidi me afastar. Não posso dizer que não foi um processo doloroso: durante muito tempo fiquei sem falar com os integrantes, e tampouco assisti aos espetáculos que foram feitos na minha ausência. Passei a trabalhar como ator independente, entre 2012 e 2016, período que novas relações profissionais e pedagógicas foram criadas, e que eu atendi meu desejo de conhecer outras práticas de trabalho.

3. ASPECTOS ÉTICOS E POLÍTICOS DO TREINAMENTO

3.1 OS CAMINHOS QUE LEVAM AO LUME

Entre 2012 e 2016, período que fiquei afastado do GRUPOJOGO, trabalhei com diferentes artistas e grupos de Porto Alegre. Conheci outras formas de organização voltadas para a produção teatral, que não privilegiavam a construção de um grupo de trabalho que realizasse a manutenção de uma prática de treinamento. Em outubro de 2016 realizei meu último trabalho como ator convidado de um grupo diferente do que o GRUPOJOGO. Eu estava conformado em talvez não retornar a fazer teatro: minhas experiências coletivas haviam se tornado quase que funcionais, como um agente de um processo mercadológico. Não que eu não tenha tido experiências positivas trabalhando com outras companhias: foi dessa forma que tive oportunidade de atravessar diferentes fazeres teatrais, e me libertar das amarras artísticas que eu havia estabelecido anteriormente com meu grupo. Mas ao mesmo tempo, fazer teatro parecia estar perdendo o sentido, uma vez que eu era chamado a trabalhar com os grupos em uma relação quase que igual ao de um prestador de serviços não ligado à arte. Algo me faltava, algo que eu já sabia que só poderia encontrar na congregação de um grupo de pesquisa. Eu sentia falta da rotina de encontros, da disciplina coletiva, dos debates sobre projetos futuros e acordos de trabalho. E nisso se incluía o treinamento:

Há pessoas em nossa sociedade que sentem a necessidade de criar imediatamente as células de um novo corpo social. Essas diferentes células surgem, lutam para sobreviver, desaparecem anonimamente. O grupo de teatro pode ser uma dessas células. Então nós nos unimos e o teatro se torna a máscara por trás da qual se esconde a face nua dos nossos sonhos e das nossas visões. Ainda o chamamos de teatro. Ele é considerado teatro. Por que chamá-lo de outra maneira? Uma palavra vale a outra (BARBA, 2010, p. 142).

Foi então que, logo naquele mês, tive um encontro com Alexandre Dill, em que me foi proposto o retorno ao GRUPOJOGO para participar do novo espetáculo que este estava produzindo, no âmbito do projeto *Transit*⁵⁹,

⁵⁹ Projeto Transit é uma iniciativa do Goethe-Institut de Porto Alegre, que desde 2017, anualmente, disponibiliza a dois diretores/encenadores gaúchos patrocínio para a montagem

iniciativa patrocinada pela sede do Goethe-Institut⁶⁰ de Porto Alegre. Tratava-se da montagem do texto *As Trevas Risíveis*⁶¹, de Wolfram Lotz⁶², que resultaria na montagem *As Trevas Ridículas*, estreada em maio de 2017.

Havia sido como uma nova injeção de ânimo: retornar ao meu antigo grupo de trabalho, onde eu havia aprendido a fazer teatro, e indo ao encontro de velhos e novos parceiros de trabalho. Em particular, o desafio de participar da encenação de *As Trevas Ridículas* era especial: as personagens que eu interpretaria eram de dois piratas somalis, negros, que, no contexto daquela história, se tratavam de homens criados em uma sociedade regida pela miséria e pela violência produzidas pelo espectro de um sistema exploratório pós-colonialista. Justamente eu, um homem branco, descendente de europeus, de classe média alta. Ou seja: uma realidade completamente desconhecida para mim.

Nessa nova missão teatral, entendi que precisava reencontrar os princípios que sustentavam o trabalho teatral produzido em um grupo. Ao mesmo tempo, sentia a necessidade de renovar meu repertório técnico e artístico. Parecia evidente que eu precisaria buscar a construção desse personagem através das potências do meu próprio corpo, talvez potências desconhecidas ou adormecidas. Não seria apenas na interpretação textual que eu daria conta de uma personagem que se distanciava totalmente das minhas vivências.

Casualmente, as inscrições dos cursos intensivos de verão do LUME estavam abertas exatamente naquele período. Entendi que aquela era uma oportunidade para ir ao encontro de perspectivas teatrais construídas a partir de uma ética de trabalho coletiva. Mas embora eu tivesse ouvido diversos relatos sobre as oficinas do LUME, eu pouco conhecia de fato a trajetória daquele grupo. Nunca havia visto uma peça deles; tampouco lido algum

de um mesmo texto alemão contemporâneo. O GRUPOJOGO de Experimentação Cênica foi selecionado em 2017 (*As Trevas Ridículas*) e 2018 (que originou a montagem “Tremor”).

⁶⁰ O Goethe-Institut é um instituto cultural da República Federal da Alemanha, com atuação mundial. Promove o estudo da língua alemã ao redor do mundo e incentiva o intercâmbio cultural internacional.

⁶¹ “*Die Lücherliche Finsternis*” no original alemão.

⁶² Wolfram Lotz, nascido em Hamburgo em 1981, é escritor e dramaturgo, pesquisador de literatura, bem como estudos de arte e mídia. Foi cofundador e editor da revista literária *Minima* e é editor da revista *Edit*. Escreve peças de teatro e rádio, poesia e prosa.

material com mais afinco. Minha experiência com a produção do grupo sediado na Unicamp era ter lido o livro de Ana Cristina Colla, *Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. Também havia feito a oficina *O Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo* em 2011, ministrada por Ricardo Puccetti no município de Cachoeirinha (RS). Foi com um senso de aventura e de descoberta que parti para o distrito de Barão Geraldo, em Campinas-SP.

~~*Para um ator/atriz que tem interesse pelo aperfeiçoamento técnico através do trabalho corporal, o LUME é um daqueles mistérios que se deseja descobrir a todo custo. Tem os ares de sagrado, místico, de ciência, de transcendência. Você escuta seus mestres, os atores mais experientes, você escuta os artistas que excursionam em sua cidade, você lê em artigos e revistas, escuta na universidade: todos se referem ao LUME como um espaço de transformação do ator. [De que forma essa escrita poderia ser mais lúcida? “Para um ator/atriz que tem interesse pelo aperfeiçoamento de seu trabalho pessoal, o LUME é um importante núcleo de ensino a ser conhecido e visitado, seja através de seus espetáculos, de suas oficinas, ou de toda a produção teórica/acadêmica/prática que desenvolve, sendo respeitado nos mais diferentes segmentos das Artes Cênicas”.]*~~

Acredito que parte do encantamento que existe pelo LUME se dá pela organização com que é mantida sua sede, na vila Santa Isabel em Barão Geraldo, em uma casa alugada pela Unicamp. Afastado da agitação dos bairros movimentados de Campinas, Barão Geraldo é um distrito com ares de cidade de interior, com poucos prédios, ruas sinuosas e muitas árvores. A sede fica em um terreno com um amplo jardim: na entrada principal, flores aos dois lados do caminho que leva a entrada da casa de alvenaria. Uma pequena escadaria leva à área externa, onde várias redes se mantêm estendidas (e onde os atores costumam descansar dos intensos trabalhos); ao entrar pela porta principal, o que seria a sala da antiga residência é já uma ampla biblioteca e sala de convivência. Todos os cômodos da casa estão a serviço do teatro: os escritórios também são bibliotecas e camarins; a cozinha também é guarda de figurinos. Ao lado da casa, no mesmo terreno, uma pequena sala de trabalho, também de construção de alvenaria simples, irregular, com chão de

madeira. É lá onde as oficinas acontecem. Atores do mundo todo buscam a oportunidade de compartilhar conhecimentos durante os cursos de verão. Por isso, parece-me importante dedicar atenção ao que fez do LUME uma referência tão significativa no cenário das pesquisas em artes cênicas na América Latina.

Em 1985, Luís Otávio Burnier, nessa altura, já professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e com uma trajetória de mais de oito anos como discípulo de Etienne Decroux⁶³, fundou o Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão, em parceria com a musicista Denise Garcia⁶⁴ e com Carlos Simioni (a quem havia conhecido em uma de suas oficinas). Três anos depois, se somou ao grupo o ator Ricardo Puccetti⁶⁵. Em um período de cerca de oito anos, Burnier, Simioni e Puccetti desenvolveram uma longa caminhada de descobertas acerca de técnicas de aperfeiçoamento do ator a partir de uma perspectiva da experiência corporal. Esta trajetória foi amplamente documentada na tese de doutorado de Burnier na Faculdade de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e que mais tarde veio a ser publicada como o livro “A Arte de Ator: da técnica à representação”. O material se tornou um tratado contemporâneo que reúne os conteúdos outrora desenvolvidos pela Antropologia Teatral, adicionado os resultados práticos do período de pesquisa em Campinas.

Para Burnier e para o LUME, o ponto de início da criação teatral está na ação. Raquel Scotti Hirson, uma das atrizes do grupo, nos relata:

A criação do ator começa, efetivamente, ao meu ver, na ação. Ainda que haja um estudo preliminar de textos, sejam eles a própria dramaturgia do espetáculo ou textos envolvendo a temática de pesquisa em proposição; ou ainda, que haja coleta de material de

⁶³ “Etienne Decroux (1898-1991) talvez tenha sido o único mestre europeu que tenha codificado uma técnica em um sistema coeso de regras equiparáveis às de uma tradição oriental” (BARBA, 1991). Edificou e estruturou gramaticalmente uma *técnica corpórea de representação* que veio a ser chamada de Mímica Corporal Dramática, denominação dada pelo francês à série de codificações que surgiram a partir das técnicas corporais que desenvolveu em sua pesquisa.

⁶⁴ Denise Garcia é compositora e professora, bacharel em música pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁶⁵ Ator, palhaço, pesquisador, orientador de atores e diretor. Entrou para o LUME Teatro em 1988, ajudando a constituir o grupo enquanto núcleo de pesquisa ao lado de Luís Otávio Burnier e Carlos Simioni. É coordenador Artístico do LUME Teatro e membro do Conselho Científico e do Conselho Editorial da Revista do LUME. Referência internacional na arte do palhaço, responde pela sistematização da pesquisa do LUME Teatro na utilização cômica do corpo, desenvolvendo uma metodologia própria de trabalho.

observação, pesquisa de objetos, adereços, etc, que podem, por que não, vir antes do corpo físico em ação, o ator somente deve considerar que possui algo de concreto quando executa e codifica uma ação física. (HIRSON, 2006, p. 41-42).

A ação física é uma ação real e eficaz, dirigida para a realização de um objetivo, que no momento de sua efetivação, é capaz de despertar um comportamento psicofísico, acionado a partir de uma memória corporal/muscular. Burnier, na sua pesquisa, desmembra a ação física, buscando os elementos fundamentais que a constituem, dentro da perspectiva do estudo do “método das ações físicas”. Para ele, as ações físicas são fundamentais não só por se constituírem na base concreta sobre a qual o ator poderá edificar sua arte, mas, também, por serem o meio pelo qual ele entra em contato com suas energias potenciais. Como as moléculas que formam a estrutura celular, encontra as unidades mínimas que compõem a ação, que, em combinação, formatam as qualidades da ação⁶⁶.

A ação física concretizada no espaço, com todos os sentidos subjetivos do ator aflorado, mas podendo ser sensória e muscularmente compreendida e repetida (*memória muscular*), terá sentido teatral a partir do momento em que o ator encontrar a interseção entre esta e os sentidos do que ele está criando, que pode ser um personagem, uma forma específica, uma história, uma imagem, etc. Tanto essas formas que ele cria (ou recria) quanto a interseção dessas com o subjetivo do ator estão em um plano virtual que precisa ser atualizado. Essa atualização ou concretização, neste caso, se dá na ação física (HIRSON, 2006, p. 31).

Estas questões técnicas e conceituais sobre a ação física fundamentaram a elaboração prática que se deu a seguir. Burnier não podia (ou não queria) ensinar no Brasil apenas uma tradição de ensinamentos. Talvez entendesse que ele mesmo não pertencia a essas tradições, europeias, indianas, chinesas... Era necessário elaborar uma descoberta pessoal como pesquisador. E essa descoberta pessoal também seria foco do seu estudo, a partir de uma pergunta bastante específica: “será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de *ser* corporeamente e de *corporificar* suas energias potenciais, não poderia

⁶⁶ “Desta forma, a célula da arte de ator, a *ação física*, é composta dos seguintes elementos: a intenção (...), o *élan* (com seus dois momentos, *ê-lã*), o impulso (e o *coração*, o *pulso* da ação, o *contraimpulso*, o *espasmo*), o movimento (tempo, espaço, força, fluência) e o ritmo (os *dinamismos* e as *causalidades motoras*). Cada um desses pequenos elementos é análogo às moléculas dessa célula, constitui um nucleotídeo da genética molecular das *ações físicas*”. (BURNIER, 2001, p. 47).

conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo?” (BURNIER, 2009, p. 61). Foi a partir do treinamento do ator/atriz que estas questões passaram a ser investigadas. Nesta fase o LUME desenvolveu uma série de exercícios que visavam trabalhar dois aspectos: o energético e o técnico. O *treinamento energético*, assim, busca uma *limpeza* de energias cotidianas, um desbloqueio por vias do esforço e do movimento corporal, dinamizando e permitindo o fluir de energias profundas que se encontram em potências de afeto. O *treinamento técnico*, por sua vez, tinha por fim o aprendizado das linhas e dos desenhos das ações no espaço, ligados a técnica da representação.

Em outros termos, a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é a ação física. Ele trabalha seus elementos constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente destes elementos, assim como maneiras de *dinamizar* suas energias potenciais, a busca da precisão na articulação de cada elemento componente da ação e da articulação do conjunto deles, de maneira que entre em contato com seus espectadores. (BURNIER, 2009, p. 64).

Desta ideia, surge o *Treinamento Pessoal*, que mais tarde, veio a se configurar na *Dança Pessoal*. Burnier, guiando Simioni e Puccetti, conduziu os atores a um mergulho em seus universos pessoais desconhecidos revelados a partir das energias potenciais despertadas por um intenso treinamento energético (aeróbico e de intensidade física) e técnico (desenhado, preciso). Tais elementos, trabalhados no âmbito da rotina e da disciplina, passaram a ter desdobramentos pessoais, padrões de expressividades que comporiam também o repertório de passagem da pesquisa. A *Dança Pessoal* é um estudo aprimorado entre as qualidades energéticas e técnicas com as codificações pessoais de cada ator-pesquisador, reelaborando-as com novas camadas de qualidades dos componentes das ações físicas e do movimento. O sentido mecânico do exercício é substituído por uma dimensão fluídica, harmônica e orgânica, próprio da representatividade da arte da dança. Simioni, em artigo pela revista do LUME em 1998, resume de uma forma interessante a importância da Dança Pessoal para além da codificação técnica de um mecânica corporal individual para uma perspectiva que seguiria sendo objeto de sua busca:

Através da Dança Pessoal, temos o ator e suas emoções dilatadas corporalmente. Esse ator extrapolou seus próprios limites, mergulhou

em si mesmo e colocou para fora, através do corpo muscular, todo seu arcabouço. Suas emoções foram exploradas ao máximo e dominadas. Agora ele, o ator, deve saber controlá-las. O ator deve ser o “Senhor das Emoções”. Depois desse mergulho ele traz à tona, corporificando, essas emoções, não realisticamente, mas de uma maneira dilatada e, portanto, extracotidiana. Estamos buscando a presença do ator. O ator vive e experimenta ao máximo sua dor, sua sensualidade, sua alegria, angústia, desespero, sexualidade, tristeza, medo – dilatados. Temos aí um monstro, isto é, a expressão no máximo de intensidade de emoções que o ser humano – por exigências da sociedade – costuma conter. Com a dilatação de todas essas energias, o ator entra em um outro estado de trabalho, uma segunda etapa, à qual chamamos *nível sutil*. E nesse nível sutil a energia toma corpo. Não mais corpo muscular, mas corpo energético, abrangendo tudo o que decorre desse “estado”. Agora o corpo muscular é a “lenha” para gerar o fogo (corpo energético e energia sutil) (SIMIONI, 2012, p. 57-58).

3.2 MATRIZES

As Matrizes Corporais foi o termo dado por Burnier para as composições cênicas descobertas por seus atores-pesquisadores através do Treinamento Pessoal e da Dança Pessoal, após serem reexploradas nos níveis expressivos dos fundamentos da ação física, e posteriormente, codificados a partir de uma metodologia própria de sistematização. Mesmo com seu falecimento abrupto no ano de 1995, o legado de Burnier teve continuidade no trabalho de seus colegas de LUME. Nesta altura, já integravam o grupo Ana Cristina Colla, Jesser de Souza⁶⁷, Raquel Scotti Hirson e Renato Ferracini (em 1997, somou-se ao grupo a atriz Naomi Silman⁶⁸, formatando o elenco atual de atores-pesquisadores). Cada ator se tornou uma matriz de produção técnica, intelectual e artística trazendo novidades e contribuições pessoais.

~~Como poderíamos, no terreno das artes cênicas, chamar uma determinada mecânica corporal que, a partir de sua máxima exploração,~~

⁶⁷ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (1993), é ator-pesquisador da Universidade Estadual de Campinas, no LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais desde 1994, com enquadramento funcional na carreira de Profissional de Pesquisa, tendo como tema de pesquisa as danças populares brasileiras como base para a criação de um treinamento para atores e bailarinos.

⁶⁸ Atriz, palhaça, pesquisadora e diretora nascida em Londres (Inglaterra) e radicada no Brasil desde 1997, quando passou a integrar a equipe fixa de atores-pesquisadores do LUME - Unicamp. Graduada em artes cênicas pelo Goldsmith's College, Universidade de Londres (1995), aprofundou-se no treinamento de ator na École Philippe Gaulier e na École International du Théâtre, de Jacques Lecoq, em Paris (1996-1997).

~~permite construir bases para uma criação, seja de personagem, de cena ou de dramaturgia? Essa parece ser a matriz no início do trabalho do LUME. [No início dessa pesquisa, essa parecia ser a pergunta principal. Aos poucos, percebo que a questão é outra, se conectando a uma cadeia de sentidos muito mais complexa do que tão somente o movimento corporal e sua força significativa. Talvez a pergunta seja: como uma determinada mecânica corporal, a partir de sua exploração em diferentes formas, é capaz de revisitar matrizes do trabalho de um ator/atriz, de forma que lhe dê sentido?].~~

Se buscarmos o significado etimológico, veremos que a palavra deriva do latim *matrix* e tem como significado “mãe, origem, útero”. Matriz remete direto ao local onde se reúnem as condições para algo ser criado ou gerado. Um manancial onde jorra algo novo, que dá origem, que é fonte de outras coisas. Simioni, em citação em dissertação de mestrado de Renato Ferracini pela UNICAMP, parece bem delimitar o conceito de matriz no âmbito das pesquisas do LUME naquele momento:

As emoções do ator normalmente são canalizadas para determinadas partes do corpo que são quotidianamente usadas. Na Dança Pessoal, ou Técnica Pessoal, essa emoção do ator deve tomar corpo, mesmo que esse corpo chegue a um cataclismo emocional (esses cataclismos emocionais são denominados, no âmbito de nosso trabalho, de MATRIZES). A finalidade dessas matrizes é permitir ao ator vivenciar uma explosão de emoções, mostrando um “corpo do avesso”, para que esse mesmo ator possa mostrar não mais a pele, mas o “de dentro”. Esse mesmo cataclismo, ou matriz, é novo, desconhecido e necessário para o desenvolvimento da técnica à qual nos propomos. Corporificar essas emoções significa, em primeira instância, encontrar outros canais ou universos de escoamento dessa energia emocional. À medida que esses canais são encontrados, o ator deve codificá-los. Em seguida, o que é o trabalho desse ator? Esquematizar, executar e administrar as diferentes intensidades dessa matriz. (SIMIONI *apud* FERRACINI, 1998, p. 122).

Gradativamente, conceito de matriz desenvolvido pelo LUME evolui, sendo muito mais que um sistema de codificação, mas se constituindo como um estudo sobre qualidades corporais do ator/atriz, realizado a partir de diferentes exercícios e estímulos:

O momento exato da fisgada do anzol é o primeiro *insight* de criação. Esta ação pescada passa a ser chamada de matriz. É exatamente como na fecundação: diversas ações são executadas, por várias vezes, ininterruptamente, mas somente uma é fecundada. A matriz passa a ser, efetivamente, o primeiro material sobre o qual o ator pode debruçar-se e iniciar seu trabalho de criação. Esta matriz é codificada e pode ser manipulada, da mesma maneira que o pintor

tem em mãos as tintas que irá misturar, respingar ou diluir. No entanto, muito diferente da maneira didática que tento utilizar para explicar a matriz, ela o é em sua forma real. Pretendo deixar claro, por exemplo, que esta ação pescada, na realidade não é um *flash* tão curto como a explicação deixa transparecer. Não se trata de uma foto ou de um risco no espaço. Ela é infinitamente mais complexa que isso. Ela é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma qualidade de energia inerente a todas. Esta qualidade acaba também sendo denominada matriz (HIRSON, 2006, p. 44).

Renato Ferracini, em uma de suas pesquisas a respeito das matrizes corporais, reflete exatamente sobre esta mutação: sai de uma perspectiva de mecanismo de codificação de repertório para uma compreensão de sua importância operacional, artística e cognitiva como fonte do processo de criação. Isso porque os atores-pesquisadores do LUME compreenderam que uma ação, por mais estudada e repetida insistentemente, jamais pode ser efetivamente reproduzida, pois a ação é dependente de todos os elementos que dela participam. Dessa forma, uma matriz jamais será repetida, mas recriada em um contínuo fazer artístico, que envolve as relações que este ator estabelece com o espaço e os elementos que o compõem. Na revista *Urdimento*, em setembro de 2009, Ferracini nos dá uma noção das múltiplas relações que as matrizes estabelecem com o estado cênico a partir do terreno dos afetos e as constantes transformações que ela necessita se submeter, a partir do campo da experiência, utilizando o conceito de *porosidade*:

Importante observar que a matriz (ação física) amplia sua potência no encontro. Já dissemos que a matriz acontece no espaço “entre” uma atividade e uma conexão externa a essa mesma atividade. Assim, essa atividade ou singularidade externa deve afetar a matriz para que o encontro ocorra em acontecimento presente e aconteça o fluxo de diferenciação. Podemos dizer que a capacidade de afeto de uma matriz determina sua própria potência. É o afeto e não a ação consciente do movimento que produz a potência da matriz. Quanto mais porosa a matriz, mais potente ela será. Uma porosidade microscópica criada na própria ação atual macroscópica. Convém dizer que essa capacidade de afeto, ou porosidade, não é, em absoluto, a capacidade de diferenciação macroscópica, mas microscópica, pois essa porosidade encontra-se nos interstícios da precisão do movimento, nos espaços entre a plasticidade desenhada da ação e na capacidade desse desenho projetar-se. Dessa forma, a capacidade de afetar-se pelo mundo e não a capacidade de atuação consciente nele é o que define a potência da matriz. É a capacidade de afetar-se, de ser porosa, que faz com que a matriz inicie seu processo de fluxo de diferenciação ativa e passiva coexistente, e não sua ação ativa consciente no espaço. (FERRACINI, 2009, p. 126).

As matrizes, desta forma, transcendem as diferentes dimensões técnicas do treinamento do ator/atriz para um terreno de percepção, se

tornando forças potenciais que se projetam, para se por em relação, o que dimensiona sua potência afetiva também para o “ser” afetado. E esse fluxo se faz em duas vias: o treinamento do ator/atriz se volta também para a sua capacidade de estimular a qualidade da escuta, como um processo de “atualização de vivências e experiências com o corpo, pelo corpo, através do corpo” (FERRACINI, 2009, p. 129).

3.3 CORPO MULTIFACETADO

Até antes de começar essa pesquisa de mestrado, todos esses saberes referentes à pesquisa do LUME e sua trajetória eram desconhecidos para mim. Do grupo campinense, eu apenas ouvia falar, como citado no início deste capítulo. É importante explicar de que forma e contexto eu tive a oportunidade de vivenciar a experiência de minha primeira imersão no LUME.

A oficina *O Corpo Multifacetado* teve início em 18 de fevereiro de 2017 às 9h da manhã. Cheguei em cima da hora à sede do LUME. Minha expectativa inicial naquela excursão era conhecer novas técnicas e exercícios práticos que pudessem servir para uma continuidade da pesquisa sobre o corpo organizado e sobre o movimento. Mas, logo no início, o trabalho era o de limpar a sala: devíamos, com um pano, e utilizando joelheiras, aprender a limpar o chão, o tablado que nos serviria de espaço de trabalho. Como poderia ter relação com o treinamento do ator/atriz a ação de limpar o chão? Tínhamos que ficar com todos os membros ao solo, de quatro, usando os joelhos como apoio e utilizando apenas a movimentação gerada pela ondulação do tronco, tracionada a partir do centro de força, o abdômen. Aos poucos, um silêncio solene se instaurava no ambiente. Acordos eram estabelecidos: não se devia conversar durante a oficina sobre os exercícios. Na famosa roda de apresentação, outra novidade: ao invés de se apresentar, cada um apresentava o colega ao lado, falando apenas o nome verdadeiro, sendo o resto, pura invenção. Um estado de fazer artístico se instaurava no ambiente.

Os exercícios que Ana Cristina Colla disponibilizava me pareciam especialmente figurativos e imagéticos: elementos da natureza do reino animal,

vegetal ou mineral eram utilizados como referência na condução de Colla, que, na medida em que os estados de trabalho evoluíam, incorporava novas camadas de imagens, em um constante estado de criatividade corporal. Olhando hoje, a partir do que pude estudar até o presente momento, parece-me que aquela oficina era fortemente influenciada pelo período em que Natsu Nakajima⁶⁹ realizou intercâmbio em Campinas durante o período entre 1993 e 1994. Parecia-me que trabalhávamos princípios do Butô em boa parte dos exercícios que Colla desenvolvia, usando exercícios como o “fantasma”, ou do “terceiro olho”. Sentia-me, com aquele treinamento energético, em um constante estado de prontidão, e, ao mesmo tempo, percebendo pontos muito específicos do meu corpo. Musculaturas e tecidos investidos de uma energia atípica faziam com que eu, por vezes, me surpreendesse com o desconhecido. Ainda sobre o “fantasma”, um dos exercícios que mais me sensibilizou: a construção de um corpo despossuído da energia recorrente, diária, cotidiana, para uma energia além-vida, misteriosa, quase passiva, mas muito presente e marcante. [Penso:] ~~Que outro corpo macio, tenro, preciso, delicado, se materializa quando compreendo as interrelações que se estabelecem entre as tensões dos músculos, tendões e órgãos, minhas emoções e minha imaginação criativa?~~

Recupero algumas anotações daquela oficina, que lidos no contexto atual, mostram que meu interesse naquele momento ainda não estava conectado à pesquisa de um estado pré-expressivo ou mesmo, compreender o trabalho em um terreno filosófico ou ético, mas sim, sobre os procedimentos técnicos em si, que acabariam por me servir para a busca de um corpo de trabalho diferenciado. Porém, também se vê que algo novo despertara em mim: uma percepção especial sobre cada fragmento do meu corpo, que de alguma maneira, me afetava e permitia um “deixar se afetar”, algo que até então não tinha tido a experiência:

⁶⁹ Natsu Nakajima, bailarina japonesa, foi discípula de Tatsumi Hijikata, e trabalhou também com Kazuo Ohno. “Hijikata foi o fundador da dança japonesa *butô*. Ele teve principalmente dois momentos em seu trabalho: um primeiro, no qual procurava a mais pura, livre e profunda expressão do dançarino; e um segundo, no qual procurou uma maneira de formalizar sua dança” (BURNIER, 2001, p. 147). Nakajima realizou um intercâmbio no LUME em 1993 de um mês, em que se intensificou no grupo o trabalho com as técnicas do *butô*.

Dia 01 – 18/02: Apresentação – jogo.

Cada um apresenta a pessoa à sua direita, tentando adivinhar quem ela é. Pergunta-se apenas o nome.

Limpeza do Espaço:

Cada um fica responsável por uma das faixas do tablado. De joelhos (joelheiras), pano de chão dobrado em 4, mão direita embaixo e esquerda em cima. Joelhos giram para o mesmo lado que as mão vão. A direção de deslocamento é para trás. Quando molha o pano no balde, torce ele acionando o Koshi, em posição acocado. Canta-se em roda: São Sebastião. Tudo feito para nos desarmar. Para desfazer o ego. Estamos todos nós em pé de igualdade, independente de nossas trajetórias.

Aquecimento: carinho com o corpo. Ninar a perna. Experimentar e se desenrolar no solo.

Dia 02 – 19/02

Dançar nas qualidades: expandindo, murchando, espremendo. Pensar nas oposições. Murchar na forma, mas tentando expandir. Murchar com resistência. Imagens> uma grande massa de pão, o universo expandindo cabendo no meu umbigo, uma pedra que escorre um fio d'água, abrindo e dissolvendo o corpo. Abrir as articulações de forma circular.

Dia 05 – 22/02/

Estou cansado. Sinto dores por todo o meu corpo. Também me sinto especialmente tocado pelos instantes compartilhados. Durante a roda de aquecimento, Ana Cristina percebe minha angústia e toca levemente no meu ombro, e eu choro. Ela me apelidou de homem-polvo: isso por que eu suava muito, deixando poças pelos espaços que ocupava.

Sequência: Limpeza da sala > Canção Sabiá > Alongamento/Respiração > Tigre > Panda.

Soltar a voz como um chamamento para o passado, ou para alguém que ainda não nasceu.

Dia 06 – O Fantasma

Massagear a 3ª visão com o dedo anelar. Olhos relaxados. Há um fio que puxa toda a coluna, até a última vértebra. O peito é esvaziado. Caminhar pé ante pé sem levantá-los do chão, quase arrastando-os, sem quebrar o eixo do quadril. Esvaziar o ego, os desejos, os pensamentos, personalidade, vontades... Buscar o vazio para poder ser preenchido com o novo. A testa é quem leva, não os olhos. Caminhar junto, em uma só respiração. Reverberar a água, osso por osso, até a ponta dos dedos. Sinto como se estivesse no útero de minha mãe.

Quando retornei para Porto Alegre, retomei os ensaios de *As Trevas Ridículas* com meus companheiros de GRUPOJOGO. Hoje percebo o quanto foi importante para meu recomeço com meu grupo a ida a Campinas. Lá vi com

meus próprios olhos o resultado de um trabalho continuado, coletivo, fundamentado em uma pesquisa continuada. O que o LUME tinha sido para aqueles pesquisadores, eu gostaria de tentar construir com meus colegas de trabalho.

Mas, antes de tudo, era necessário reconhecer meu lugar de fala dentro daquela estrutura, já diferente e transformada em relação ao momento em que havia saído, quatro anos antes. O GRUPOJOGO estava renovado: sempre na liderança de Alexandre Dill, mas agora com novos integrantes⁷⁰. Eu precisava conquistar a confiança daqueles novos agentes que agora construíam cotidianamente os padrões éticos de trabalho e, também, os interesses artísticos. A forma como pude fazer isso não foi tentando trazer algo novo, algo que havia conquistado no meu período de ausência, como se o conhecimento adquirido fora daquele ambiente fosse mais valioso. Pelo contrário: foquei-me naquilo que havia aprendido lá dentro, nos primeiros anos, trazendo o rigor da disciplina de ensaios e treinamentos, bem como as práticas de treinamento que eu ainda lembrava e sabia executar. Dessa forma, o conhecimento que eu havia adquirido na oficina de Ana Cristina Colla, ou em qualquer outro grupo que eu havia participado, não poderia ser transplantado daqueles ambientes e contextos específicos, para o construído no GRUPOJOGO. Essa carga de conhecimento serviria, acima de tudo, para a construção da minha própria metodologia de processo criativo. O treinamento do ator passou a ganhar um significado extremamente individual neste momento, por que ele me legitimava como pertencente daquele grupo, e, ao mesmo tempo, servia como um instrumento particular de trabalho, atravessado pela sua ideia original com as vivências que eu havia tido ao longo dos anos de afastamento.

3.4 AS TREVAS RIDÍCULAS

⁷⁰ Em 2017, participavam como colaboradores de forma continuada Alexandre Dill, Lucca Simas, Guilherme Conrad, Vicente Vargas, Frederico Vittola, Henrique Strieder, Lucas Prado e eu.

A montagem de *As Trevas Ridículas* tinha como mote central a crítica à exploração contemporânea do sistema capitalista aos países ditos subdesenvolvidos. A partir de uma narrativa que expõe a história de personagens que se encontram em polos opostos nesta dinâmica das interrelações geopolíticas, que, gradativamente, eram colocados em confronto em situações atípicas, a encenação acabou ganhando também um caráter especial, a partir da necessidade de reconhecimento do lugar de privilégio em que toda equipe de montagem pertencia em comparação com a maioria dos personagens explorados na trama. Desta forma, não poderíamos abordar o tema de maneira cínica e interesseira: precisávamos debater nossa condição, um elenco masculino, branco, formado por brasileiros, descendentes de europeus, justamente aqueles que assumiam dentro da dramaturgia o lugar de opressores. Buscávamos fissuras e fragilidades das convenções sociais que constituíram boa parte da nossa formação social, cultural e intelectual.

Neste sentido, a inscrição no projeto *Transit* do Goethe-Institut de Porto Alegre e a montagem de *As Trevas Ridículas* foi também um ato simbólico sobre os novos interesses e abordagens artísticas que o GRUPOJOGO passou a se inclinar a partir do ano de 2016. Alexandre Dill havia participado no primeiro semestre do mesmo ano do 53^o edição do *Theatertreffen do Berliner Festspiele*⁷¹, em Berlim, na Alemanha. Neste período, assistiu debates, palestras e workshops que versavam temas ligados ao decolonialismo⁷² e suas

⁷¹ O Berliner Theatertreffen é um festival de teatro de duas semanas que ocorre anualmente em maio em Berlim, Alemanha, desde 1965. É um produto da corporação Berliner Festspiele, financiada pela Fundação Cultural Federal da Alemanha. Durante o festival, são apresentadas as dez peças de teatro estreou na temporada anterior eleitas como as mais notáveis pelo júri do festival, composto por sete críticos teatrais. Outros eventos do festival passaram a incluir cerimônias de premiação, workshops e painéis de discussão, filmes e shows.

⁷² Por decolonialismo opto por seguir o conceito de Anibal Quijano, que se refere à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao desmantelamento de seus principais dispositivos. Da mesma forma, colonialidade se entende como um profundo sistema de dominação cultural que controla a produção e a reprodução de subjetividades entrelaçado a um outro sistema, esse de exploração social global que articula quase que todas as formas vigentes de controle do trabalho, como consequência mundial do processo histórico que chamamos de Modernidade. A modernidade nasce com a descoberta do novo mundo no século XVI e consigo traz todo o processo de colonialismo, com impacto principalmente na América Latina e, posteriormente, na África, na Ásia e na Oceania. O caldeirão conceitual sobre o tema é amplo, devido à enormidade de abordagens que tem seguido os estudos sociais. Na medida em que estes temas se desenvolvem nas questões específicas que instrumentalizam as formas de dominação e poder, as artes, como fenômeno epistemológico, por mais que se posicione como ferramenta de questionamento a estas ordens por sua essência transformadora e crítica, também se torna campo para as influências hegemônicas da sociedade contemporânea.

relações no âmbito das manifestações artísticas. Em seu retorno, trouxe uma nova abordagem política ao trabalho do GRUPOJOGO, que passou a buscar dramaturgias e temáticas de trabalho que dessem conta de temas que denunciasses mecanismos de dominação e exploração, sem o uso de estereótipos ou mesmo, a produção de novas simbologias discriminatórias durante a criação artística.

Dessa forma, perseguimos e denunciemos nossas próprias monstruosidades: a maneira como nos comportávamos quando nos



Figura 4: Da esquerda para direita, o diretor Alexandre Dill e os atores Guilherme Conrad, Lucas Prado, Frederico Vittola, Gustavo Susin e Vicente Vargas em ensaio do espetáculo "As Trevas Rídiculas", em março de 2017. Foto: Arquivo GRUPOJOGO (2017).

relacionávamos com mulheres; a forma como nos referíamos a pessoas com corpos diferentes do que os nossos; como nos colocávamos profissionalmente, principalmente no sentido das hierarquias e das metodologias de avaliação de resultado, tanto dentro do âmbito do teatro, quanto em eventuais outras áreas; como encarávamos pessoalmente temas políticos que não eram necessariamente caros para nós, mas que integravam pautas importantes de reparação humanitária. Entendeu-se ali que jamais poderíamos interpretar

aqueles papéis “assumindo” dores que jamais poderíamos viver a partir das nossas próprias condições de dominadores. Eu, por exemplo, jamais poderia tentar transmitir a dor de um pescador somali que, devido à baixíssima expectativa de melhora de vida dentro de um quadro social de total desorganização política e econômica como vive a Somália, busca pela criminalidade (no caso, a prática da pirataria) uma melhor condição de vida. Nada em minha vida se aproximou desta situação. Então era necessário um exercício de reconhecimento: entender o meu lugar dentro dessa topografia social, para, logo em seguida, fazer um exercício de escuta, empatia e hospitalidade.

Imerso a esse contexto, a metodologia de treinamento do ator/atriz praticada no GRUPOJOGO passou a sofrer também alterações: enquanto alguns exercícios e rotinas passaram a se tornar cada vez mais intensos e de alto grau de dificuldade, focados na execução técnica, outros passaram a evoluir como um jogo, em que corpo e estímulos anímicos dialogavam na composição dos movimentos. Entendo que o caráter político do enfoque artístico do GRUPOJOGO, a partir de 2017, abriu campo para práticas de improvisação em cena que antes pareciam não caber no trabalho. Ao mesmo tempo, a experimentação da ideia de “risco” a partir de trabalhos físicos intensos, provocava a vulnerabilidade, condição que passou a nos interessar nas práticas de criação. Interessava-nos alguns estados energéticos, encontrados em animais, que guiavam também as construções de personagens.

Eu, em particular, havia me descoberto vulnerável recém em Campinas! Em muitos ensaios de *As Trevas Ridículas*, principalmente nos momentos em que ensaiava sozinho, compondo os recortes que, unidos, formavam meu monólogo, eu retomava os exercícios praticados na oficina *O Corpo Multifacetado*. E embora eu tivesse ainda uma visão extremamente técnica sobre a execução dos movimentos, eu percebia internamente uma mudança de estado corporal: um campo sensorial parecia se expandir do meu corpo, de forma que me parecia que meus sentidos estavam muito mais aguçados. Não sei dizer hoje se aquela sensação era consequência de um condicionamento

pré-expressivo. Mas era essa sensação que eu continuaria a querer perseguir, acreditando ser pela via do treinamento a maneira de alcançá-la.

Outro elemento que ganhou força dentro do treinamento praticado pelo GRUPOJOGO foi o estudo de diferentes técnicas de acrobacia, conduzidas por Guilherme Conrad, que, além de ator e bailarino, possui formação em ginástica artística. Neste sentido, exercícios básicos conhecidos como “cambalhota”, “roda” e “mortal” foram sendo gradativamente inseridos na nossa rotina. Poderíamos dizer que criamos, durante aqueles meses de ensaio na sala 309 da Usina do Gasômetro⁷³, uma poética sobre o sistema colonialista: fisicamente, a partir de um rigor nos exercícios de treinamento, que geravam dores, dificuldades, incômodos, medo, incerteza, vulnerabilidade; e psicologicamente, a partir do reconhecimento da posição natural de opressor, dentro de um perfil sócio-econômico mundial, em que o homem branco é o gerador de guerras, conflitos, sistemas de dominação, exploração e exclusão social. Conrad também escreveu a respeito da montagem de *As Trevas Ridículas*, pontuando da seguinte forma:

(...) O texto de Lotz e a encenação do GRUPOJOGO reconhecem a complexidade de que um homem nunca vai ver e sentir como uma mulher, um branco nunca vai ver e sentir como um negro. Mas é possível e desejável que este homem e este branco, por mais que seja sempre insuficiente, façam um movimento de escuta e “reparação” do outro. E, no processo de criação de se “por no lugar dos personagens”, o teatro permite aproveitar da melhor forma a alteridade. Assim, podemos concluir que o reconhecimento na contemporaneidade se dá através de uma mudança de uma política de identidade para uma política de *diferença*⁷⁴. Portanto, “As Trevas

⁷³ A Usina do Gasômetro é mais um dos espaços culturais que foram fechados na cidade de Porto Alegre. Originalmente uma usina de geração de energia elétrica construída em 1928, desde 1991 era sede de um centro cultural que levava o mesmo nome. No segundo semestre de 2017, foi fechada para reformas, e, desde então, não sedia mais qualquer evento cultural aberto para a população, sendo alvo de disputas de posse e cessão de uso pela iniciativa privada para fins ainda não bem definidos. Nos seus 26 anos de existência, sediou diferentes projetos culturais financiados pelo setor público e privado. Entre eles, o projeto Usina das Artes, que previa a ocupação de diferentes grupos das artes da cidade de Porto Alegre de espaços do centro cultural. O GRUPOJOGO é um dos grupos contemplados por esta ocupação desde 2011, e foi através dela que pôde ter uma sede onde pudesse desenvolver seu trabalho. Com o fechamento da Usina do Gasômetro, desde 2017 o projeto Usina das Artes ficou sem um novo edital (a legislação obrigaria a renovação anual da ocupação), e os grupos que permanecem atuando a partir do regimento de 2017, por resistência, permanecem ocupando o espaço batizado à época como Kza Terezinha, um prédio abandonado que abrigava uma escola da prefeitura municipal na rua Santa Terezinha, no bairro Santanna, e que se encontra em péssimas condições de utilização. Em abril de 2022, a prefeitura de Porto Alegre anunciou novo edital do projeto Usina das Artes, prevendo a manutenção dos grupos selecionados no espaço, novamente rebatizado, agora como “Casa D”.

⁷⁴ Grifo do autor.

Ridículas” descreve nossa incapacidade de compreender o que parece estranho: o Horror de uma guerra, a arrogância ocidental, uma cultura diferente, um povo diferente e por fim a si mesmo. (CONRAD, 2019, p. 894-895).

Quanto ao aspecto da cena propriamente dita, diferentemente de *Play-Beckett, As Trevas Ridículas* tinha no jogo de movimentação dos atores pouquíssimas referências diretas aos exercícios do treinamento do ator/atriz do GRUPOJOGO. Neste sentido, o treinamento também deixou de ser instrumento direto na composição de cena, para ocupar uma textura invisível, presente apenas no corpo dos atores e nas suas movimentações. Esse corpo treinado era necessário, afinal, o cenário, um container desmontável e móvel, era manejado durante toda a encenação. Placa a placa, desfazíamos a imagem de um gigante de metal, fragmentando-o em pequenas ilhas espalhadas pelo palco. Desmontar em cena aquela figura gigante e tão simbólica do capitalismo industrial, contando histórias de dominação e exploração humana, era, de certa forma, como desmontar também a imagem que tínhamos de nossa própria existência como homens brancos ocidentais, a partir das condições históricas e sociais em que nos situamos.

Por ser o responsável pelo prólogo de vinte minutos, em que se contava a história do pirata Último Michael Pussi e de seu amigo Tofdau, lembro-me que, nos primeiros ensaios, criei diversas partituras corporais, baseadas em diferentes exercícios dos treinamentos do GRUPOJOGO, e de outras experiências de trabalho, que davam suporte para a fala do texto e à condução da cena. Utilizei mecânicas dos exercícios de Meyerhold e Laban, e mesmo, algumas práticas que recém havia aprendido na oficina de Ana Cristina Colla. Gradativamente, o diretor Alexandre Dill foi retirando cada uma das partituras, até o momento em que determinou que eu utilizaria apenas um elemento durante quase toda a passagem do monólogo: uma luminária, típica daquelas de salas de interrogatório, que seria também o único ponto de iluminação durante a cena. Portando ela com a mão, eu teria que me iluminar, mantendo o máximo de domínio para não prejudicar a visibilidade da cena, e também, transgredir o objeto em si, fazendo dele elemento que contribuísse para o desenrolar da história que estava sendo contada.

A experiência do treinamento foi fundamental para o uso e exploração da luminária como elemento cênico, uma vez que se tratava de um objeto relativamente pesado, ligado à eletricidade por um cabo, que, em qualquer imprecisão na sua manipulação, poderia quebrar o efeito desejado na cena



Figura 5: Cena do monólogo do pirata Último Michael Pussi em *As Trevas Ridículas*. Foto: Pedro Mendes.

(afinal, a luz na escuridão é como um grito no silêncio: sempre chamará o foco do espectador). Com o domínio sobre a movimentação da luminária, também trabalhei com corredores de luz e a projeção da minha própria sombra sobre as paredes alaranjadas do contêiner. Com estes efeitos, “abriam-se” novos espaços dentro do palco para dar voz ao amigo de Último, o também pirata Tofdau.

~~Confesso que o fato de trabalhar apenas com uma luminária que eu mesmo manipulava, a ponto de determinar o que seria iluminado ou não durante a cena, colocou-me em uma situação menos desconfortável sobre a questão que, para mim, era uma das mais valiosas: o fato de interpretar dois homens negros, sendo um homem branco. Os blecautes também eram recursos que davam suporte a passagens delicadas do texto. Logo no início,~~

~~por exemplo, eu dava a seguinte fala: “Excelentíssimo Senhor Juiz, meu nome é Último Michael Pussi, e eu sou um preto negro da Somália”. Neste exato momento, o blecaute acontecia e o texto seguinte era dado no escuro: “para~~



Figura 6: Cena do espetáculo *As Trevas Ridículas*. Foto: André Feltes (2017).

~~facilitar, eu vou falar aqui em alemão: “bitte! Verstehen sie das, es macht alles ja, viel einfacher, Wie ich finde”.⁷⁵ [Perdoem-me: a tarefa de dar vida a um personagem negro foi e ainda é muito cara para mim. Só pude fazer isso diante da mescla entre técnica, reflexão e acolhimento, condições que só existiram pela existência do trabalho em grupo.]~~

As Trevas Ridículas estreou em 18 de maio de 2017, no auditório da sede do Goethe-Institut de Porto Alegre e teve sua última apresentação no dia 7 de julho de 2018. Com *As Trevas Ridículas* o GRUPOJOGO deu ritmo a uma pesquisa continuada sobre novas dramaturgias alemãs: em 2018, a montagem do espetáculo *Tremor*⁷⁶, dirigido por Lucca Simas⁷⁷; e em 2019, *Deus é um*

⁷⁵ “Por favor! Entenda, isso deve tornar tudo mais fácil, eu acho”.

⁷⁶ *Tremor* foi a montagem resultante do edital “Transit” – edição 2018, em que a proposta era a montagem do texto “Beben”, da dramaturga alemã Maria Milisavljevic.

⁷⁷ Doutorando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFRGS, Mestre em Artes Cênicas e Graduado em Licenciatura em Teatro pela mesma instituição. Desde 2016 é professor titular da disciplina ARTE/TEATRO na Escola Sesi de Sapucaia do Sul/RS, na qual trabalha Teatro e Novas Tecnologias, em parceria com SESI/SENAI. Pesquisa desde 2013 teatro documental/biográfico, cunhando o termo Biopoética Teatral para este campo de trabalho. Integra o GRUPOJOGO desde 2015, atuando como ator, iluminador e diretor teatral. Atualmente estuda criação cênica e as Novas Tecnologias - Robótica no Teatro.

*Dj*⁷⁸, dirigido por Alexandre Dill. Embora compreendidas e elaboradas em contextos diferentes, *As Trevas Rídiculas* deixou um legado nas práticas de treinamento de ator/atriz que influenciariam a construção destas encenações.

A meu ver, tínhamos agora, além da construção técnica do trabalho do ator/atriz, uma matriz político-reflexiva, motivada não só pelo desejo da ampla experimentação de diferentes técnicas de atuação, mas também no debate de questões profundas sobre a dinâmica da sociedade contemporânea e comportamento humano. Mas meu desejo de explorar aquela camada invisível, um tipo de estado de atuação que permitisse um processo de criação artístico pleno e livre das tensões e bloqueios do próprio corpo permanecia presente. As dúvidas sobre a potência do treinamento como elemento constituidor do processo criativo, ao contrário de diminuir, aumentavam na medida em que novas camadas de percepção se davam a partir da trajetória de trabalho construída no GRUPOJOGO.

⁷⁸ Deus é um DJ é uma montagem de 2019 do GRUPOJOGO a partir do texto “God is a DJ”, do dramaturgo alemão Falk Richter.

4 EM BUSCA DE UM CORPO SENSÍVEL

4.1 A BUSCA DE SIMIONI

A segunda vez que fui ao LUME foi em 2019. Foi meu encontro com a pesquisa de Carlos Simioni. Nos cursos de Fevereiro do LUME, tradicionalmente, cada um dos seus integrantes oferecem oficinas conforme suas pesquisas. Geralmente neste período, Carlos Simioni oferece oficina com ênfase no trabalho de voz. Mas em 2019, havia uma segunda oficina ministrada por ele, com a parceria com Stephane Brodt (sobre quem eu pouco conhecia): *Estudo sobre o Corpo Sensível*⁷⁹. Eu já havia ouvido algumas críticas sobre meus trabalhos anteriores quase sempre estarem ligados à ideia de potência, força, aterramento, e recém havia estreado o espetáculo “Deus é um DJ”, que havia sido construído a partir da linguagem da performance e da improvisação, e que, após a estreia, sabíamos que faríamos alterações. Eu precisava continuar a procurar soluções cênicas para a dramaturgia que estávamos trabalhando. Entendia, novamente, que precisava buscar outras qualidades do meu movimento corporal. Mas diferente que em outras oportunidades, dessa vez não era descobrir novos procedimentos técnico-mecânicos que mais me interessava. Percebia que precisava seguir em uma investigação que deixava o questionamento de como eu “acionava meu corpo”, para questionar como eu “sentia meu corpo depois que o acionava”.

Logo que entrei na sala de trabalho do LUME, já havia algo diferente que a primeira vez, dois anos antes: um homem aparentando aproximadamente 40 anos, sentado no canto da sala, tocava um tambor, cantando músicas aparentemente de origem árabe. Osicineiros entravam na sala, um a um, já se colocando imediatamente em estado de trabalho, realizando aquecimentos ao seu estilo. Aquele homem era Stephane. Logo

⁷⁹ A oficina "Estudo sobre o Corpo Sensível" dirigida por Brodt e Simioni é o resultado da pesquisa desenvolvida no APA ao longo de quatro anos, onde esses dois pedagogos colocaram em diálogo suas formações e experiências, abrindo novos caminhos sobre o trabalho do ator/atriz. Trata-se de uma oficina itinerante, ocorrendo de forma esporádica, a partir da disponibilidade de agenda dos dois pedagogos, e que, em 2019, compunha o portfólio dos Cursos de Fevereiro do LUME.

depois, entrava Simioni, que também, imediatamente, se colocava em trabalho. Há novamente um silêncio solene. Um clima místico se instaura.

A dinâmica da Oficina “Estudo sobre o Corpo Sensível” de Simioni e Stephane possui uma dialética pedagógica: ambos se colocam em dinâmica de trabalho, realizando os mesmos exercícios com os alunos. Um suporta a ideia do outro: o campo de recursos pedagógicos dobra e se intensifica, há certamente uma combinação essencialmente filosófica que turbinha uma fé pelo trabalho e pelo objeto de estudo. O trabalho é sensorial e sinestésico: desde o primeiro movimento somos estimulados a perceber as variações das intensidades das tensões que envolvem todas as musculaturas engajadas em um esforço. O jogo de oposições e de equilíbrio precário é recorrente. Há uma dilatação especial, que abriga uma percepção de um espaço além-corpo; esse espaço ocupado se transforma, ora se dilata, ora se contrai, constituindo uma sensação de adensamento da atmosfera de contato.

Os desdobramentos desta linha de trabalho fazem com que a criatividade seja aguçada. O estado psicofísico permite sentir o corpo, de maneira que podemos deixá-lo ~~“se transformar” em qualquer coisa que assim ele deseje~~, a partir de um olhar introspectivo sobre o trabalho. [*Em certos momentos, nos desconectamos da plasticidade, de tão sedutor é a maneira como podemos nos permitir experimentar cada sensação*]. Se Simioni incentiva o mergulho para si, Stephane recupera um olhar para a prática voltada para a cena. Confesso que aquela pesquisa despertou uma paixão em mim, de maneira que me estimulou a realizar novas abordagens sobre minhas próprias práticas. Poucas vezes senti meu corpo tão potente, e ao mesmo tempo, me senti tão seguro no tablado. Mas essa potência não vinha da execução rigorosa de exercícios físicos, e sim de um despertar da minha atenção para dinâmicas corporais muito específicas, soterradas da percepção gerada pelo comportamento cotidiano.

Carlos Simioni é mais que um ator-pesquisador, é um artista do treinamento. O seu “Estado de Arte” é dentro do tablado, pesquisando mecanismos, poéticas, linguagens corporais, em uma perspectiva de entrega total ao teatro na busca do conhecimento de técnicas através da criação. Participar de uma oficina e compartilhar o tablado com ele é, antes de tudo,

participar de um evento onde compreendemos sensivelmente o significado de presença e pré-expressividade.

Neste sentido, Simioni também é um artista-docente⁸⁰. Sua trajetória de trabalho como ator está muito mais conectada com o processo do que com o resultado; com a pesquisa através dos princípios norteadores do LUME e os seus desdobramentos. Estar em cena sempre foi, mais que qualquer coisa, uma consequência natural, e não objetivo maior. A metodologia de trabalho de Carlos Simioni não dissocia atuar e ensinar. Nela, o conhecimento é fruto de uma intensa experimentação prática e poética de diversos atores-pesquisadores que participam das oficinas como alunos. Os participantes se “contaminam”, uns aos outros, em um processo de acolhimento ligado à seriedade do trabalho e, ao mesmo tempo, ao mergulho poético que é proposto durante o treinamento.

Mas o que eu faço? Eu elevo a capacidade corpórea – vocal concreta e física, e do mesmo modo que eu elevo eu vou abaixando o intelecto, eu digo “você intelecto não tem chance” e ele vai ficando humilde, ele vai perdendo a força... De modo que até os dois fiquem juntos. O intelecto, a razão, o texto e etc. Encontra uma ressonância no trabalho corporal e os dois caminham juntos (SIMIONI *apud* PÉCLAT, 2019, p. 416-417).

Podem-se perceber, a partir das próprias palavras de Simioni, as características que permearam todo percurso de sua investigação: técnicas corporais, organicidade, presença cênica, comportamento extracotidiano são, ao mesmo tempo, objetos de estudo, conceitos e rotinas práticas, que sempre

⁸⁰ “A denominação “artista-docente” é utilizada, entre outros, por Nara Keiserman (2011), que assim como outros pesquisadores investiga e discute essa relação: o “artista-professor” ou “mestre-artista” por Ana Albamo (1998), que analisa a partir do campo das artes visuais; o “professor-artista” por Carminda Mendes André (2011), que em seus estudos sobre o teatro pós-dramático na escola tem como um dos pontos centrais o lugar do professor de teatro no desafio de abrir caminhos para a arte no contexto de crise e mudanças na educação e no ambiente cultural brasileiros; o “mestre-encenador” por Marcos Bulhões (2002), pensado como “aquele que busca realizar a representação sem quebrar a continuidade da oficina, mantendo o caráter coletivo do trabalho e o respeito ao grupo” e que considera essa perspectiva como um dos caminhos para a formação do professor de teatro. (...) Permitir-se vivenciar um processo de ensino-aprendizagem com compartilhamentos com os alunos-atores sem dúvida provoca deslocamentos e mudanças fundamentais para a existência e renovação do doente-artista. Não digo numa condição de atualização de práticas ou de integração superficial com o aluno, como é constantemente exigido do professor da escola básica, mas numa relação de verdadeira troca, da experiência em comum, do conhecimento do outro e de seu mundo, de apoios mútuos, da vivência de conflitos encarada sob o prisma da sensibilidade, da construção da afetividade e sobretudo de ensinar e aprender em sua formação como artista” (SOARES, 2018, p. 191-192).

acompanharam o percurso do trabalho, tanto dentro das atividades do LUME, quanto nas oficinas e grupos de trabalho que coordena.

Treinar com Simioni em uma de suas oficinas, ou participando dos grupos de pesquisa, é uma imersão sobre um *assombroso* [*misterioso, surpreendente, prazeroso, até assombroso, mas sem fantasmas, gatilhos ou clichês*] campo de forças e potências corporais que são acionadas a partir de impulsos internos organizados, que buscam envolver musculaturas pouco estimuladas no corpo cotidiano. Estas alavancas internas criam um corpo presente, espetacular por sua natureza diferenciada, estimulada por diversas vibrações musculares que viajam pelo sistema nervoso, forçando novos processos cognitivos que geram para os que as acionam, inevitavelmente, uma percepção diferenciada do seu próprio corpo.

Porque sempre quando você vai se movimentar quem predomina é o cérebro e o intelecto, a razão: eu vou pegar uma maçã; eu vou sentar; vou deitar; vou andar. É da cabeça que comanda o corpo. No energético, o fato de você se movimentar, no começo começa a cabeça: vou fazer isso; vou fazer aquilo; vou dobrar o braço; vou levantar; vou pular; vou saltar; vou cair no chão. Só que deu cansaço... vai aumentando, aumentando, aumentando, o seu psicológico, a sua cabeça, não acompanha mais o corpo (...) E, nesse momento, o corpo começa a tomar conta mais do que a cabeça, mais do que a razão, mais do que os comandos intelectuais, do intelecto, e isso vai gerando uma força no corpo (...) Isso fazia com que o corpo que estava sendo trabalhado, despertado, não fosse despertado só a musculatura, como um atleta, que faz a musculatura... Despertado a musculatura, mas acordando o que está adormecido, acordando o íntimo do ator, acordando aquilo que nós temos no ser humano que geralmente não sai, porque nós humanos somos muito pacatos, parados, não vamos a fundo e onde está tudo (SIMIONI *apud* DUTRA, 2013, p. 288).

É este estado corporal que transcende o domínio do pensamento sobre a ação. São as tensões e os impulsos nervosos a partir dos estímulos que Simioni fornece em sua condução que permitem que surjam imagens, emoções, sentimentos, personagens, em um diálogo entre corpo e mente pré-expressivos; onde a racionalidade só tem lugar se entrelaçada com a inteligência do corpo. Simioni, em entrevista concedida a Maria Alice Possani, publicada no livro “Práticas Teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos”, faz uma interessante comparação entre o trabalho desenvolvido por Barba no Odin Teatret, com aquele realizado no âmbito do LUME, evocando os ideais de pesquisa de Jerzy Grotowski, que a partir de sua pesquisa, propunha criar a técnica a partir da organicidade de cada ator:

Eu acredito, inclusive, que a diferença entre o treinamento do Odin (Teatret), tendo como exemplo a Iben, e o treinamento do Lume, a diferença é que a Iben, o Odin, eles partem dos princípios técnicos, mecânicos, frios, para chegar a algo vivo. Vivo, dilatado, pulsante. E é verdade. Você faz uma dança dos ventos por três horas, no final você está vendo Deus. Em você. O Lume é diferente. O Lume já começou diferente, começou com o pulsante pra transformar em técnica. O Lume começou elaborando técnicas. Mas o pulsante que eu digo é o corpo. Corpo vivo, sem técnica nenhuma, mas o corpo... que vinha do treinamento energético. Então o Lume é mais Grotowski do que Odin Teatret, nesse sentido. Em matéria de treinamento (SIMIONI *apud* FERRACINI; HIRSON; COLLA, 2020, p. 129).

O treinamento do ator/atriz, desta forma, não deve ser visto como um processo de repetição exaustiva de determinados exercícios resgatados de variadas tradições de representação, mas sim, como um constante aprendizado de como o corpo está a serviço da criação, a partir de um diálogo somático e cognitivo de e entre suas experiências. Também, como um aprendizado sobre a capacidade de acionarmos diferentes energias a partir de uma organização técnico-corporal individual, que se materializa, para além de um repertório técnico do ator, como estado pré-expressivo.

É comum vermos, no meio dos encontros, alunos dialogarem com Simioni para apresentar suas percepções pessoais em relação ao trabalho. Geralmente, neste momento, os atores já estão envolvidos no estado de arte proposto, e contribuem com suas sensações e percepções corporais resultantes dos exercícios realizados. Exatamente por tamanho envolvimento com os alunos que pesquisam conjuntamente com Simioni, é notória a transformação constante das dinâmicas envolvidas nas suas descobertas. Conceitos sofrem constante desconstrução e transformação, de maneira que mesmo quem já tenha participado de edições das oficinas anteriores, quando retornam a estudar com Simioni, voltam a se surpreender e a conhecer linhas de ação completamente transformadas. “Campo Magnético” já foi, por exemplo, “Campo de Força”. “Portal” antes atendia por “Corpo Total”, e assim por diante.

Aqui, cabe especial atenção a um mecanismo extremamente importante na metodologia de ensino e pesquisa que Simioni propõe. Trata-se do uso constante de metáforas. Elas substituem em grande escala orientações que necessitariam de extensa descrição analítica para serem transmitidas. Estas metáforas nascem das experiências psicofísicas propostas a partir da execução dos exercícios, e logo se tornam alcunha de determinados estados

corporais atingidos. Não se trata necessariamente de uma novidade. Os sistemas de codificação de matrizes corporais desenvolvidas pelo LUME já utilizavam amplamente o mecanismo das metáforas como nomenclatura para os resultados das extensas pesquisas corporais. Portanto, pode causar bastante estranhamento e desconfiança quando lemos conceitos como “Sementes”, “Presentes”, “Chiclete”, “Fluxo Energético”, e etc. Para aqueles acostumados às escolas mais estruturalistas da arte de representação, se debruçar na leitura de relatos das oficinas e do treinamento do “Campo Magnético” pode sugerir que a pesquisa interaja com o misticismo, com religião, ou, para os mais científicos, com astrofísica. Mas importante é tentar mergulhar no universo de conhecimento corporal que resulta nesses estados, que, para sistematizá-los e torná-los acessíveis de forma pedagógica, assumem capitulações metaforizadas.

Simioni utiliza sua linguagem pedagógica da mesma forma que opera seu corpo: um diálogo entre as descobertas de cada força catalisadora de matrizes e a poética das palavras que possuem a potência necessária capaz de melhor representar sua descoberta corporal. É a dialética entre duas linguagens, gerando novos códigos, novos léxicos fundados no corpo e na poesia. À maneira que Simioni conduz sua pesquisa, se obtém caminhos expressos, rápidos, para o alcance de estados psicofísicos que propiciam o fazer artístico, que se alcançados por outras técnicas, talvez demandassem maior tempo e desgaste.

Em 2015, Simioni é convidado por Stephane Brodt para se integrar ao projeto do Atelier de Pesquisa do Ator. Nascido em 2014 através da iniciativa do Centro Cultural Sesc Paraty, a partir da percepção da necessidade de fomentar o circuito de artes cênicas na região, o APA tinha como principal objetivo uma pesquisa continuada sobre o trabalho do ator, que busca investigar caminhos novos e inéditos com um grupo fixo de atores-pesquisadores. Brodt, francês, é ex-integrante do Théâtre du Soleil⁸¹ e co-

⁸¹ Le Théâtre du Soleil (literalmente "O Teatro do Sol", em francês) é uma companhia teatral de vanguarda francesa fundada por Ariane Mnouchkine, Philippe Léotard e colegas estudantes da *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* em 1964, como um coletivo de artistas de teatro. O Le Théâtre du Soleil está localizado em uma antiga fábrica de munições no leste de Paris. A companhia cria suas obras teatrais usando um processo de criação baseado na

fundador do Amok Teatro⁸²: a pesquisa continuada sempre foi um dos seus objetivos como ator. A partir da parceria com Simioni, as técnicas de ambos se fundiram, abrindo novos campos de investigação. O APA – Paraty se tornaria um terreno fértil para o desenvolvimento de uma nova gama de exercícios para o treinamento do ator/atriz, através também do intercâmbio com grupos e artistas de todo o mundo. A idealizadora do projeto, Maira Jeannyse Acunha Paiva⁸³, resume bem as intenções da iniciativa:

O APA é um espaço que privilegia o encontro entre técnica e subjetividade, gerando reconhecimento e pertencimento entre pares, onde a troca materializa o que antes existia no campo imaginário, os não lugares existentes entre territórios, o fazer diário sem criar rotinas estagnantes, lugar onde é possível viver-se diferenças como complementariedades, entender-se confronto de métodos como pluralidade de visões, quando intenções são propósitos que guiam a novas perspectivas. E acima de tudo, entende o artista-criador, o ator-pesquisador, em sua plenitude, ou seja, considera o humano como pulsão principal para a criação. Cada passo que se dá individualmente na pesquisa é um passo coletivo, um vértice para as Artes Cênicas e para a existência (PAIVA *apud* TEIXEIRA, 2018, p. 177).

Foi no APA - Paraty que surgiram as principais dinâmicas que atualmente Simioni põe em prática em suas oficinas. Práticas como *Campo Magnético*, *Porta e Camadas* se solidificaram em seu trabalho pedagógico. A dinâmica de encontros mensais de dois dias de duração com pesquisadores de diferentes localidades mesclaria a disciplina e regularidade do trabalho com a dinâmica da “busca” pelo conhecimento, pela necessidade do pesquisador sair de seu habitat, onde convive com as formas cotidianas de relação social e artística. Marcelo Marques Teixeira⁸⁴, um dos integrantes do grupo, ingresso na

utilização de teatro físico, improvisação e diferentes técnicas de representação ocidentais e orientais.

⁸² O Amok Teatro é dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt e se dedica a uma pesquisa contínua do trabalho do ator e das possibilidades de encenação. Foi fundado em 1998 e tem sede no Rio de Janeiro-RJ. O trabalho do Amok se caracteriza pela busca de um rigor formal e por uma intensidade que se afirma no corpo do ator, como sendo o lugar em que o teatro acontece. Além dos espetáculos, o Amok Teatro desenvolve uma intensa atividade pedagógica com ênfase na formação de atores, tendo constituído um método próprio de trabalho, difundido no Brasil e no estrangeiro.

⁸³ Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Pós-graduação em Cinema pela Universidade de Cuiabá (Unic). Graduação em Bacharelado em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UniRio). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Poéticas Contemporâneas, Direção e Encenação Teatral, Dramaturgia e Roteiro.

⁸⁴ Ator, Diretor e Preparador Corporal. Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG (Conceito 6), na linha de pesquisa Artes da Cena, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Mônica Medeiros Ribeiro. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFOP. Atualmente é membro

turma de 2016, torna essa ideia clara ao narrar sua jornada de Ouro Preto-MG até Paraty-RJ, cidade onde os encontros eram realizados:

Quando soube que tinha sido aprovada a minha participação no APA, eu residia em Ouro Preto-MG. Ao mesmo tempo em que me veio uma felicidade enorme por fazer parte desse Projeto, também fiquei com receio de não conseguir finalizar essa jornada de três anos. Tratava-se de uma imersão, de um compromisso sério comigo mesmo e com o Projeto. Esse receio se agravava quando eu lembrava que para chegar em Paraty teria que enfrentar, uma vez por mês, uma travessia de 17 horas de viagem, que acabei denominando carinhosamente de “Caminho Dourado” - fazendo alusão ao antigo trajeto colonial que o ouro, extraído de Minas Gerais, percorria para chegar em Paraty-RJ. Com o passar do tempo, entre as inúmeras idas e vindas, o fazer e desfazer de malas, o entrar e sair de ônibus, comecei a perceber que o meu treinamento não iniciava no Silo Cultural, estendia-se para o antes e o depois do APA. Consciente de que treinamento é qualquer experiência que aumente a sua capacidade de agir, intensificando assim o *bios* do ator, percebi que aquele “Caminho Dourado” já me afetava e, conseqüentemente, movia-me internamente. As inúmeras pessoas e histórias que conheci nos ônibus, nos restaurantes, nas rodoviárias; bem como as comidas, o cansaço, a resistência de seguir, sem dúvida contribuíram para a atualização do meu Corpo Real (TEIXEIRA, 2018, p. 93).

Teixeira dedica um capítulo inteiro de sua dissertação de mestrado em artes cênicas pela UFOP, intitulada *O andarilho: a recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos*, orientada pelo Prof Dr. Ricardo Carlos Gomes⁸⁵, sistematizando a rotina de trabalho realizada no APA e alguns encaminhamentos da pesquisa realizada. Segundo o pesquisador, o estudo sobre o Corpo Sensível conduzido por Stephane e Simioni poderia ser segmentado em três eixos: *O Corpo de Trabalho*, *O Corpo Sensível* e *O Corpo Cênico*. O primeiro eixo procuraria tornar “o corpo-mente do ator disponível” a partir de uma série de exercícios rotineiros, que preveem desde o acolhimento e configuração de um ambiente de trabalho enriquecido de afetos até o treinamento técnico propriamente dito, realizado durante longo período. Quando o processo é finalizado, criando uma unidade de trabalho e uma dança

pesquisador do LECAC (Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes Cênicas), sob a coordenação da Prf^a Dr^a Mônica Ribeiro.

⁸⁵ Bacharel em Artes Cênicas (habilitação em Interpretação Teatral) pela UNIRIO, pela qual também se tornou Mestre em Teatro, além de Doutor em História, Teoria e Técnica do Teatro e do Espetáculo pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza". De 1989 a 1994 trabalhou como ator no Teatro Tascabile di Bergamo, um dos grupos históricos do teatro italiano. Desde 1996 é membro fundador do Teatro Diadokai, do qual é diretor artístico. É professor adjunto de Interpretação Teatral no DEART - Departamento de Artes Cênicas do IFAC - Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto (MG), onde coordena o Núcleo de Pesquisa sobre a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente e o Grupo Mambembe de Teatro e Música Itinerante.

coletiva estabelecendo uma “rede de pré-expressividade de corpos”, é realizada a *Travessia Limpa*: uma longa caminhada de uma ponta a outra da sala de trabalho, em que se vê a presença desses corpos em estado extracotidiano, inicia o segundo eixo de trabalho, denominado *Corpo Sensível*. É aqui que surge o Portal:

O *Portal* é um lugar sublime onde o ator solta as rédeas de suas ações. Um estado de suspensão, de “entre”, onde, a priori, é totalmente distensionado, leve e suave. Toda vez que entro neste lugar, a imagem que me vem é a infinitude e a profundidade do oceano. Ao mesmo tempo em que ele possui uma superfície plana, equilibrada e una, existe, sob sua superfície, um universo de vidas autônomas, independentes, livres e diversificadas. Quando entramos no *Portal*, o nosso corpo paira como as águas do mar, no entanto, assim como o oceano, ele está passível de alterações que fogem de seu domínio. Nas profundezas do mar existem seres vivos, correntes marinhas, redemoinhos, enfim, fluxos imprevisíveis que o constituem. O corpo em *Portal* também é movido por forças invisíveis, fruto de microimpulsos involuntários que fogem da racionalidade do ator (TEIXEIRA, 2018, p. 119-120).



Figura 7: Último encontro do APA-Paraty, em agosto de 2019. Foto: Gustavo Susin.

Não participei como pesquisador do projeto do APA - Paraty, mas tive a oportunidade de assistir ao último encontro realizado pelo projeto, sob orientação de Simioni e Brodt, em agosto de 2019. Naquele momento, o Atelier de Pesquisa do Ator completava cinco anos, e havia se decidido encerrar a iniciativa naquele formato. Existia um clima de despedida entre os pesquisadores remanescentes. Daquele encontro como aluno-assistente, pude reunir algumas anotações em um diário de bordo, bastante espontâneas, que carregam o frescor de quem viu aquele processo pela primeira vez:

Sábado, 31

O trabalho começa às 9h. Stephane segue usando o tambor para criar o ambiente de aquecimento e preparação. Há um clima festivo pelo último encontro. Os atores iniciam os aquecimentos próximos uns dos outros, em seus procedimentos individuais, pessoais, conversando. Por vezes, reina o silêncio. Outras, a efusão da alegria. O espaço do Silo Cultural é amplo, mas possuído por um grande campo formado por pessoas que emanam involuntariamente uma mesma intenção de energia. Simioni me apresentou ao grupo, que me acolheu prontamente. O trabalho de camadas de intensidade muscular permeiam todas as sequências de ações, independentes dos exercícios realizados. O grupo é chamado a parar, invariavelmente, para assistir a execução de determinado pesquisador durante algum exercício. Desdobramentos do Portal acontecem, assim como exercícios do Fluxo. Mas os pesquisadores são constantemente chamados para a relação entre interioridade e exterioridade: receber estímulos, absorvê-los e permitir que eles desencadeiem uma onda de reações corporais específicas, assimilar essas reações e em que pontos do corpo elas se localizam, e fazer escoar este estímulo a partir de uma ação física, independente de suas qualidades plásticas, capaz de emanar pelo espaço de trabalho e afetar outro corpo, reiniciando o processo. Desperta-se os campos de energia no corpo físico e, com eles, cria-se um campo físico de energias.

Creio que, pela minha escrita, é possível perceber o quanto os encontros com Simioni foram disparadores de uma mudança de abordagem sobre o meu próprio trabalho: de fato, pela primeira vez, justamente quando fazia dez anos de trajetória como trabalhador da área das artes cênicas, vi-me como um sujeito capacitado, com uma carga de saberes que estava à minha disposição, e, se caso eu permitisse, a disposição de quem tivesse interesse em compartilhar comigo. O encontro com Simioni também provocou em mim uma possibilidade que antes não me parecia possível: a de que eu pudesse ministrar oficinas de teatro voltadas para práticas e reflexões sobre o treinamento do ator/atriz, somatório de todos esses anos de pesquisa pessoal. Foi também neste momento que decidi que precisava retornar a estudar, de forma que eu pudesse organizar todos estes conhecimentos, que até então, se davam unicamente pela prática, e me inscrevi para o curso de mestrado pelo PPGAC-UFRGS. ~~Andar direito no palco não era mais uma preocupação.~~ Recordo-me da demonstração técnica de Carlos Simioni, “Prisão para a Liberdade”⁸⁶: se apoderar de tal forma dos procedimentos técnicos, que, muitas

⁸⁶ Em “Prisão para a Liberdade”, o ator Carlos Simioni aborda a própria trajetória junto do Lume e revela que a técnica pode ser tanto uma prisão quanto um trampolim para o ator. Fala sobre



Figura 8: Oficina "Em busca do Corpo Sensível" ministrada por Carlos Simioni em fevereiro de 2019. Foto: Daniel Barboza.

vezes, são exaustivos e pouco entusiasmantes, vencer as resistências, os bloqueios, encontrar os fluxos de vida que permitem a renovação da energia para, logo em seguida, experimentar novas potências corporais.

No primeiro manuscrito deste trabalho, fiz uma longa descrição dos procedimentos que aprendi nas oficinas “Estudo sobre o Corpo Sensível” e “A presença do Ator” que realizei com Simioni. Constar no corpo dessa dissertação parece ter perdido o sentido dentro da transformação que esta pesquisa sofreu ao longo destes dois anos e meio de caminhada. Mas, ao mesmo tempo, considero interessante que esta escrita, sobre como eu entendo e executo os movimentos, conste neste material. Ela também revela como eu absorvo, transformo e tento transmitir esses conhecimentos. Neste sentido, disponibilizo como apêndice dessa dissertação um memorial descritivo das principais linhas de ação do trabalho realizado com Simioni em 2019. Creio que

o percurso desde a fundação do Lume, em 1985, seu encontro com os mestres de teatro, as técnicas desenvolvidas junto do grupo, como o treinamento físico cotidiano, a construção de técnicas de expansão e dilatação do corpo no espaço e no tempo, técnicas de manipulação de diferentes qualidades de energias e sua distribuição no espaço, além do treinamento vocal e elaboração de personagens e construção de cenas Disponível em <<http://www.lumeteatro.com.br/repertorio-artistico/demonstracoes-tecnicas/prisao-para-a-liberdade>>. Acesso em 16/12/2021.

além de dar suporte para os temas que serão tratados a seguir, o material possa ser fonte uma interessante fonte de pesquisa sobre minha abordagem sobre o treinamento do ator/atriz.

4.2 SOZINHO NO TABLADO

Porto Alegre, 30 de outubro de 2019.

Entro no tablado. Meu corpo está frio, o calor do espaço é que torna o momento especial. Procuo movimentar meus braços, pernas, caminho pelas bordas, em círculos ou oitavas, buscando me possuir daquela energia própria do lugar. Movimento os joelhos, exploro os pontos de apoio dos pés, alongo os músculos da coxa, adutores e posteriores, abaixo meu tronco até a cabeça chegar nos joelhos, mãos nos calcanhares, sempre de pé. Retorno a subir o tronco a parte superior enrijecida, buscando fazer um ângulo de 90° com meus membros inferiores, braços em posição vertical acima dos ombros. Continuo o movimento de elevação do tronco em qualidade retilínea até chegar à posição vertical. Já sinto minhas veias pulsarem, um calor começa emanar dos meus músculos e eu começo a acessar a qualidade de energia corporal que eu desejo e necessito. Enquanto me preparo para a próxima investida pelo espaço, me pergunto: *Qual seria o ponto de partida, o estopim, para que um determinado movimento que eu faça possua, por si só, uma capacidade expressiva tamanha que possa se prestar a se transformar em um movimento para a construção de cena? Quando estou em cena, o que faz determinada ação ter tamanha potência a ponto de me tornar o foco da atenção de quem assiste, mesmo esta ação sendo um movimento simples ou cotidiano?* Minha rotina está repleta destes gestos, desde o acordar até a hora de dormir. Estabeleço relações com a distância dos móveis do quarto, com o tamanho do box do chuveiro, do elevador do prédio. Cumprimento o porteiro, e esse cumprimento tem uma dimensão diferente conforme meu estado psicológico. Quando estou triste ou irritado, faço um gesto pequeno, rápido, como se não quisesse ser visto. Quanto estou alegre, meu gesto ganha amplitude a ponto de abraçar o porteiro. Da mesma forma, converso com meus colegas de

trabalho e me relaciono conforme a cultura institucional que me é dada. No ônibus a caminho de casa, afinal, me movimento conforme minha capacidade de equilíbrio dentro do veículo em movimento, um surf rodoviário, por assim dizer. Mas o que mais o gesto cotidiano precisa se imbuir para se prestar para a cena?

Balanço os braços no movimento do cisne. Os dois braços assumem a qualidade do movimento de asas que batem no ar, de forma sinuosa, mas tensa, sentindo o peso do ar. Na sequência os enrijeço, esticados, em diagonal para baixo, e os balanço levemente, sentindo o peso do ar por todos os músculos, dos ombros até os dedos. Repito essa sequência algumas vezes, compreendendo essa relação ar-músculos, até tomar conhecimento da superfície do meu corpo e sua relação com a atmosfera. Crio esta memória: é com ela que ocupo espaços que construo através de uma atenção apurada para dinâmica do movimento do meu corpo. Passo pela minha base, relembro pequenas dinâmicas do treinamento de biomecânica de Meyerhold, e vou para a parede em posição de agachamento. Nos cerca de 50 segundos que resisto, começo a me perguntar: “*o que posso criar? O que mais posso inventar de mim mesmo? Onde estará meu ponto de partida?*” Saio da parede com os músculos da coxa femoral doendo, a sensação é de vitória e derrota, do forte guerreiro abatido que resiste. Sinto minha superfície por completo, mas meu gesto é ainda gratuito. Me movimento buscando nova relação com o espaço, e me posiciono para estabelecer e acessar o meu *Campo Magnético*. Quero encontrar o estado máximo de capacidade criativa ao qual poderia emergir em mim durante um processo de criação. Encontro nos exercícios do *Portal* e do *Campo Magnético* um lugar de extrema potência, que me dá condições do uso total das ferramentas que disponho.

Meu corpo está pronto. Meu sangue pulsa, emito calor, meus músculos dilatam, mas minha respiração está controlada. Meus olhos estão abertos com olhar dilatado, minha saliva umedece minha língua e os lábios. Meus braços poderiam se mexer na velocidade que minha capacidade física permitisse com apenas um comando, um comando total que nasce da base da minha coluna e abdômen e se espalha até meus membros, como ondas de energia. Controlo os impulsos, distribuo meu peso no tablado – pareço um atleta de artes

marciais, em estado de prontidão. Mas tudo isso não me parece suficiente para me libertar de qualquer amarra de negação e de autosabotagem. Ainda não consigo me permitir, me mexer para criar, me movimentar para ser. Um ser diferente, que quer chamar a atenção, que quer dar sentido ao seu movimento de forma que todos que o assistam percebam. Estaria eu em busca de um estado pré-expressivo? Penso em Barba: *“o nível que se ocupa de como tornar cenicamente vivas as energias do ator, ou seja, de fazer com que ele se torne uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível ‘pré-expressivo’*”. Não, minhas energias ainda estão presas, retidas; consigo, no máximo, projetar uma qualidade diferente de tónus em vetores pelo meu corpo. Mas isso não é suficiente: não torna meu movimento, e meu corpo, diferentes do que eles são.

Início o exercício do acesso ao *Portal*. Coloco minha perna direita levemente à frente, e empurro o chão com a perna de trás, a esquerda, deslocando levemente meu corpo em desequilíbrio para frente. O esforço se dá até a ponta do dedos do pé esquerdo, enquanto a perna direita fica esticada e fixa ao solo. Chego ao limite, até quase cair, mas mantenho o eixo em diagonal equilibrado, realizando um esforço para não perder o equilíbrio. Retenho essas forças, e adquire uma memória muscular da potência das tensões, que sinto principalmente no tórax e abdômen, mas que também se dá em todos os outros músculos do corpo, engajados a não me deixar ruir. Tendo essas potências como minhas, permito-me caminhar pelo espaço, em movimentos lentos, carregando comigo o emaranhado de microsensações que permeiam meu corpo. Paro meu movimento, mas mantenho as forças conquistadas. Depois, solto estas forças, mas mantenho meu corpo em estado de trabalho. Por fim, relaxo e saio completamente da dinâmica.

Retomo a mesma posição inicial, mas agora trabalho no sentido inverso: empurro com minha perna direita o chão e jogo meu eixo para trás, mantendo a perna esquerda ereta. Repito os mesmos procedimentos, vou até a ponta dos dedos do pé, exploro e me apodero das forças que me mantem em equilíbrio e quando chego ao máximo de esforço, libero meu corpo para uma caminhada lenta, aproveitando e me deleitando com um nova escala de percepção das tensões dos meus músculos das costas. Paro, solto, relaxo.

Agora com os pés na mesma linha, equidistantes ao tamanho dos meus quadris superiores, pontas em sentido diagonal, começo a explorar as laterais. Empurro com o pé direito o solo até a ponta dos meus dedos e desloco meu eixo para a esquerda. Estabeleço as forças do meu lado esquerdo, busco o desequilíbrio em esforço máximo e caminho pelo espaço. Depois, o mesmo para a direita. Paro, solto, relaxo.

Finalizada a primeira dinâmica do treinamento do *Campo Magnético*, e eu tenho um cinturão de forças estabelecido a partir do peso e da energia do meu próprio corpo, construído a partir da minha memória corporal, que tensiona minhas musculaturas na medida em que decido acionar cada uma das direções do meu eixo. Este cinturão é o início do caminho, me posiciona em um local de total energia e organicidade, e me prepara para o ingresso em um estado que me permite disparar qualquer movimento-gesto-ação que será a matriz da minha criação.

Ao mesmo tempo em que este cinturão de forças me energiza e me coloca em um estado de extrema potência, ele torna meu movimento pesado, denso e extremamente desgastante. É necessário esforço para construir o cinturão de forças do *Campo Magnético*, mas um tipo de esforço específico, em que mente e corpo atuam em conjunto. Devo fazer o movimento, devo enxergar o movimento, mas devo também sentir e gravar em meus tecidos o esforço que realizo para fazer o movimento. Eis uma função que inevitavelmente produz níveis de potência que podem energizar qualquer movimento: esforço x equilíbrio.

No movimento que preciso executar para estabelecer o cinturão, meu equilíbrio só pode ser mantido por extremo esforço, de proporções por vezes desconhecidas, de inúmeras musculaturas que atravessam todo meu organismo, mas em especial, todos aqueles tecidos que chamamos vulgarmente de “moles”, mas que parecem tecer níveis energéticos completamente diferentes dos locais que costumamos habitualmente buscar força física. Não nos braços, nas pernas, nos membros que reside a força. Ela não mora no osso, embora este possua sua energia própria a partir de sua imaleabilidade. A força reside no movimento mais interno, pulsante, nos

músculos que revestem a coluna vertebral, no abdômen, no quadril. A força reside no movimento dos meus intestinos que mobiliza, do estômago que berra, do rim que espeta, do fígado que ruma e corrói por dentro. Ao mesmo tempo, a mudança da perspectiva do eixo do corpo em relação ao solo é como um estopim dentro do meu corpo. ~~Sinto uma efervescência de emoções transpassarem meu psíquico e se espalhar no meu corpo gerando diferentes impulsos, sensações, desejos de agir. [Medo, prazer, afetos, fome, vontade de urinar ou defecar, gases, raiva, impotência, o risco do descontrole em relação à dureza do solo. Tudo emanando diferentes efeitos sobre meu ser/agir].~~

A dinâmica do desequilíbrio em meu treinamento ganha novos rumos. Ela é uma pesquisa que não para, a partir da poética do *Campo Magnético* do ator/atriz. Mas o que mais me chama a atenção é que a base do movimento prossegue a mesma: uma perna para frente, outra para trás, na distância de uma passada normal, e o simples utilizar do deslocamento do eixo para a descoberta de um manancial de tensões e um cataclisma de sensações. Dimensiono os desejos de como manejar essa potência, exercito mecanismos para acioná-la sem precisar executar o movimento; utilizo o movimento para *eliminá-lo* em seguida e ficar apenas com sua energia e potências. Utilizo o movimento também para manejar níveis de tensão, de forma a controlar a modulação. Estabeleço um novo espaço de ocupação do meu corpo, interno e externo, que ao encontrá-lo, chamamos de *Portal*. Seria possível acessá-lo por outros meios? Por outras simples movimentações? E que qualidades pré-expressivas elas intensificam para a descoberta de uma nova matriz? Intenção, Desequilíbrio e Esforço. E por enquanto, nisso que consigo pensar. Parecem ser os fundamentos primordiais para a construção de qualquer dinâmica que busque ser uma via expressa entre corporeidade e fisicalidade.

4.3 OS CAMPOS NEUTRAIS

Já estávamos no início de outubro de 2020 e o senso de urgência começou a se manifestar. O Brasil estava às vésperas de completar sete

meses de Pandemia Covid-19, as atividades presenciais de teatro e de ensino foram suspensas, os prazos para o desenvolvimento desta pesquisa seguiram contando. Esboçar uma investigação sobre o treinamento do ator/atriz em si não poderia se deslocar totalmente da parte prática. Ao mesmo tempo, no GRUPOJOGO, precisávamos de uma iniciativa para dar sequência ao trabalho de criação a partir de nossa vontade de produzir em conjunto. Há sete meses produzindo material única e exclusivamente para as mídias sociais, em grande parte a partir de registros já pré-existentes, precisávamos de novas motivações e impulsos. Em um jantar com Alexandre Dill, propus ao GRUPOJOGO uma imersão que investigasse nosso método de treinamento, realizando um trabalho de análise de movimento do ator/atriz, e que fosse ao mesmo tempo, uma primeira ação em um interesse de investigação poética sobre os Campos Neutrais do Rio Grande do Sul. Esta pesquisa já era uma vontade antiga do grupo, um daqueles “projetos engavetados” que desde 2018 estávamos invariavelmente tentando encontrar as condições para produzir, mas que não se concretizavam.

A imersão se tratou de uma viagem de Porto Alegre até a região de Santa Vitória do Palmar, no extremo sul do estado gaúcho. Neste local, seis atores do grupo trabalhariam por três dias, se embebendo das paisagens, do clima e do isolamento, realizando exercícios do treinamento do *campo magnético*, aprendido na oficina *Estudo sobre o Corpo Sensível* e do GRUPOJOGO. Acabamos por produzir também um primeiro material de composição cênica híbrida entre teatro, dança e audiovisual, que fundisse, ao mesmo tempo, uma dramaturgia gestual e documental. Em nosso retorno, a equipe se reuniu ainda por mais dois dias na Sala 309 da Kza Terezinha⁸⁷, em Porto Alegre, para retomar a prática do treinamento no tablado, tendo como foco a situação marginal em que se encontram a grande maioria dos artistas de teatro dentro da estrutura social contemporânea. Aceitaram o desafio

⁸⁷ Como já mencionei, a Kza Terezinha passou a ser a nova sede do projeto Usina das Artes, a partir da resistência dos grupos que ainda permanecem ocupando o espaço, mesmo que, desde 2017, não tenha sido novo edital pela prefeitura de Porto Alegre. A partir de outubro de 2021, a Kza Terezinha foi rebatizada como “Casa D”, se tornando sede do projeto da Descentralização da Cultura. Neste sentido, mesmo com a nova roupagem e novas promessas da administração municipal que iniciou em 2021, até a última revisão deste manuscrito, não foram feitas melhorias significativas no espaço de forma que pudesse ter condições mínimas para o trabalho continuado no segmento das Artes. Da mesma forma, até a presente data (08/05/2022), a Usina do Gasômetro permanece fechada, sem previsão de reabertura.

Alexandre Dill, Gabriel Pontes⁸⁸, Vicente Vargas⁸⁹, Lucca Simas e Guilherme Conrad. Dos cinco, apenas Guilherme não havia experimentado o treinamento que eu havia aprendido na oficina de Simioni e Brodt. Os outros integrantes haviam participado de um ciclo de treinamento que conduzi, no segundo semestre de 2019. A presença de cada um traria também um especial significado dentro do desenvolvimento do trabalho, por suas vivências corporais e suas histórias artísticas. Dill é a liderança do grupo, um dos seus fundadores. Sua trajetória transversaliza as artes, passando pela dança, teatro, cinema, audiovisual e performance. É a partir de sua formação que nascem as principais práticas de treinamento existentes no grupo. Pontes, por sua vez, é o



Figura 9: Ruína abandonada localizada a beira da Rodovia BR-471, no município de Santa Vitória do Palmar, na região dos Campos Neutrais. Foto: arquivo GRUPOJOGO.

ator mais inexperiente da jornada, mas que possui outras vivências corporais e artísticas importantes – principalmente no campo audiovisual. Embora este não fosse um objetivo que permeasse a ida aos Campos Neutrais e que fosse origem da mobilização, o registro audiovisual se tornou um elemento

⁸⁸ Gabriel Pontes é artista audiovisual, atuando nas linhas de direção, concepção e edição de vídeo, inclusive com técnicas de animação. Desde 2019 é integrante do GRUPOJOGO de Experimentação Cênica, onde atua também como ator e, mais recentemente, como assistente de direção e dramaturgo.

⁸⁹ Vicente Vargas é ator do GRUPOJOGO desde 2009. Formou-se no TEPA neste mesmo ano, e é graduando em Bacharelado em Artes Cênicas pela UFRGS.

fundamental dentro do processo. A experiência de Gabriel Pontes na área guiou uma qualidade de captação das imagens, além de conseguir transpor a energia do lugar e sua singularidade através de um olhar muito poético, atento e sensível da nossa relação de trabalho, que tanto servem para este estudo, quanto para a sequência deste projeto dentro do âmbito do GRUPOJOGO.

Direcionamos nossa atenção para o termo *Campos Neutrais* após uma fusão de interesses que permeavam os debates do grupo no ano de 2018. Vicente Vargas possui relação familiar com o cantor e compositor Vitor Ramil, e



Figura 10: Playa Del Chui, Uruguai, região onde realizamos o treinamento durante a imersão dos Campos Neutrais. Foto: Arquivo GRUPOJOGO.

em algum momento, tomamos conhecimento das canções e temáticas de seu disco que leva o nome da região do extremo-sul do Brasil⁹⁰. Ao mesmo tempo, continuávamos os estudos sobre práticas teatrais decoloniais, motivados por nossas participações no projeto *Transit* do Instituto Goethe, de 2017 e 2018, que geraram os espetáculos *As Trevas Ridículas* e *Tremor*. A história de um território que, durante cerca de 50 anos, não pertenceu a nenhuma nação, nos sugeriam as ideias de *corpos neutros*, *corpos em campos neutros*, corpos livres de qualquer pertencimento identitário nacionalista. Ideias que impulsionaram o desejo de realizarmos uma criação sobre o tema. Nascia o projeto *Campos*

⁹⁰ Vitor Ramil é cantor e compositor, nascido em Pelotas, ao sul do estado do Rio Grande do Sul. É autor do ensaio “A Estética do Frio”, de 1992, em que reflete sobre a identidade artística-cultural do povo do sul do Brasil. “Campos Neutrais” é seu 11º álbum, lançado em 2017.

Neutrais e o Corpo como Território Transcultural: Fábulas Gestuais do Decolonialismo Sul-Brasileiro.

Saímos às 4h30h da manhã de Porto Alegre, em sentido direto ao Chuí. Chegamos por volta das 9h na Reserva do Taim, onde começamos nossa imersão poética sobre as paisagens do Pampa no sul do estado, um pasto mais esverdeado, que se mistura com os arados das plantações de arroz e os vastos campos e banhados protegidos da ação humana. Começamos a nos perguntar como as imagens daquele lugar de referência histórica tão singular poderiam se fundir com nossos corpos. O que seria um *Corpo Neutro*? Quais semelhanças há entre um *Campo Neutral* e o *Campo Magnético* do ator/atriz? Como aquele treinamento poderia ser também potencializado sobre a perspectiva de nos encontrarmos em um espaço outro, fronteiro, marginal, vazio, amplo, onde a natureza sempre se impunha suavemente sobre qualquer ação humana?

Algumas paradas foram necessárias: a) Praia da Capilla, um pequeno povoado à beira da Lagoa Mirim, onde se encontra além da praia e algumas casas antigas, uma Igreja Construída no século XIX que, embora parecesse abandonada e tomada pela natureza inóspita, parecia estar preservada em seu interior; b) Uma casa abandonada no meio da estrada no início do território do município de Santa Vitória do Palmar, sem telhado, invadida por arbustos, árvores, mato e colmeias de abelhas; c) Na estrada que dá acesso à Barra do Chuí, dezenas de cata-ventos espalhados pela paisagem formando o *Parque Eólico dos Campos Neutrais*. As paradas pareciam contribuir para a construção do ambiente favorável a esse encontro dos atores com o corpo. Estes lugares de paisagem vazia, por vezes dominada pela natureza, outras com a interferência da mão humana, influenciariam toda a poética que impulsionou as matrizes dos movimentos e que compuseram o repertório codificado desta pesquisa.

Chegamos às 12h30h na Praia da Barra do Chuí, fronteira entre Brasil e Uruguai, lugar escolhido para nossa hospedagem. Após o almoço saímos para explorar os espaços. Embora o ponto exato onde ficamos tivesse ao lado um mirante para o canal do Chuí, em que há relativo movimento de moradores

da região e turistas eventuais, a região era em si, completamente deserta. A temperatura beirava os 16º graus; não chovia, e não havia previsão para isso nos três dias que ficaríamos lá. Decidimos estabelecer nosso espaço principal de trabalho na praia deserta. Lá criamos uma área, desenhada na areia, como tablado. Estávamos em uma espécie de vale entre dunas, então nos protegemos do vento forte.

O primeiro momento foi de recuperar fundamentos do treinamento do ator/atriz do trabalho do GRUPOJOGO. Alexandre Dill tomou o início do trabalho trazendo três sequências de movimento que trabalhávamos desde os primeiros anos de nossas práticas e que eram inspiradas nas noções de nossos dois grandes balizadores técnicos: Meyerhold e Laban. Tomei por liberdade, para fins de organização e registro dos trabalhos, denominar e descrever as sequências ao meu modo:

1. Mesa Abismo: O desenho de uma mesa se forma a partir da quebra do eixo vertical da parte superior do tronco, inclinando-se para baixo até ficar paralelo ao solo. Mantém-se a direção do movimento, agora buscando a posição original, desenrolando a coluna. Retoma-se a mesa, agora usando os braços que se seguem o movimento até o limite a partir do giro dos ombros. Ao retornar novamente à posição original, ao final, ergue-se o corpo na ponta dos pés, braços abrem, como um se estivéssemos à beira de um abismo;
2. Agarrar o Mundo: movimentos laterais causados apenas com a flexão dos joelhos, primeiro pequenas flexões, depois, maiores. Por último, as duas. Depois, esticar o braço à esquerda e em seguida, abraçar uma grande bola, carregada com os braços em um giro, como em um lançamento, repetindo o movimento para a direita.
3. Lançamentos Tronco-extremidades: Os braços se erguem acima da cabeça, em direção ao céu; deixa-se os braços desabarem em direção ao solo, mas para evitar o impacto o ombro gira e o movimento se torna um lançamento de uma potência gerada pela força da gravidade que atuou sobre os braços; o fluxo do movimento continua com giros dos membros ao redor da cabeça até ser lançada em direção externa;

Após dominarmos as sequências, iniciamos o treinamento que eu havia aprendido na oficina *Estudo sobre o Corpo Sensível* de Simioni e Brodt. Durante o período na Barra do Chuí, desenvolvi o treinamento conforme os procedimentos identificados no quadro abaixo⁹¹:

Desequilíbrio precário > Desequilíbrio de eixo > Caminhada Livre > Campo Magnético > Cinturão de Forças > Alavanca > Camadas do Campo Magnético > Fluxo.

Foi interessante observar como minha condução estava mais dinâmica, segura e objetiva. Como a maioria dos participantes já conhecia boa parte dos exercícios, senti a necessidade de dinamizá-los, buscando ultrapassar as possibilidades do treinamento que já havíamos alcançado. Os exercícios ganharam um nível de dificuldade especial ocasionados pelos elementos da natureza que estávamos em direto confronto. O vento exercia uma força extraordinária sobre o corpo em desequilíbrio, fazendo com que o limite de resistência mudasse; a areia impedia uma relação doméstica entre pé e solo, impondo um acréscimo das tensões do corpo; o ar frio disfarçava os efeitos do sol, queimando delicadamente a pele e gerando uma temperatura corporal mais alta, e conseqüentemente, uma qualidade de dilatação muscular diferente. Os atores estavam em um especial estado de concentração, com um olhar muito aguçado, disponíveis para testar as alavancas e suas intensidades, nos movimentos livres que executavam em suas caminhadas.

Guilherme Conrad, que testava pela primeira vez a dinâmica do treinamento conduzida por mim, estava em constante processo de descoberta. Seu corpo treinado exigia uma investigação sincera ao se desafiar fisicamente realizando exercícios bem mais simples e menos exigentes que os praticados na acrobacia. Por isso me surpreendi quando Conrad comentou algumas vezes que estava extremamente curioso com a pesquisa. Ao final da primeira seção de treinamento, Conrad comentou que “sentia seu corpo vivo, de um jeito diferente, mas que ainda não sabia explicar de que forma”. O mesmo acontecia com Alexandre Dill, mas no seu caso, a associação com sua pesquisa nas técnicas da biomecânica de Meyerhold era praticamente constante; realizava

⁹¹ A descrição destas linhas de ação encontram-se no Apêndice B deste volume.

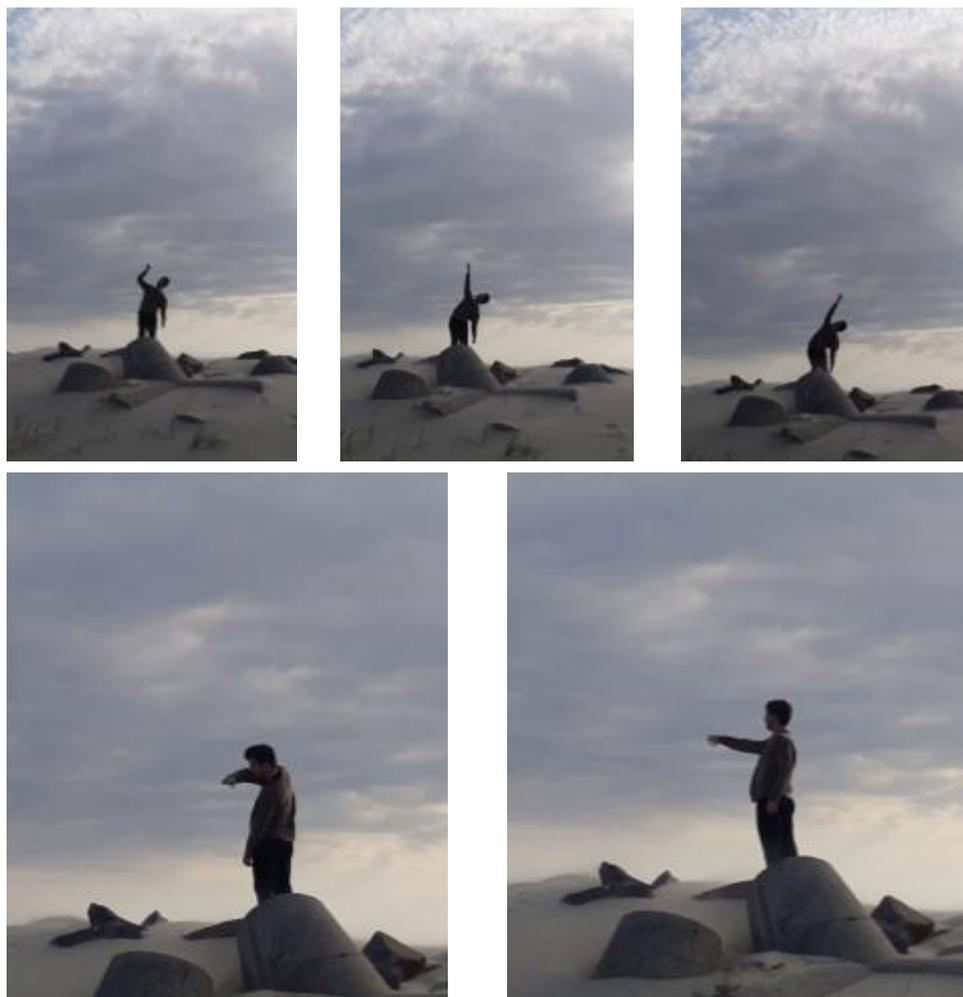


Figura 11: Sequência do movimento de lançamento tronco-extremidades executado por Guilherme Conrad Foto: Gabriel Pontes.

interrupções, citava exercícios como do “Arqueiro” e da “Pedra”, reproduzia princípios básicos da cinética do corpo associando também as práticas e codificações de Laban.

Vicente Vargas, por sua vez, tinha dificuldade em compreender o papel das figuras de linguagem utilizadas na execução do treinamento; sua percepção sobre os termos parecia sempre se dar de forma literal – por isso parecia ser difícil para ele tentar reproduzir algo que não se poderia enxergar; que não era perceptível ao campo da visão. Diferente que outros trabalhos, o treinamento que realizávamos não buscava uma aproximação com um “movimento ideal”, realizado por um corpo em plenitude física máxima. Os termos e as metáforas utilizadas serviam para estimular a imaginação e a criatividade, de forma que estivessem a serviço de estruturar determinados

exercícios e incentivar, ao mesmo tempo, a prática de forma intuitiva. Não se buscava, com aquelas expressões, denominar conceitualmente os fenômenos corporais pesquisados. O uso dessas metáforas tem uma medida: não se pode fazer demais seu uso, sob o risco de suas interpretações atrapalharem o trabalho, distanciando os participantes. ~~Entender as “alavancas”, as “camadas” e o “fluxo”, sob uma ótica voltada para os vetores de força fundamentais que constituem a base do movimento, compreendendo as expansões das musculaturas como potenciais de ação, é a base para uma saída do misticismo, e para uma possibilidade mais aderente às construções de conhecimento das tradições acadêmicas.~~ Em certo momento, Vicente me questionou se eu acreditava de fato que havia um “Campo Magnético” e “camadas”, e se realmente eu acreditava que meu corpo “saía para fora”. Tranquilei-o respondendo que ele poderia chamar aquela sensação que se permitia sentir nas musculaturas internas durante a prática o nome que lhe conviesse. O importante era ter consciência de um fenômeno corporal, um estado extracotidiano das musculaturas e articulações do corpo, e que esta consciência estava a favor da criação cênica.

Lucca Simas é um caso à parte: embora tenha tido formação de ator, seu trabalho se enveredou para a direção, à iluminação, à pesquisa acadêmica focada nas intervenções tecnológicas nas artes cênicas, e também, à docência. Trabalhar com Simas era como trabalhar com um ator que precisava se reaproximar de um antigo ofício, pelos esforços específicos que transformam o corpo de atuação em uma máquina de afetos, por mais simples que sejam seus movimentos e ações. No início também pareceu muitas vezes descrente com a poética e toda a cadeia de conceitos utilizados para tentar explicar o treinamento. Mas ao contrário de Vicente, sua descrença reverberava para uma zona de conforto, de esforço mínimo, justamente o contrário que os exercícios exigiam. Na medida em que Simas se colocou efetivamente à prova, enfrentando inclusive os elementos naturais do espaço em que trabalhávamos, seu trabalho passou a se tornar extremamente potente na manifestação de seus movimentos e gestos. A experiência do treinamento e sua força psicofísica somada à proposta de uma pesquisa poética sobre os Campos Neutrais o colocaram em marcha criativa.

Gabriel Pontes era o praticante mais inexperiente do grupo. Os efeitos do treinamento são visíveis em seu corpo; sua postura se deformava na medida em que os comandos dos exercícios eram disparados. Era notável o processo de descoberta da cadeia de musculaturas; a cada nova direção e camada (vetor e intensidade) sua postura sofria uma nova angulação, geralmente curvilínea, que revelava a dificuldade em acionar o corpo como um bloco coeso. Algumas vezes, enquanto eu conduzia os exercícios, orientava com as mãos a postura corporal de Gabriel tocando-o, tentando indicar a existência de um eixo retilíneo. Essa referência quase que gráfica do corpo, muito presente em Laban e Decroux, auxilia a compreensão técnica do trabalho corporal executado.

No terceiro momento do encontro, passamos a fundir os dois primeiros momentos, ou seja, os três exercícios-base orientados por Dill e a sequência de trabalho do Movimento-Matriz. A mudança na qualidade da execução dos movimentos foi muito interessante, porque ganhou uma dinâmica bem menos voltada para explosões e impulsos e mais ligada a uma percepção dos fluxos envolvidos na execução dos movimentos. Descobríamos de que forma essa superatenção a essa execução permitia um afloramento de outras movimentações, ações e gestos carregados de todas as inspirações poéticas até então ali vividas. As três sequências-base passaram a ser realizadas por todos os atores com movimentos muito menores, por vezes imperceptíveis; era como se elas tivessem sido internalizadas em matrizes vetoriais disparadas pela memória muscular. O movimento das extremidades também passou a ser gerado por essas matrizes que reverberam desde o tronco até os membros, guiando o corpo para um contínuo dançar pelo espaço de trabalho. Na sequência, Guilherme Conrad assumiu a condução propondo fundamentos do treinamento acrobático para o teatro. Os atores passaram a desenvolver cambalhotas, rodas (estrelinha), e andar sobre os ombros (plantar bananeira). Passei a analisar os vetores de força que os atores precisavam realizar para iniciar o exercício da roda. Concordamos todos que o início em muito se assemelhava ao exercício do *campo magnético*⁹² para os lados, ou seja, um processo de transferência de peso entre as pernas seguido por um

⁹² Vide Apêndice B (p. 142).

desequilíbrio. O movimento se transforma quando a coluna quebra o eixo e a parte superior do tronco se direciona ao solo, fluindo para uma nova posição a partir da sustentação do corpo pelos braços apoiados ao chão. Finda a série dos exercícios, Alexandre propôs que anotássemos em nossos cadernos de trabalho, em páginas livres, algo que quiséssemos deixar para trás. Arrancamos as páginas dos cadernos e tratamos de espalhar pela paisagem, enchendo-a de pequenos recortes de lembranças a serem esquecidas.

Durante a noite, realizamos um debate em que nossos questionamentos sobre o treinamento eram trazidos à luz. De que maneira todos aqueles exercícios serviriam para construção de cenas, de coreografias, de personagens? Como uma dinâmica de trabalho que parece, por vezes, tão lenta, lânguida, de tempo também tão dilatado, poderia gerar material para a criação? Os debates se voltaram novamente para a importância do treinamento nos tempos atuais, e se essas práticas já não estavam superadas *Em certo momento, escrevi em meu diário de trabalho: “talvez não seja necessário ‘treinar’, mas talvez há de se ter a honestidade de se dizer que o treino serve para os atores que não sabem o que criar”.* [Ainda que se trate de um registro de um devaneio, hoje entendo que o argumento dessa pesquisa não encontra resposta nessa frase, pois o treinamento, como eu vejo, não pode ser colocado em uma prateleira de coisas que se prestam a alguma serventia. Hoje, relendo, entendo que essa escrita estava muito mais ligada a inseguranças do que certezas, mas, também, a um senso ético da natureza do trabalho de ator/atriz.] A importância do treinamento não pode ser explicada em poucas horas, ou em algumas páginas, mas sim no resultado de uma longa dedicação, em que o tempo e a continuidade são os principais formadores de um corpo sensível, desperto, disponível, disposto e disparador de significados.

Outra pergunta que tentamos responder (e que, invariavelmente, sempre esteve presente na ética de trabalho do grupo) foi a de que o ato de treinar, ao invés de ampliar as capacidades e as linguagens de um ator/atriz, não restringiria sua criatividade, limitando-o a uma técnica. Seria o treinamento que provocaria um engessamento da capacidade criativa dos artistas? Quando repetimos seguidamente as técnicas do “Campo Magnético”, do “Portal”, do “Arqueiro” de Meyerhold, não estaríamos nos prendendo a um padrão de

atuação? Concordamos que essa percepção está relacionada à qual tipo de treinamento é praticado, e como ele é utilizado para a criação cênica. Treinamentos mais rigorosos, que possuem nos seus fundamentos uma preocupação grande com a forma, com a construção de um desenho corporal, tendem a viciar a movimentação corporal. Isso fica mais claro quando observamos que o exercício toma conta da cena: quando apenas reproduzimos mecânicas corporais de exercícios de treinamento na composição cênica, sem



Figura 12: Composições em improviso realizada na Playa del Chui, no Uruguai, a partir da fusão das linhas de ação do GRUPOJOGO com a condução do trabalho do “Estudo do Corpo Sensível”. Nas fotos, Alexandre Dill, Gustavo Susin e Vicente Vargas Fotos: Gabriel Pontes.

deixarmos nos afetar por eles.

Conversamos também sobre tecnologia: se aqueles efeitos que sentíamos em nossos corpos um dia poderiam ser medidos e identificados. Falamos de roupas com sensores espalhados por todo o corpo, que poderiam medir a dilatação e sua ocupação no espaço, sua temperatura, a relação de densidade da atmosfera ao redor do corpo. Se um dia isso poderia estar a serviço do treinamento, de forma que um ou outro exercício pudesse apresentar um maior resultado para um determinado objetivo artístico. Mas todos concordaram que não haveria como medir o quanto uma determinada musculatura seria capaz de afetar o psíquico, provocando diferentes



Figura 13: Composições em improviso realizada na Playa del Chui, no Uruguai, a partir da fusão das linhas de ação do GRUPOJOGO com a condução do trabalho do “Estudo do Corpo Sensível”. Frames de vídeo feito por Gabriel Pontes.

sentimentos.

O quarto momento foi dar vazão à natureza criadora que está impressa no DNA do GRUPOJOGO. As horas de treinamento de duas técnicas diferenciadas haviam nos deixado em estado de alerta para a criação. Durante um dia seguinte inteiro, nas dunas da Playa del Chui, no Uruguai, construímos cenas e performances que se inspiravam na ideia de integração de corpo e a paisagem nua.

A sequência do trabalho se deu na sala 309 na Kza Terezinha, em



Figura 14: Três momentos do treinamento do “Estudo do Corpo Sensível” adaptado ao trabalho de treinamento do GRUPOJOGO: i) ponto zero; ii) Campo Magnético para a direita na quarta camada; iii) Caminhada neutra. Na foto, Guilherme Conrad, Lucca Simas, Gabriel Pontes, Gustavo Susin e Vicente Vargas. Fotos: Alexandre Dill.

Porto Alegre. Reunimo-nos mais duas vezes, em um sábado e um domingo, e tínhamos como objetivo: a) retomar todo o treinamento, agora mesclado com as sequências do treinamento do GRUPOJOGO; b) retomar as cenas individuais, realizando uma associação entre os Campos Neutrais e a Kza Terezinha como regiões de abandono, marginais, fronteiriças, fazendo crítica da forma como os conhecimentos do campo das artes são tratados em nossa sociedade. O treinamento foi realizado do início ao fim, e os atores puderam retomar o trabalho em sala de ensaio, desta vez longe dos estímulos gerados pela natureza da região do Chuí. Os pés voltaram a pisar o terreno plano do tablado; não havia o forte vento que provocava o desequilíbrio. Novamente estávamos em nosso território, pesquisando os próprios corpos, cada um focado no seu trabalho. Em determinado momento, após a execução do treinamento por cerca de 2h, a composição de cena assumiu o ritmo do trabalho, em uma sessão de improviso corporal. As trajetórias individuais de criação que haviam surgido durante a viagem agora eram utilizadas por todos os atores.

Algumas construções coletivas de trabalho poderiam se tornar material para uma possível montagem: os cata-ventos agora eram nossos corpos, girando os braços como se fossem hélices, em diferentes velocidades, produzindo energia criativa. Da mesma maneira, assim como havíamos dançado sobre as ruínas de casas abandonadas dos Campos Neutrais, dançamos os mesmos movimentos, desta vez no telhado da Kza Terezinha. Nossa improvisação era quase quixotesca: enquanto compúnhamos paisagens com nossos corpos, narrávamos uma natureza que ganhava vida a partir de suas cores, cravada por silos, postes, antenas e hélices. Redescobrir nossos corpos era como encontrar uma velha capela abandonada no meio de um território inóspito, tomada em sua fachada pela natureza, mas por dentro, preservada na sua pureza.

A pesquisa dos Campos Neutrais resultou em um caminho bastante interessante: trilhar sobre duas práticas distintas de treinamento do ator/atriz, gerando um estado de criação artística. Um grupo acostumado a trabalhar seus processos a partir de um rigoroso treinamento físico, intenso e extenuante, voltado sempre para a composição de cena a partir dos ritmos corporais,

experimentou um modo diferente, mais sensível, dilatando o tempo em relatos corporais mais singelos, resgatando memórias e vivências dos corpos, que serviriam em sequência como gatilho para uma possível encenação (ou até mesmo documentário audiovisual).



Figura 15: QR Code com para acesso ao experimento audiovisual produzido durante o período de treinamento.
(<https://www.youtube.com/watch?v=XSmrmFtFqU8>).

~~A criação de uma metodologia própria de treinamento a partir da minha experiência com Simioni e com os princípios desenvolvidos no treinamento do GRUPOJOGO gerou corpos potentes; qualidades musculares que permitiram respostas sinestésicas a partir de um comportamento menos propositivo e mais reativo, movido a partir de estímulos que buscavam a construção de uma memória das energias potenciais. [Seria a construção de um território-matriz?] Se, no início, pensei que a pesquisa devesse focar em um método comparativo entre as duas técnicas, para uma apreciação de um resultado voltado para o movimento corporal cênico, compreendi, principalmente após a experiência deste encontro nos Campos Neutrais, que a pesquisa que denomino como~~

Movimento-matriz deve ser compreendido de forma mais ampla. A prática do treinamento do ator/atriz, independente da técnica a ser estudada, não é algo isolado, que diga respeito apenas à maneira como nossos corpos devem se comportar enquanto fazemos exercícios. Como treinamento, devemos compreender se tratar de uma prática que é construída diariamente, como uma estrutura que se constrói a partir da trajetória do próprio ator/performer, e que vai agregando elementos que provém não somente de exercícios corporais, mas todo um contexto que envolve a execução dessas práticas: com quem se faz, com qual rotina, qual objetivos se pretende alcançar. Fundamental é pensar em como esses exercícios servem ao fazer artístico: como ele constitui uma estética e poética, como é ferramenta para uma busca de si, ou mesmo, como elemento que constitui um compromisso coletivo, em prol de um resultado também coletivo.

5. O MOVIMENTO-MATRIZ

5.1 O PESQUISADOR EM PROCESSO DE COMPOSIÇÃO TEÓRICA

A verdade não 'habita' apenas o 'homem interior' ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo.

MERLEAU-PONTY

Estudar o próprio movimento. Observar cada instante do próprio deslocamento. Observar a si próprio. Observar o “ao redor”. Observar o meu próprio cotidiano. Estudar meu corpo sentado a maior parte do meu dia. Um corpo que atende, que escreve, que submete as retinas às telas mais de 10h por dia. Um corpo que quer estar em arte. Um desejo. Um corpo em pandemia. Treinar na sala de casa. Mover o corpo. (Re)conhecer o espaço. Reexistir. Resistir como potência. Resistir. Reestabelecer práticas à distância. Mexer o corpo. Usar os elementos domésticos para treinar. O cabo da vassoura. Pedaco de pano. Um rolo de fazer massa. Escrever. Escrever nos cadernos. Em vários. Em várias agendas. Escrever à borda: de livros, de polígrafos, de recibos, de embalagens. Marcar, marcações invisíveis no corpo, marcações pela dor, pela temperatura, pelo encrespar a pele, pela excitação sexual. Marcar páginas. Marcar pdfs. Sentir falta do teatro. Das pessoas do teatro. Tentar lembrar-se de tudo. Tentar lembrar, visitar, reescrever, “~~90% é invenção, só 10% é mentira~~”⁹³. Reunir, submeter, submeter, receber a dádiva de ser orientado. Reunir. Ouvir, prolongar, esticar, insistir. Escrever. Escrever muito de uma única vez, passar dias escrevendo, deixar escrever em fluxo, como um ato de constante criação. Encontrar parceiros na mesma jornada. Ler o que você gostaria de ter escrito. Ler o que você pensou. Ler o que você genialmente havia criado em um milésimo de *insight* ao escovar os dentes antes de dormir. Deletar. Descartar. Desistir. Procurar, referenciar, desistir. Querer muito estar de mãos dadas com um amigo que você conheceu na

⁹³ Referência ao conhecido verso do poeta Manoel de Barros.

caminhada, mas ter de soltar suas mãos e deixá-lo ir embora. Namorar quem não se conhece. Ter uma paixão. Imaginá-los falando, se movendo. Escrever. À borda, escrever. Prometer uma data, postergar, procrastinar. Escrever de madrugada, enquanto a sala é só minha, e, de vez em quando, fazer um movimento. A sala é minha. Eu estudo os móveis, as cores e os escritos nas paredes, a TV finalmente desligada, a mariposa batendo as asas contra o vidro da luminária, que de vez em quando, treme rapidamente a luz. Um cachorro late, eu coloco uma perna em frente à outra, eu faço o *pocket*⁹⁴, eu vou à frente, eu aciono muito rápido, eu já sei muito facilmente acionar esse estado sensível. Terra, ar, ar – na sala. O vizinho que aguarde, eu vou lá embaixo, eu faço a pantera, eu faço o tigre, eu já não faço o samurai. Tudo em quinze minutos, eu jogo a pedra de Meyerhold. Eu já tenho os meus caminhos. Eu preciso usar esse estado também para escrever. Eu preciso organizar tudo isso. Recebo mais um pdf do orientador. Análise Matricial. Matriz. Criação. Útero. Lugar. Potência. Para onde vai a matriz? A matriz está em movimento?

Mesmo como composição textual para a construção de uma dissertação de mestrado em Artes Cênicas, minha pesquisa está viva, e está aberta para retomadas e novas escolhas. Meus escritos se revelam em saberes de experiências passadas, mas de buscas presentes, compartilhadas com outros saberes: dos meus companheiros de trabalho diário, dos mestres que revisito e reconheço, dos professores que me orientam.

Minha primeira chegada até este ponto do trabalho foi ambiciosa e difusa: eu somava diferentes referenciais teóricos sobre o treinamento do ator/atriz. Ao mesmo tempo, desejava compor um conceito sobre o movimento cênico, que talvez eu não tivesse estofo suficiente para fazer emergir. Mas de que treinamento eu estava falando afinal? Que propriedade eu teria para desenvolver uma pesquisa sobre o Teatro-Laboratório, sobre o LUME, sobre o APA-Paraty? Que propriedade eu teria para falar do próprio treinamento do GRUPOJOGO, composto também por tantos saberes, e pela assimilação de tantos modos de fazer artístico?

⁹⁴ No Apêndice A, em entrevista, Carlos Simioni utiliza o termo *pocket* diversas vezes, todas parecendo se referir a uma estratégia pedagógica semelhante a um atalho (ou uma via-expressa) para alcançar alguns estados corporais específicos de forma rápida que ele, antes, só conseguira a partir de um treinamento muito mais severo e exaustivo.

Refazendo as perguntas que norteiam minha pesquisa, busco encontrar o sentido das minhas práticas pessoais do treinamento do ator/atriz, e, de alguma forma, compreender como ele é um elemento de composição da minha identidade, tanto pessoal quanto artística, e também, elemento de relação com o mundo, dentro das fronteiras do GRUPOJOGO. Então, mais do que falar de Grotowski, Barba, Burnier ou Simioni, o interessante é o que se dá a partir destes questionamentos: um movimento textual que analisa as camadas das minhas práticas de trabalho teatral.

5.2 MOVIMENTO-MATRIZ: UMA DESMONTAGEM SOBRE O TREINAMENTO

Movimento-matriz é minha estratégia de desmontagem em ação: uma fruição entre os elementos que compõem meu treinamento de ator/atriz. É um movimento porque estes elementos estão em deslocamento, se resignificando diariamente. É matriz porque revisita fontes, lugares de um corpo-mente que não se finda em si e que servem de bebedouro para as minhas inspirações artísticas: “(...) esse movimento gera a eterna presentificação do território-matriz ou da ação física.” (FERRACINI, 2009).

Penso um sistema que pudesse organizar e estruturar os elementos conceituais envolvidos na construção do meu treinamento e que pudesse servir como instrumento para a análise de diferentes processos de criação de atores/atrizes. Uma espécie de análise matricial. Rubens José Souza Brito⁹⁵ e J. Guinsburg⁹⁶ já haviam proposto um sistema de utilização da Análise Matricial

⁹⁵ Rubens José Souza Brito possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1976), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1989), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1999) e livre docente pela Universidade Estadual de Campinas (2004). Atualmente é professor associado da Universidade Estadual de Campinas, onde leciona desde 1996. Tem experiência na área de Teatro, com ênfase em Teatro Brasileiro, atuando principalmente no estudo dos seguintes temas: Teatro Quântico Brasileiro, Teatro de Rua, Dramaturgia, Processo Criativo, Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas e Interpretação Cômica. É pesquisador da FAPESP desde 2006.

⁹⁶ Jacó Guinsberg (1921-2018) foi um importante escritor, tradutor e pesquisador em Artes Cênicas. Fez doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1973). Atuou como professor do curso de pós-graduação e professor orientador da Universidade de São Paulo. Nascido na Bessarábia, veio ao Brasil ainda criança, se tornando um dos grandes teóricos do

como metodologia de investigação dos processos criativos do dramaturgo. Tratando-se de uma metodologia analítica, Brito e Guinsburg disponibilizam passo-a-passo uma rota para criação de um sistema visual, a saber:

- i) precisar a *fonte primária*, ou o objeto artístico a ser analisado;
- ii) determinam-se os *elementos*, uma base estrutural a qual erige a produção do criador;
- iii) Cada elemento evoca um procedimento, que é a maneira como se opera este elemento.

Brito e Guinsburg trazem assim algumas contribuições para o processo de uma sistematização da metodologia de criação: que ela se dá somente a partir da ação do artista no uso dos elementos eleitos, que “personaliza o ato criativo; conseqüentemente, o caráter do procedimento é específico: somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro” (BRITO; GUINSBURG, 2002). Ou seja, os autores também reconhecem que a matriz criativa só é possível se posta em movimento. A análise matricial aplicada às artes cênicas se comporta como um tipo de análise que amplia o campo de pesquisa, se voltando “para o processo de criação em si e não para a obra. Essa alternância de olhar mostra que o objeto estético pode ser visto ainda em edificação” (BRITO; GUINSBURG, 2002).

Um sistema matricial clássico deslocado para a análise dos processos criativos precisaria dar conta de toda a dinâmica que envolve o processo do treinamento do ator/atriz, pois seus elementos são estruturas muito móveis, que ora podem integrar, ora não, no moldar da rotina das linhas de ação. Estes elementos fluem a partir dos afetos, e por isso, o movimento-matriz não é um sistema fechado, mas poroso: “uma intensificação de ser afetado como ampliação da receptividade do corpo do artista cênico presencial (uma maior capacidade de escuta do espaço, do tempo, do outro; ampliação de uma porosidade)” (FERRACINI, 2020, p.44).

O treinamento encontra esta presença cênica a partir de relações que são estabelecidas entre este corpo presente, estimulado cognitivamente a

partir de sensações geradas por inúmeras vibrações, e tudo aquilo que se encontra ao redor e à disposição dele:

Cada vez mais aprendemos em nosso cotidiano de atores-pesquisadores em trabalho no LUME que a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. Talvez seja essa a força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, para ele, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espaco e não realizar algo PARA um público-espaco. Nunca um corpo transcendente, nem essencialista, nem solipsita, nem endógeno mas um corpo atravessado por forças que estão territorializadas nos entremeios dos dualismos realidade/ficção, interpretação/representação. (FERRACINI, 2014, p. 229).

O pensamento sobre o treinamento então nunca representa um conceito fechado em si, mas em contínua transformação a partir do fluxo que os elementos se inserem ou não no seu acontecimento. Na fruição destes elementos, é natural que eles se choquem ou se repilam, criando contradições, ou as *aporias* de Derrida, em uma versão prático-teatral. É este processo que mantém o treinamento vivo, em constante espiral de evolução: um universo de relações ético-poéticas que urgem e dialogam pelo corpo, descobrindo uma cartografia de afetos corporais.

Reconhecendo o corpo como um dos componentes desta rede a sofrer constantes irrupções e mutações, praticar o treinamento do ator/atriz a partir desta ótica seria como um processo de mudanças estruturais estimuladas pela intensa troca entre o corpo e as influências que este se relaciona. Assim, treinar estaria intimamente ligado ao processo de aprendizagem e cognição, que não é a representação de um mundo, mas a produção de um mundo diante de um processo vivo.

Falamos de um sistema autopoietico⁹⁷ (que vai ao encontro com o conceito de território-matriz de Renato Ferracini). Neste sentido, a estrutura e seus elementos que se colocam devem ser vistos como integrados a um todo,

⁹⁷ "Na teoria de Santiago, a cognição está intimamente ligada à autopoiese, a autogeração das redes vivas. O sistema autopoietico é definido pelo fato de sofrer mudanças estruturais contínuas ao mesmo tempo que conserva o seu padrão de organização em teia. Os componentes da rede continuamente produzem e transformam uns aos outros, e o fazem de duas maneiras distintas." (CAPRA, 2005, p.50).

e não vistos em parte. O que determina a qualidade e a identidade do treinamento são os padrões de relações, visíveis ou não, entre os elementos que compõem o treinamento. A prática do treinar não pode ser compreendida a uma única ação isolada, mas tão somente ação como integrante de toda a rede que se estabelece entre ações:

O espaço-tempo de preparação gera **Experiência** enquanto afeto - esse afeto gera **vivência** enquanto desvio, nódulo parcial vital que mantém o todo potente da vida - esse desvio potente do fluxo vital comum gera **memória** enquanto duração virtual potente no presente do corpo - sua ação de atualização produz um **território-matriz** (território de recriação) macroscópico extenso corpóreo e microscópico de força e intenso mas sempre poroso para afetos e auto afetos - a ação de atualização dessa matriz recria o território da matriz e a **diferencia** em seu universo de microp percepção - Essa microdiferenciação no território-matriz, em função de sua porosidade, gera nele mesmo uma **experiência** interna ao território-matriz - esse auto-afeto gera um nódulo de potência e por conseguinte produz uma **vivência** interna ao próprio território da matriz desterritorializando-a e reterritorializando-a nela mesma - Essa vivência re-atualiza a **memória** do **território-matriz** - Essa re-atualização gera **nova experiência** que gera **nova vivência** - e assim numa espiral contínua de recriação microscópicas no território matriz - Esse movimento gera a eterna presentificação do território-matriz ou da ação física pois a matriz dilui-se em sua porosidade, mas mantém sua macroscopia de precisão e de plasticidade. (FERRACINI, 2009, p. 132)⁹⁸.

Estendendo essa compreensão sobre o conceito de *território-matriz* – em que o corpo inteiro é zona de turbulência para a recriação e transformação das matrizes corpóreas, podemos considerar que cada integrante de um grupo que se propõe a criar uma rede de criação coletiva e contínua, independente, mas interdependente, é um território-matriz de criação, enriquecido em memória, experiência e vivência.

No meu *movimento-matriz*, os elementos se agrupam por qualidades específicas que formam quatro matrizes: técnica, ética, política e sensível. O treinamento de ator/atriz se serve, invariavelmente, de elementos desta natureza. Interessante é compreender que esta composição é ativa e passiva: ao mesmo tempo em que é constituída das escolhas vertidas nas ações, da mesma forma, as ações são sugeridas pelas relações com as circunstâncias que este treinamento está inserido. Neste sentido, meu movimento-matriz é:

⁹⁸ Grifo do autor.

- a) Técnico – fundamentos práticos, que se inspiram em uma tradição ou estilo de atuação;
- b) Ético – como e com quem se treina, com qual rotina, quais padrões; o rito como um todo, que se converte uma forma de fazer, individual ou coletivamente, e de onde nascem valores e propósitos e uma cultura;
- c) Político – motivações, ideais, afetos e escolhas que se referem à maneira como observamos as dinâmicas de poder entre as estruturas sociais e culturais, e, neste sentido, como nos relacionamos com elas;
- d) Sensível – as percepções de como nos sentimos, e também, como sentimos o mundo ao nosso redor, quando nos colocamos em relação ao outro e ao espaço, que alimentam nosso imaginário artístico e nossas aspirações poéticas.

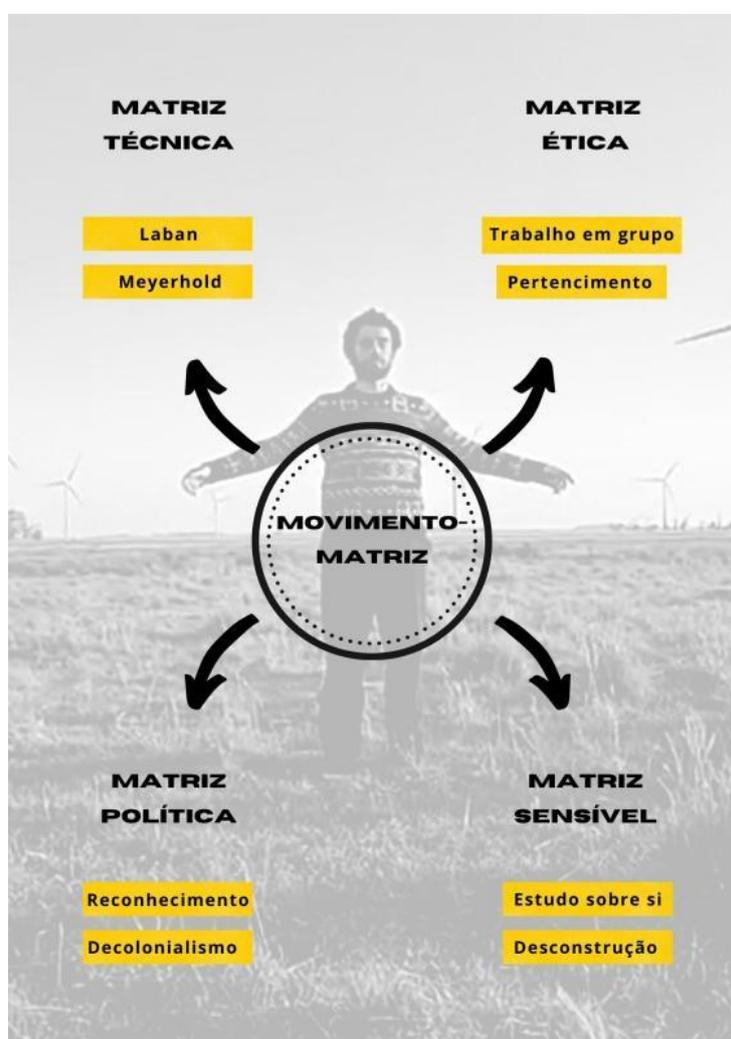


Figura 16: Quadro-Resumo do Movimento Matriz.

Na ilustração acima, tento organizar visualmente os elementos do meu movimento-matriz, a partir da análise cronológica do processo de composição das práticas do meu treinamento apresentada nesta pesquisa: *Meyerhold* e *Laban* balizaram as *matrizes técnicas* que me disponibilizaram uma maneira de se comportar no palco que me fazia me sentir seguro. Até hoje, aqueles exercícios fundamentais que aprendi no início da minha jornada integram a minha rotina de trabalho, seja praticando sozinho, ou propondo ações com meus colegas. Pratico agachamentos e caminhadas com as pernas flexionadas; realizo exercícios de equilíbrio e manipulação de objetos; exploro os espaços ao meu redor dilatando o tempo e a forma dos meus movimentos, com qualidades diferentes.

Ao mesmo tempo, com o passar dos anos, a necessidade do sentimento de *pertencimento*, e de um *trabalho de grupo* compartilhado se tornaram *matrizes éticas* do meu fazer teatral. Refletir sobre o que é feito, e tentar entender a importância e o resultado de cada uma das nossas ações dentro do GRUPOJOGO, dentro ou fora do trabalho, se tornou uma atividade fundamental, dando sentido a tudo aquilo que fazemos. É desta maneira que se legitimam os espaços pessoais de cada um dentro de nossa organização, respeitando os interesses e os níveis de envolvimento de cada integrante.

Com o amadurecimento deste trabalho coletivo, temas relevantes como o *decolonialismo* e o *reconhecimento* de nossa condição de artistas na sociedade se tornaram *matrizes políticas*, não somente do meu trabalho, mas também do GRUPOJOGO. Estas temáticas passaram a se fazer onipresentes dentro de nossa rotina: questionar o sistema de exploração do capitalismo contemporâneo, que marginaliza parte do mundo em detrimento de um estado de bem-estar social dos países que centralizam o poder econômico; ao mesmo tempo, nos colocarmos na condição de artistas de teatro em uma metrópole brasileira e refletimos sobre todas as implicações desta escolha. A materialização desta postura se deu através da resistência do GRUPOJOGO pela manutenção do projeto Usina das Artes, que vem sendo alvo de esvaziamento e sucateamento por parte de diferentes gestões municipais em Porto Alegre, mesmo que a sua realização seja uma obrigação legal. Da mesma forma, os espetáculos realizados, seja no âmbito do núcleo de atores,

ou nas oficinas de criação montagem, sempre abrangeram a discussão de temas sensíveis à dinâmica das relações da sociedade contemporânea.

A *matriz sensível* talvez seja aquela que seja a mais íntima, e que diz respeito à individualidade de cada ator/atriz. Isso significa que determinada prática que pode deixar um ator/atriz mais sensível em seu trabalho de criação não causa necessariamente o mesmo efeito em outro. A metodologia de Simioni e Brodt no seu *Estudo sobre o Corpo Sensível* me mobilizou de maneira especial, inclusive motivando o início dessa pesquisa. Mas sei reconhecer que ela pode não se fazer tão significativa para outros artistas que vão ao encontro dela. Por outro lado, seria aceitável afirmar que o exercício de um ator/atriz revisitar a própria trajetória de formação profissional, reconhecendo e *desconstruindo* cada um dos elementos que a compõem estimula-o sensivelmente, pois o coloca diretamente em contato a uma rede de afetos que estão demarcados em seu próprio corpo. A maneira como pode se dar esta desconstrução está aberta a diferentes experiências, seja nos campos da cena propriamente dita; da pesquisa acadêmica, que resulta, posteriormente, em uma escrita; ou, ainda, com o registro e experimentação em diferentes mídias.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 17: Foto da parede da sala de minha casa, em Porto Alegre, o primeiro mapa de ideias dessa pesquisa. Foto: Gustavo Susin.

O quadro acima foi o primeiro “mapa de ideias” que elaborei, ainda no primeiro semestre dos cinco que viriam compor minha jornada dentro deste curso de mestrado em Artes Cênicas. Eram temas espalhados pela parede de minha sala, que eu acreditava possuir relação e que desejava estudar, embora não tivesse uma ideia clara de qual metodologia utilizar para isso.

Inicialmente, pensei que poderia ser uma jornada essencialmente técnica e analítica, mas gradativamente, fui percebendo que para estabelecer sentido naquilo que eu estava estudando, precisava expandir as abordagens, buscando identificar elementos que não se encontravam no campo do estudo do movimento corporal propriamente dito, mas também, no somatório de contextos éticos, políticos e artísticos que levam determinado artista a tecer uma caminhada.

Dessa forma, compreendo que não se pode pensar em treinamento sem uma intensa busca de si. Essa busca, no meu caso, resultou em um exercício de desconstrução em que se tornou possível desenvolver uma metodologia que pode auxiliar outros atores/atrizes a organizar os elementos que compõem seu próprio treinamento. Pensar e visitar as origens destes elementos é o processo que denominei de *movimento-matriz*.

Este movimento nos faz pensar o treinamento como uma composição que se serve de elementos técnicos, mas que também é moldada por uma ética de trabalho, que se estrutura a partir da reflexão sobre a maneira como se faz arte. Da mesma forma, é também motivada por um viés político que posiciona o artista em relação ao mundo. E, creio, nunca deveria deixar de ser uma prática de trabalho que se sustenta na troca, na escuta, na hospitalidade e na experiência, que tornam possível a busca por um corpo sensível.

Para encontrar esta linha de compreensão sobre o treinamento, me fiz valer do dispositivo da desmontagem encarando minha própria trajetória e os meios pelos quais eu pude me realizar enquanto artista de teatro. Dessa forma, *movimento-matriz* é um exercício que provoca um olhar crítico sobre a própria obra do artista, encontrando seus elementos e seus pontos de apoio e fricção, que dão sentido às práticas e linhas de ação que elegemos como treinamento.

Essa desmontagem não cessa nesta pesquisa: de certa forma, desde 2020, com o avanço da pandemia do Covid-19, todo o GRUPOJOGO se colocou em movimento para revisitar a própria obra. O avanço dos recursos digitais tem disponibilizado o surgimento do “teatro-digital”, e o GRUPOJOGO embarcou radicalmente nesta ideia, produzindo versões online de seus espetáculos, que hibridizam gravações das peças, produção audiovisual inédita e experimentação cênica online. Além disso, em seus canais digitais⁹⁹, disponibiliza material sobre trabalhos passados, recuperando a trajetória histórica e reanalizando a sua produção a partir de novos olhares: foram disponibilizadas séries como “Peça em 1 Minuto”; “Trilha Sonora Original”, “Cenas Curtas”, “Papo de Cena”, entre outros. O conjunto destas iniciativas gerou o projeto *Theatre in the Digital Era*, que foi contemplado pelo *International Relief Fund*¹⁰⁰, e, como atividade final, teve a construção de um novo espetáculo: *Prédios Espelhados Matam Passarinhos*, estreado em fevereiro de 2022.

⁹⁹ O GRUPOJOGO está na web em diferentes canais: pela página <www.grupojogo.com.br>, no Facebook, no Instagram e também no Youtube.

¹⁰⁰ Iniciativa do Goethe-Institut, com recursos do Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, *The International Relief Fund* é um fundo de apoio a organizações educacionais e culturais que contempla projetos no mundo todo. O GRUPOJOGO foi selecionado no edital de 2021.

Elementos novos se somaram ao treinamento do GRUPOJOGO a partir desta experiência, renovando nossas matrizes de trabalho. O domínio técnico sobre os equipamentos digitais que compunham o espetáculo foi um deles. Trabalhar com tecnologias digitais exigiu uma operacionalização precisa, de forma que os ritmos cênicos das ações não fossem prejudicados por *delays* ou atropelamentos. Experimentar jogos com a presença e uso destes elementos se tornou uma rotina em nossos encontros. Da mesma forma, o desafio de manipular o cenário (grandes blocos de isopor), nos exigiram lembrar nossa carga técnica, pois era necessário movê-los, criando um jogo coreográfico, e permitindo que eles se transformassem em diferentes signos: em alguns momentos, as placas eram obstáculos; em outros, serviam como pilares, ou ainda, como superfície para quedas. Caminhar sobre elas, equilibrar-se, atravessá-las. Ações que foram moldadas a partir da experimentação constante desses movimentos, de forma precisa e segura.

Interessante constatar que, atualmente, estejamos tão voltados para um contínuo debate sobre organização de trabalho, iniciativas artísticas e novos formatos de liderança. Alexandre Dill sempre foi desejoso deste processo de horizontalidade das ações, de maneira que nossa matriz ética está cada vez mais atenta para o território das micropolíticas. A evidência desta tendência se dá pelo fato de *Prédios Espelhados Matam Passarinhos* ter sido nossa primeira dramaturgia própria, revisada e assinada por Gabriel Pontes. Colocamos em cena os sentimentos que estávamos vivendo a partir da realidade das artes teatrais no Brasil, ainda sob a influência da pandemia, e do completo descaso atual do poder público com o setor da cultura. A angústia pela incerteza sobre a possibilidade de voltar a fazer teatro de um modo tradicional gradativamente foi sendo substituída pelo entusiasmo gerado pelas experiências audiovisuais que realizávamos nos encontros virtuais. Isto só foi possível a partir de uma escuta coletiva e empática, e de um profundo sentimento de respeito e interesse mútuo pelo trabalho de cada artista-criador. Todos participaram ativamente da produção textual que serviria posteriormente como dramaturgia; as temáticas das cenas foram propostas em *brainstorms* virtuais; os medos e as resistências foram acolhidos de maneira que puderam se tornar fonte inspiradora para a criação. *Prédios Espelhados Matam*

Passarinhos foi um espetáculo que refletiu o amadurecimento de nosso trabalho, cada vez mais calcado na ideia de uma força coletiva de criação. Estudá-lo mereceria uma pesquisa específica, e a ideia de desmontá-lo, a partir do olhar individual de cada artista sobre o seu processo de criação (gerando novas cenas e novas abordagens) já é um tema em debate.



Figura 18 e 19: Cenas do espetáculo "Prédios Espelhados Matam Passarinhos", em fevereiro de 2022. Fotos: Júlio Appel.

Encerro esta escrita acreditando que se enganam aqueles que pensam o treinamento apenas a partir de um viés técnico, voltado para a busca de uma qualidade específica e objetiva. Qualquer que seja a profissão, o treinamento tem a sua aplicabilidade quando vai ao encontro da ideia de *performar*. Treina-se para buscar ~~melhores resultados~~ [ou, ainda, *encontrá-los com mais rapidez; e depois, fazer novas perguntas para outros novos resultados. Enfim, avançar*]. Assim, vemos o desportista, o vendedor, o jornalista, o operário, todos buscando aumentar seu desempenho diante um objetivo a partir de treinamentos específicos em suas áreas.

Mas no teatro, o que é *performar*? É da natureza do trabalho do ator a constante criação de um acontecimento cênico, seja em ensaio ou na cena, e geralmente não é somente a técnica que dá conta de um evento dessa tipicidade. Então, o treinamento do ator/atriz ultrapassa a ideia de um aperfeiçoamento, pois ele não se esgota na reprodução de um modelo. Assim como o ato de criar, que exige uma constante criatividade e um olhar investigativo, o treinamento destinado à atuação precisa ser um procedimento aberto, mutável, generoso e hospitaleiro. Cada ator/atriz, mesmo que inconscientemente, é quem estabelece os eixos e os direcionamentos que melhor se adequam para seu foco de interesse. O treinamento nas artes cênicas é sempre uma busca-de-si como fundo, um fazer que não encontra justificativa em um fim específico - não busca um objetivo em si, mas que compõem um todo que se faz sempre presente. O desafio é encontrar os meios de organizá-lo respeitando sua natureza dinâmica e abrangente, não dispensando seu caráter vivo e fluído em fórmulas rígidas e imutáveis.

O meu movimento-matriz é um voltar-se para o passado, buscando encontrar cada camada que constitui meu fazer presente: é tentar identificar significados presentes para significantes que se deram ao longo do tempo, oferecidos em um contexto, e agora, reanalisados em outro. É entender o que me move a praticar rotineiramente hábitos e comportamentos que sustentam uma busca individual e, ao mesmo tempo, coletiva, pois elas já não podem mais ser desmembradas. Pelo menos, não agora. ~~Quem sabe como será no futuro?~~

REFERÊNCIAS

ABENSOUR, G eraldo. **Vsevolod Meierhold ou a Inven o da encena o**. Tradu o: J. Guinsburg. 1^a ed. São Paulo: Perspectiva, 211.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória**. In: Marta Isaacsson (Coordena o); Clóvis Dias Massa; Mirna Spritzer; Suzane Weber da Silva (Org.). Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e muta oes. Editora AGE: Porto Alegre, 2013.

AURTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. 3^a ed. São Paulo: Martins Flores, 2006.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugenio. **Teatro: solidão, ofício, revolta**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugenio. **Um amuleto feito de memória significado dos exercícios na dramaturgia**. In: ILINX - Revista do LUME v.1 n. 1. Unicamp, 2012. Disponível em <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/search/authors/view?givenName=Eug%C3%AAnio&familyName=Barba&affiliation=&country=&authorName=Barba%2C%20Eug%C3%AAnio>. Acesso em 29 de mar. de 2021.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral**. 1^a Ed. São Paulo:   Realiza oes, 2012.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L.. **Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, V. 8, n. 1,2, p. 185-229, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>. Acesso em 30 jan. 2021.

BERNARDO, Fernanda. **Mal de hospitalidade**. In: NASCIMENTO, Evandro (org). Jacques Derrida: Pensar a desconstru o. P. 173-206. Rio de Janeiro: Estac o Liberdade, 2005.

BORGES DE MENESES, Ramiro Délio. **A Desconstru o em Jacques Derrida: O Que   e O Que Não   pela Estratégia**. In: Universitas Philosophica, Col mbia 2013, 30(60), 177-204. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=409534427010>. Acesso em 02 jan 2022.

BRITO, Rubens José Souza; GUINSBURG, Jacob. **Análise Matricial: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas.** *In:* GUINSBURG, Jacob; SILVA, Armando Sergio da. **Diálogos sobre teatro.** São Paulo: Edusp, 2002. P. 277-286.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação.** 2. Ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

CALAMARO, Lucia. **De cuerpos y viajes – Notas sobre la transferencia intercultural de formas espectaculares.** *In:* BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). *Etnocologia: textos selecionados.* São Paulo: Annablue, 1999.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: O legado de Jerzy Grotowski.** Tradução: Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.

CAPRA, Fritjof. **As Conexões Ocultas: Ciência para uma Vida Sustentável.** São Paulo, Cultrix, 2005.

CASTRO, Paulo Alexandre e. **A onto-fenomenologia do mundo em Merleau-Ponty ou o (im)pensado de Husserl – uma proposta de leitura a partir de o filósofo e sua Sombra.** *In:* Estudos e Pesquisas em Psicologia. Ano 8 Nº 2, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/10735/8427>>. Acesso em 19 fev 2021.

COLLA, Ana Cristina.. **Essa sou eu, vestida de todas essas mulheres.** *In:* Ileana Diéguez; Mara Leal. (Org.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena.* 1ed.Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, v. 1, p. 103-119.

COLLA, Ana Cristina; HIRSON, Raquel. Scotti. **Desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação do artista da cena.** *In:* Ileana Diéguez; Mara Leal. (Org.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena.* 1ed.Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, v. 1, p. 203-217.

COLLOT, Michel. **Pensamento-paisagem.** *In:* *Poética e filosofia da paisagem.* Tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, pp. 17-47.

CONRAD, Guilherme. **A Anagnórise na Poética Pós-colonial do Espetáculo As Trevas Ridículas.** *In:* II Encontro Internacional de Pesquisa em Ciências Humanas, 2018, Pelotas. Fontes, métodos e abordagens nas ciências humanas: paradigmas e perspectivas contemporâneas. Pelotas: Basibooks, 2018. p. 883-896.

CONRAD, Guilherme. **O acrobata da imaginação: o estado psicofísico imanente às técnicas teatrais no trabalho do ator.** Orientador: Inês Marocco. Trabalho de Conclusão (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia prática**. 1. ed. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo, Ed. 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Carta a um amigo Japonês**. Trad. Érica Lima. In: OTTONI, P. (Org.). Tradução: a prática da diferença. Campinas: Editora da UNICAMP; FAPESP. 1998.

DIAS, João Paulo Porto. **LABORATOR no NUTRA: O Laboratório expandido como espaço de trabalho do ator**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara. **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

DONOSO, Marília Gabriela Amorim. **O treinamento como processo de investigação do ator-criador**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2010.

DUTRA, Sandro de Cássio. **Linhagens e noções fundamentais de improvisação teatral no Brasil: leituras em Boal e Burnier**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. 271 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284021>>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

FERRACINI, Renato. **A presença não é um atributo do ator** Capítulo de Livro In: Linguagem, Sociedade, Políticas. 1 ed. Campinas e Pouso Alegre : RG e Univás, 2014, v.1, p. 227-237.

FERRACINI, Renato. **Ação física: afeto e ética**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S. l.], v. 2, n. 13, p. 123-133, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009123>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

FERRACINI, Renato. **Codificar para recriar: a busca do “Punctum”**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n.

7, p. 039-047, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101072005039>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

FERRACINI, Renato. **Corpos em Criação, Café e Queijo**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Unicamp. Campinas, 2004.

FERRACINI, Renato. **Invenção como Composição: Presença e Treinamento**. In: Revista Landa, V. 6 n. 1, Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/181770/11.%20LANDA%2020172%20DOSSIER%2011.%20Renato%20Ferracini%20-%20Inven%C3%A7%C3%A3o%20como%20Composi%C3%A7%C3%A3o%20Presen%C3%A7a%20e%20Treinamento.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 30 jan. 2021.

FERRACINI, Renato. **O Corpo-subjétil e as micropercepções - um espaço-tempo elementar**. In: *Tempo e performance*, 01/2007, ed. 1, Editora da Unb, Brasília, 2007.

FERRACINI, Renato. **O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência**. In: Sala Preta, 3, USP. P. 125-131, 2003.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. **A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas**. In: *ouvirOUver*, v. 13, n. 1, p. 106-118, 2017.

FERRACINI, Renato; HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina. **Práticas Teatrais: sobre presenças, treinamentos, dramaturgias e processos**. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

FLASZEN, Ludwig. **Grotowski & Companhia: Origens e Legado**. Tradução: Isa Etel Kopelman. 1ª ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

FOSSALUZA, Daniela; PINHEIRO, Eliane. **A Independência do Ator – Uma conversa com Carlos Simioni**. In: ILINX – Revista do Lume. V.1 n. 1. Campinas, Unicamp, 2012. Disponível em <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/185>>. Acesso em 31 jan 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal Qual Apanhei do Pé: Uma atriz do LUME em pesquisa**. 1ª Ed. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores. Ed. Fapesp, 2006.

ICLE, Gilberto.; ROSA, Tatiana Nunes Da. **Sobre os limites do corpo**. In: *Conceição|Conception*, v. 1, n. 1, p. 14-29, 18 dez. 2012..

JANUZELLI, JANÔ, Antonio. **A aprendizagem do ator**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

KASTRUP, Virgínia. **A Cognição Contemporânea e a Aprendizagem Inventiva.** *In:* Arquivos Brasileiros de Psicologia, Rio de Janeiro, v. 49, n.4, p. 108-122, 1998.

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislavski.** Org. Anatoli Vassíliev. Tradução: Marina Tenório e Diego Moschkovich. 1ª Ed. São Paulo. Editora 34, 2016.

LEAL, Mara. **O desvelar da pesquisa em artes: a desmontagem como procedimento artístico-pedagógico.** *In:* Diéguez, Ileana; Leal, Mara. (Org.). Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, v. 1, p. 20-30.

LIMA, Antonio Balbino Marçal. **A relação sujeito e mundo na fenomenologia de Merleau-Ponty.** Ensaio publicado. *In:* Ensaaios sobre fenomenologia: Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Org. Antonio Balbino Marçal Lima. Ilhéus, BA. Editus, 2014.

MANDRESSI, Rafael. **La Emergencia de lo nuevo.** *In:* BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (org.). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablue, 1999.

MERLEAU_PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** 2. Ed. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

MÜLLER, Heiner. **Medea Material e outros textos.** São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1993.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de. **Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator.** Artigo em Revista Científica. *In:* Revista Brasileira de Estudos de Presença. v. 3, n. 2. Porto Alegre, UFRGS, 2013. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00582.pdf>>. Acesso em 07 mai 2021.

ORTHOF, Geraldo. **O chamariz do devir: pontos de fuga/ pontos de partida (Projeto: Espaço na supermodernidade/Paisagens encapsuladas).** *In:* BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs). O meio como ponto zero: metodologia em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade.** *In:* O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas. Lisboa. Edições Colibri, 2004.

PÉCLAT, Chavannes. **Entrevista sobre voz e treinamento vocal com Carlos Simioni,** *In:* Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, 1(34), p. 405-420. Florianópolis, UFSC, 2019. Disponível em <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/14145731/01342019405/9947/51113>>. Acesso em 30 jan. 2021.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia: a carne do espírito**. In: Repertório Teatro e Dança. Ano 1. Nº 1. Salvador. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, 1998.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005. p. 107-30.

RASMUSSEN, Iben Nagel. **O Cavalo Cego**: Diálogos com Eugenio Barba e Outros Escritos. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2016.

ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROUQUET, Christine. **Da Análise do Movimento à Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo**. Revista O Percevejo Online, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 1, 2011.

SCANDOLARA, Camilo. **Aproximações às Noções de Presença Cênica e Erotismo no Trabalho de Carlos Simioni**. In: IX Congresso da Abrace: Poéticas e Estéticas Descoloniais – Artes Cênicas em Campo Expandido, 2016, Uberlândia. Anais eletrônicos, Uberlândia: Abrace, 2016. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1833>>, acesso em 30/01/2021.

SCANDOLARA, Camilo; COLLA, Ana Cristina. **A noção de presença na trajetória teatral de Carlos Simioni**. In: VIII Congresso da Abrace. Abrace, 2014, Belo Horizonte, **Anais eletrônicos**, Belo Horizonte, Abrace, 2014. Disponível em <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2053/2150>>. Acesso em 30 jan. 2021.

SCHECHNER, Richard. **O Treinamento em uma Perspectiva Intercultural**. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral. 1ª Ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

SCIALON, Melina. **Laban Plural**: Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo. Summus, 2017.

SILVA, Tatiana Cardoso da. **Treinamento do Ator**: plano para a reinvenção de si. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SIMIONI, Carlos. **A Arte de Ator**. In: *ILINX*- Revista do LUME v.1 n. 1. Unicamp, 2012. Disponível em <<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/167>>. Acesso em 28 de mar. de 2021.

SOARES, Michele. **Professoratriz em (des)montagem: memórias embaralhadas**. In: Ileana Diéguez; Mara Leal. (Org.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. 1ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, v. 1, p. 191-202.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 19. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo – en el proceso creador de la vivencia**. 2. ed. Barcelona: Alba, 2007.

TAVIANI, Ferdinando. **As Duas Visões: Visão do Ator, Visão do Espectador**. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral*. P. 300-311. 1ª Ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

TEIXEIRA, Marcelo Marques. **O Andarilho: A recriação de um terceiro corpo a partir da mimesis corpórea de afetos grotescos**. Trabalho de Conclusão (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

TEIXEIRA, Marcelo Marques; SACHS, Cláudia Müller. **O treinamento como trampolim** - entrevista com Carlos Simioni. In: *Cena*. N. 21. Porto Alegre, UFRGS, P.126-142, 2017. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/70140/39749>>. Acesso em 30 jan 2021.

TREINAR. In: **Dicionário Oxford Languages**. Google, 2021. Disponível em <https://www.google.com/search?q=treinar&rlz=1C1GCEA_enBR880BR880&oq=treinar&ags=chrome..69i57j0l9.10330j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em 28 mar 2021.

TREVISAN, Maria Christina Achutti. **Stanislávski-Laban: do texto à encenação**. 2009. 256 f. +. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86878>>. Acesso em 07 mai 2021.

VELOSO, Graça. **Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus Léxicos**. Artigo em Revista Científica. Repertório, nº 26 P. 88-94. UFBA. 2016.

ZALTRON, Michele A. **A Imaginação no Método das Ações Físicas de K. Stanislávski**. Artigo no VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010 da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

APÊNDICE A – ENTREVISTA ORAL COM CARLOS SIMIONI

Realizada por: Gustavo Lops Susin

Data: 03 de novembro de 2019

Gustavo Susin: Legal, então, Simioni, muito obrigado por mais uma vez estar do teu lado... (risos), acho que é a quarta vez que eu tô bebendo da fonte neste ano e tenho o maior prazer. Se eu pudesse seguiria pelo país acompanhando teu trabalho, porque além da gente crescer muito teatralmente, é sempre uma alegria, uma satisfação e um estado de prazer ter tua presença junto com a gente. Então, já vamos deixar isso registrado já no início!

Carlos Simioni: *Legal, mas pensando bem, você conheceu esse ano, né? Foi em fevereiro. E já teve quatro. É legal também você ver e perceber o quanto evoluiu o trabalho, como eu vou mudando, não é?*

GS: Tem uma diferença bem perceptível do início do trabalho, do que eu vi lá em fevereiro, e o que tivemos agora em outubro. Tem diferença de poética, de dinâmica, de ritmo de trabalho, a gente vê que existe uma sede de pesquisa, como se perguntasse: “para onde eu vou agora?”. Acho que a dinâmica mudou porque é um grupo de pesquisa e não mais apenas uma oficina...

CS: *É verdade, por isso que eu adoro! Porque é diferente de uma oficina. No grupo eu tento em dois dias, como é um grupo que já conhece o trabalho, é bom para os antigos retomarem, entrar em trabalho, é bom porque eu tenho que correr, mas não posso fazer muito porque os novos não podem deixar de entender. Eu não fazia isso antes. São três grupos que eu tenho até aqui. Eu fico querendo passar rápido para os novos, para que não fique cansativo para os antigos, e eu percebi que assim é possível. Não sei se já estou respondendo alguma coisa, mas o fato de ter gente antiga com os novos, os antigos imediatamente já retomam o trabalho, eles criam o seu campo, e este campo ajuda os novos, que são levados por este campo formado pelos antigos. Por isso que me fez correr, porque eu vi que estavam entendendo. Talvez se fosse*

um curso só eu demoraria mais tempo para eles experimentarem, como foi aqui em Porto Alegre na primeira vez.

GS: Talvez passe por você uns 500 atores por ano, pelos teus cursos...

CS: *A minha maneira de escrever é essa. Eu não sei escrever livros, então escrevo pelo corpo, no corpo das pessoas. Como se fossem 500 volumes desta edição.*

GS: Hoje tua pesquisa é com 500 atores diferentes por ano. Durante seus primeiros dez, quinze anos de pesquisa no LUME, sempre foi uma pesquisa mais solitária...

CS: *Solitária não. Nunca foi solitária. No começo, fui eu e Burnier, ali era maravilhoso porque eu tinha o Burnier só para mim. No sentido de que era só nós dois, a gente estava começando algo que não existia, que terminou na Dança Pessoal do Ator. Antes era “O Treinamento Técnico do Ator”, o “Treinamento Pessoal”, aí virou a “Dança Pessoal”. Sim, teve o começo em que o Burnier me deixava sozinho na sala, eu ficava pesquisando... Ele dizia: “eu quero ver você melhorar nisso”. Aí, como ele conhecia, cinco dias depois ele vinha e dizia: “Ah... Muito bem, você trabalhou...”. Entende? Então não se podia enganar o mestre, né? Logo em seguida começamos a dar oficinas, acho que depois de três anos, eu lembro que eu não dava oficina sozinho, o Burnier estava junto, eu auxiliava o Burnier. E como era só o treinamento técnico, energético, eu me infiltrava no meio dos alunos para dar gás, não deixar que eles morressem, e o Burnier orientando. Depois entrou o Rick e eu comecei a dar sozinho os cursos. O primeiro que eu dei foi aqui em Canela. Em 1990, Festival de Canela, sozinho, sozinho. E o Rick dava com o Burnier. Só que logo em seguida entraram os novos do LUME, e aí sim, quando faleceu o Burnier, a gente investiu na pesquisa, era como se eu e o Rick precisássemos colocar os novos atores no mesmo nível, e a gente precisava assumir a pesquisa sem o mestre. Então esse período nunca foi sozinho, foi um grande período de pesquisa juntos. Mas comecei a viajar muito mais também, apresentar e dar oficinas. Então sempre houveram as oficinas. Quando eu comecei a ficar sozinho, quando todos, já bem crescidos, bem resolvidos, já tinham sua ideia*

de pesquisa, cada um sabendo o que quer – o Rick queria aprofundar no Clown, eu não queria mais Clown, a Raquel queria aprofundar na Mímesis, e eu nem gostava de Mímesis, o Jesser queria aprofundar no treinamento do ator, eu já estava enjoado – e comecei a criar grupos de pesquisa, comecei com o Patuanú que começou em 2010, foi logo que eu fiz o transplante, quando eu doei um rim pra minha irmã, que eu fiquei três meses sem fazer nada. Quando eu voltei em fevereiro eu disse: “vou dar um curso de um mês”. Escolhi as pessoas, eram muitos inscritos, eu queria pela primeira vez ensinar a dança pessoal, coisa que eu não tinha conseguido antes com os atores do Lume. Mas eu sabia que tinha que ensinar a minha dança pessoal, e dali, tirar a deles. Então foi um curso muito forte, foram trinta dias, e eles não quiseram abandonar o trabalho. Eles falaram: “vamos continuar o ano que vem”. As pessoas sempre falam isso no meu curso, “ah vamos continuar”, mas chegava no outro ano e não aparecia ninguém. Eu falei, então tá, vocês organizem. Vou fazer nas minhas férias, não quero cobrar nada de vocês, vai ser uma pesquisa. E eles organizaram. Durante as férias eles vieram para Barão Geraldo e nós fizemos mais oito sessões. Ali parece que voltei ao início, ensinar gente que não conhecia o trabalho e ensinar a pesquisa do meu jeito, como foi no início quando ensinei os meninos novos no Lume. E foi um desafio, “como será que eu faço?”, e funcionou. Esse grupo foi onde eu pude realmente desenvolver o Campo Magnético, ele surgiu lá, não com esses nomes. Já que eles estavam bem afinados com minha técnica, eu chegava no encontro bem dessa forma que você conhece, no meio do processo eu dizia: “me veio uma ideia, e se nós fizéssemos isso?” Por exemplo, a gente tinha todo o trabalho do “Corpo Total”. “Corpo total”, que hoje é o que chamamos de “Cinturão de Forças”, você está com toda a expansão do campo para fora, você tem dez camadas, nem existiam camadas ainda, eram forças, e eu me desafiei: “se existe o campo magnético mesmo a partir das minhas forças, eu preciso me abandonar nele para ver o que acontece”. Foi ali, na pesquisa, eu fazendo junto, e eu vi que não era simplesmente uma câmera lenta, como a gente vê aqui: o pessoal começou a explodir, o Camilo quase se machucou. Mas veio algo que era novo para mim. Então eu comecei a me empolgar com essa pesquisa que eu estava fazendo. Como eu dava cursos, eu pensava: “como eu poderia ensinar o que descobrimos durante quatro, cinco anos, em cinco dias?”

Então eu comecei a organizar: Como eles chegaram nisso? Através da tensão. Antes, era o espremer. Você deitava no chão e espremia teu corpo, espremia, espremia, sem conseguir se movimentar. Eles ficavam duas horas no chão se espremendo até eles conseguirem se levantar. Ok. Espremer, tensão. Então inventei estas quatro camadas para eles pegarem esses níveis de tensões. Dividi em camadas e chamava de “pockets”. Então chegava para eles no ano seguinte e mostrava um “pocket” para cinco dias. Até eles criarem junto o Campo Magnético e o Portal, eles já tinham entrado no Portal, mas não era esse nome. Era o “Corpo Superior” que chamávamos. Era os nomes que eu dava...

GS: Mas ali fazia muito sentido, a partir daquela poética de trabalho...

CS: *Sim... Claro... Então aconteceu de eu ser convidado pelo SESC Paraty e pelo Stephane, isso já em 2015. Em 2010 começamos no Patuanú, mas no quinto encontro eles já estavam superdesenvolvidos... É que eu não queria ficar na mesma, entende? Eu pensava: “eu vou ficar na dança dos ventos, no Samurai, no Treinamento Energético? Não, não... Já recebi muita coisa desse treinamento. Já cheguei em outro lugar”. Não que eu seja bom nisso. Mas o próprio treinamento me dá degrau para subir e encontrar outras possibilidades. Por isso que as pessoas perguntam: “Simi, ainda treinando? Um velho?” Claro! Por que eu não paro de crescer e de aprender. Não paro. Ficar na mesma? Não tem graça. Eu sempre odiei trabalhar corpo, então se puder encontrar algo novo, melhor... (risos). Então o Stephane me convidou, eu só aceitei porque eu poderia levar a pesquisa. Eu falei pro Stephane: “Eu tenho esse Portal – nessa época eu já tinha esse nome, o “Portal”, já tinha como chegar nesse Portal. Ele adorou, por sorte. Mas eu só aceitei trabalhar com o Stephane porque primeiro, eu acho ele um magnífico ator, sempre achei, a gente trabalhou uma vez em que ele me convidou para ir no Amok Teatro, fazer o treinamento que eu estava fazendo na época, não tinha nada disso ainda, só tinha o “espremer”. Estava no primeiro, ou segundo ano no Patuanú, e eu fiz o Stephane espremer. Como ele é um ator experiente, ele já pegou e de repente ele acendeu, no final ele tava de pé e me disse: “Simi, eu nunca fiz isso, e eu nunca me emociono quando eu estou trabalhando, e eu vi que as minhas coisas estavam florindo. Vamos trabalhar juntos um dia?” Vamos, não sei como, por que o LUME tem*

todos os compromissos... E aí aconteceu isso, e ele me convidou, e ele aceitou minha proposta de levar a pesquisa. E o mais interessante, é que foi fundamental a presença do Stephane nesse momento de pesquisa, porque ele é bastante técnico, eu também sou, mas ele pensa no desenho corpóreo do ator, e você vê que eu não me preocupo com isso na oficina.

GS: Com a forma?

CS: *Como você está ali, eu não me preocupo. Eu lembro que no começo eu estava no Portal, e estava lá curtindo, aí vinha o Stephane e arrumava aqui, empurrava ali, arrumava o pescoço, e eu pensava “Ai, agora vai estragar tudo né?”. Não falei na hora, eu deixei, porque afinal se eu me prontifiquei a pesquisar, tem que aceitar o cara. Mas depois eu vi que era ótimo, porque ele adiantava o processo, que as pessoas demoravam em descobrir, e daí eu comecei a pesquisar mais e encontrar essas poéticas. E ele entrava. “Simi, e se fizermos isso?” e eu pensava “isso não vai dar certo”, mas eu tenho que dar um crédito para ele, afinal já trabalhamos juntos, já está dando certo. E dava. Foi onde realmente, pela perspicácia do Stephane onde mais se desenvolveu. Essa técnica do Portal para fazer um movimento era difícil, as pessoas não conseguiam se mover, mas o Stephane se apaixonou, pesquisamos, demos voz... Então eu acho que nunca em 35 anos eu desenvolvi tão rapidamente e tão fortemente como foi nesta pesquisa, algo que estava pronto e se desmembrou, porque estávamos pesquisando direto com os alunos e eles também estavam se formando pesquisadores, porque eles viram toda a técnica ser desenvolvida. Eu nunca gostei de texto, Stephane ama texto, estavam todos em um estado de pureza e inteireza e ele pedia pros alunos darem texto, e o resultado era lindo, anormal, por que estamos acostumados a dar texto de um jeito impostado e ali não. Tivemos aporte do SESC – Paraty-RJ que nos deu carta branca, não tinha nenhuma dificuldade, apenas apresentar demonstração final que nunca foi difícil porque trabalhávamos toda uma codificação. E o Stephane não queria que fosse só pesquisa porque ele deu também “A Marcha das Cordas”, “O Guerreiro”, alguns trabalhos vocais, ele pediu para eu dar a “Dança dos Ventos”, e aí foi surgindo. O “Fluxo”, que eu não trabalho nas minhas oficinas, surgiu no APA. Um trabalho super importante, interessante; surgiu lá as “Vozes de Anjo”, que eu não conhecia,*

muita coisa eu não conhecia. O que era interessante pra mim, é que o Stephane dava a ideia e eu era o primeiro a testar, eu que ia primeiro, para dar entusiasmo para os atores, afinal eles pensavam: “pô, se o Simioni foi, eu tenho que ir”. E também porque funcionava e logo todos estavam fazendo. Eu sei que era impressionante. Eu chegava às 9h e saía às 18h, e não via o tempo passar.

GS: E o Stephane também se colocava para jogar?

CS: *Sim, sempre, o que ele cresceu, e eu também cresci. Ele se colocava para testar. Às vezes vinha algo novo... Eu sempre ficava preocupado: a técnica não está pronta. Porque está em elaboração, sempre se dizia, está faltando algo. Por exemplo, fui dar um curso “A Presença do Ator” e a primeira coisa que eu fazia era me colocar em estado de presença na frente dos atores, fazia muitas coisas, já desenvolvendo o trabalho do APA, mas aí eu pensei, não posso fazer nada sem intenção, e levei esse questionamento para o APA. Quando cheguei lá, parece que o trabalho triplicou de velocidade. Eu quando ia fazer a intenção o Stephane vinha e dizia: “Simi, volta um pouco, antes de você realizar a intenção, como fica o teu corpo?” Foi desses questionamentos de pré-ingresso nos estados de presença que surgiu a “Membrana”. Uma membrana, antes de ingressar no Portal, e você se mexia e trabalhava a voz e ele fazia todo o trabalho. Às vezes eu olhava o Stephane e pensava: “você está fazendo errado”. O Stephane fazia o fluxo de dentro e eu fazia de fora, então pensei: vou deixar, ele vai conduzir o trabalho do fluxo. Passamos dois anos ensinando daquela forma até que vimos que era a mesma coisa. Com os alunos-atores passamos as duas técnicas, provocar por fora e por dentro do corpo, e só cresceu. Então o que mais aprendi é que se deve acreditar na pessoa com quem se está trabalhando, mesmo quando se acha que ela está fazendo do jeito errado, pois é a pessoa com quem você confia.*

GS: A pesquisa no APA Paraty foi desenvolvida com muitos atores-pesquisadores, e ela foi ainda trabalhada nas oficinas e nos grupos que você orienta. Teria como se alcançar estes resultados se esta mesma pesquisa fosse desenvolvida com um pequeno grupo de atores, como era antes no Lume?

CS: *Eu nunca pensei nisso. Em voltar apenas com quatro. Eu já passei por tudo isso, entende? Eu estou me deleitando dessa forma. Eu não saberia trabalhar só com quatro. Não sei se teria graça pra mim.*

GS: A gente fala em Campo Magnético e Portal, mas para chegar nisso teve uma descoberta de uma mecânica de movimento, uma perna para frente, outra perna para trás, e uma descoberta do desequilíbrio neste eixo...

CS: *Você sabe da onde eu tirei isso? Do Etienne Decroux. Da mímica. Eu comecei para ensinar... Eu não sabia, eu comecei fazendo aquele movimento lateral. Eu dizia: se você tem outro eixo aqui e faz apenas um movimento cotidiano, você não sente, por que está acostumado, agora se você sai, e fica suspenso, tendo que cair, mas o corpo tendo que segurar, eu lembrei que o Decroux tem a Torre Eiffel e pensei: vou fazer para frente também. Me veio no meio de um dia de pesquisa, na hora, para delimitar um passinho na pesquisa.*

GS: Foi no momento da prática da pesquisa, você parou em uma posição e descobriu este movimento, veio as referências, e você acionou a mecânica e foi descobrindo as tensões...

CS: *Foi por dois motivos. O outro foi pela Iben. Quando você a vê em cena, parece que ela está o tempo todo fora do eixo, você nunca vê ela no eixo, às vezes em uma quarta camada, mas andando normal. Então eu me perguntei: “e se eu descobrisse uma maneira da gente ter essa força de fora do eixo, mas sem precisar ficar deformado, fora do eixo?” Então eu comecei a pegar essas forças e trazer para o eixo. Brincar com essas forças de desequilíbrio e trazer pra dentro do eixo. Significa que eu estou com elas, ali, que eu posso rapidamente me familiarizar com essas forças. Até a quarta, saindo pelos eixos. Foi a Iben. Por que eu estava querendo, eu já tinha chegado ao “Portal”, que era o “Corpo Superior”, mas eu não podia. Em cinco dias eu ainda não podia.*

GS: Não tinha esse movimento? Tinha o “Corpo Total”, mas não tinha esse atalho?

CS: *Não tinha. É o atalho. É o pocket. Como eu ia fazer? Pensei, “vou colocar na tensão”, aí apareceu. Puxar pra cá... Sim, mas até essa mecânica desse movimento, este atalho, está se modificando, com o tempo, vamos pegar um exemplo: as pessoas vinham para frente, na quarta camada, e não distribuíam as forças, ficavam com os braços ou o pescoço muito tensionado, ou não iam todos ao máximo, então o movimento se aprimorou e nem no APA tinha essa alteração, chegamos ao limite da quarta camada, esticando o pé lá atrás, esticando o corpo, o ator pode mais. Ali já distribuí as forças no corpo, porque você pega o esforço real na quarta camada. Aqui no grupo de pesquisa eu não desperdiço muito tempo com as tensões, eu vou logo para o “Campo Magnético”, porque eu sei que ficar nas tensões é interessante, mas elas podem fazer em casa, e isso delimita muito, ficar muito em um lugar que as pessoas têm dificuldade em conectar com a cena, então eu não me demoro mais.*

GS: Interessante isso, ele está se modificando... Como você chegava no “Corpo Total” sem ter este atalho?

CS: *Eles tinham esse Corpo Total, que é este campo de força, não havia “Campo Magnético”... Não, tinha “Campo Magnético” sim. “Acredita agora que esse Campo Magnético existe e se jogue dentro dele. Pra ver o que acontece.” Só que não era assim, agora eu dou o tempo para o corpo mergulhar, aí sim entra no Portal. Lá não era assim, ligava na 10ª Camada, e quando eles entravam não tinha esse deleite, já entravam fazendo movimentos mais intensos, acelerados, até. Faziam movimentos que não costumavam fazer, adoravam. Eu só tive que fazer isso porque como eu ia fazer os alunos que não conheciam chegar nessa 10ª camada? Por que teve todo um processo. Teve o espremer, teve o rasgar... Eu acho que eu passei... Você sabe a minha demonstração? Que eu passo pelas matrizes? Eu cheguei a passar para eles as minhas matrizes. Até a relação com o “Divino”, quando saem todas as tensões, eles estavam oito dias só com as tensões, e de repente, vai e solta.*

GS: Mas esse pé na frente, e outro atrás, não chegam a ser uma matriz propriamente dita? Mas um movimento que o antecede. O Portal seria uma

matriz? Se eu pensar que o Portal é uma matriz, este movimento é uma pré-matriz?

CS: *Este movimento é uma porta de entrada. Uma pré-matriz. Isso não existia quando Burnier e eu codificávamos as matrizes, elas simplesmente apareciam. Mas apareciam porque eu tinha oito meses para desenvolver algo. Aqui eu não posso. Então, pode ser uma porta de entrada.*

GS: Poderíamos dizer que qualquer movimento pode ser uma pré-matriz? De braço, de perna...

CS: *Não, porque, por exemplo... As matrizes como surgiram para mim? Surgiram porque sempre fazíamos no início, umas duas ou três horas de energéticos. O corpo ficava pulsando, acontecia de você parar, observar, aplicar uma técnica específica. O Burnier deixava. Não era “pauleira” o tempo inteiro. Ele via que estava surgindo algo interessante e deixava acontecer. Às vezes eu ficava parado. Por dois motivos: um, porque eu realmente queria ficar parado, era matriz nova surgindo, e dois, que eu às vezes odiava, eu sempre odiava trabalhar corpo. Se eu pudesse ficar duas horas parado seria ótimo. Sempre surgia de um corpo completamente ativo. Agora, eu não posso, do nada, fazer os atores entrarem no “Portal”. Por isso, essas camadas. É justamente para acender o corpo físico de tensão. Você vê, antes eu fazia esticar até a décima camada, mas antes eu entrava no “Portal” pela camada um. Era assim. Mas eles passavam um ou dois dias só em tensões. Então não é, vamos destrinchar esta pergunta. Não é qualquer movimento que leva a matriz. A matriz é sempre resultado de um esforço. Um esforço que te tira do natural, que tira do comum, do cotidiano.*

GS: E para isso, existe uma pré-mecânica que pode acelerar ela...

CS: *Sim. Exatamente. A nossa pré-mecânica lá no LUME não era acelerada porque estávamos descobrindo, mas agora sim. É incrível, porque, para poder descobrir estas técnicas, só por quem passou por tudo que passamos. Esta técnica que eu estou inventando... Claro que você pode inventar ali algo teu, mas a partir do momento que você encontra com este Portal, você percebe que*

é resultado de todos esses anos. É do fato de eu estar me aprimorando, mas se não tivesse todo o esforço de antes, não chegaria.

GS: Para se chegar nestes resultados, sempre houve dentro da pesquisa um Estado de Arte, não algo que resultasse necessariamente em uma montagem propriamente dita, mas um Estado de Arte de Ator.

CS: *Como é esse corpo arte? Não teria graça nenhuma se eu chegasse no curso e chorasse, por exemplo, isso pra mim não é arte, o Burnier sempre dizia que isso não era arte. Às vezes durante os exercícios eu ficava com vontade de chorar e ele dizia: “pode chorar Simi, mas não deixe de trabalhar”. Então esse choro que ficaria contido, ele estava em um corpo dilatado, e eu chorando com o corpo dilatado, a musculatura toda chorava essa emoção de forma que ela fosse expressiva.*

GS: O próprio caminhar da pesquisa é imbuído de um Estado de Arte. Parece que, na medida em que você conduz os cursos e se vê trabalhando fazendo arte de ator o tempo todo, com a poética e as expressões que você utiliza... Você acha que você conseguiria chegar nesses resultados da pesquisa se ela fosse conduzida por um modelo estrutural, fisiológico, funcional...

CS: *É, eu acho que eu não conseguiria. Quando eu estou dando a oficina, alguém vem, por exemplo, e diz: “isto é um Chakra!”. Eu falo assim: “eu não sei trabalhar com essas coisas”, e nunca me interessei em ir atrás disso. Porque a minha base é toda no trabalho do ator. Então eu não saberia, eu poderia, mas não saberia buscar através do Chakra, da luz, das cores, ou da astrofísica. Esse nome do “Campo Magnético” que eu inventei é por que eu realmente sentia, achava naquele momento que existia, aí depois lendo sobre o campo magnético da Terra, por exemplo, eu pensei: se existe na Terra, deve existir em nós também. Um menor. Mas eu poderia mudar de nome. Poderia ser “Campo Energético”. Ou “Campo de Força”. Não sei por que foi magnético, mas sempre pensando na poética... Às vezes eu brinco: “vamos criar uma seita”. Seria incrível. Esse pessoal que adora esoterismo, se entrasse nesse curso, descobriria um universo de possibilidades. Eles vão levar para o campo deles, “eu vi Jesus”, “eu vi uma bola amarela”. Mas aí perderia a graça, porque*

eu não domino isso. É quando eu ouço relatos na oficina, porque sempre sou inseguro.

GS: E essa dialética com os alunos muda a poética também... Sobre a demonstração técnica: é possível um ator sem técnica?

CS: *É possível. Sem técnica... De que ator está se falando? De teatro, de cinema, de televisão, de performance...*

GS: Parece que o performer e o ator técnico se separaram...

CS: *Eu acho também. Porque a primeira vez que eu vi “performance” foi em Brasília. Era um camarada vestido lindamente de mulher, nada afeminado, no pátio da universidade, e a gente o escutava descendo a escada, colocando o pote. Depois novamente, trazendo outro pote. A performance era isso, ele trazendo uns quinze potes. Eu odiei. Mas no final ele construiu algo bonito. E não tinha nenhum trabalho de ator. Era só buscar potes. E eu pensei: “aiaiai, estas performances”. Dito e feito. Deu nisso. Eu não preciso ter técnica para fazer performance. Mas isso é da performance. Não estou dizendo que a performance estragou o teatro, nada disso, que bom, o teatro segue sendo o lugar da técnica. Agora, a performance tá muito mais desenvolvida, tem muitos atores que fazem performance e são técnicos, só não escolheram o teatro, uma peça teatral, e sim a performance. E eles usam a técnica de teatro para isso, que bom. Mas tudo depende um pouco da técnica, mesmo essas performances mais descomprometidas tem uma forma de organizar os elementos, o tempo, do que se falar. É uma linguagem, como o cinema por exemplo.*

GS: Mas quando você foi questionado, em um momento específico, como você conta em sua demonstração: “eu não quero ver a técnica no seu corpo”. Era disso que se tratava?

CS: *Não, nem existia a performance que conhecemos hoje naquele momento. Era o assunto da mesa, a técnica e o ator. Mas estávamos falando de teatro.*

GS: Essa discussão ainda é plausível?

CS: *Não sei. Os atores de teatro, eles estão verdadeiramente envolvidos em uma técnica profunda? Acho que não. Hoje em dia tá tudo mais superficial. Eu acho que naquela época eles falavam de técnica, como você vê um mímico: ele pode ter uma técnica perfeita, mas se ele não coloca a alma ali, não funciona, você só vê técnica. Era disso que eles falavam. Eram bem os momentos de expressão do Eugênio Barba aqui no Brasil, discutia-se muito sobre treinamento, porque era uma tradição que não existia, a não ser para quem era mímico ou dançarino. O treino, os exercícios e o treinamento estavam se difundindo muito. Tinha também as danças indianas, os atores aprendiam mecanicamente, e a apresentavam mecanicamente, pra você fazer a dança “Odissi”, por exemplo, não basta aprender só os movimentos, é preciso entender a essência daquela dança. No teatro Nô, por exemplo, você pode pegar a técnica, mas ela veio de uma essência milenar. Aqui era uma época de discussão da técnica em si, por que não existia essa tradição, existia a técnica retórica, do falar, de interpretar, mas a técnica de representação não existia. Hoje quase não se vê muito ator com muita técnica. Você vê um ator que pega alguma coisa... Eu posso também estar errado, por que eu não vejo tudo, não é? Mas é uma percepção. Não existe mais a preocupação.*

GS: Talvez a própria dinâmica do mercado de trabalho não permita mais um aprofundamento, pois a técnica exige tempo...

CS: *Exige tempo, e hoje tá tudo muito expresso. A formação também. A gente ouvia falar de Grotowski, do (Ryszard) Cieslak , que era incrível, hoje a gente aperta um botão e está lá. Na internet. Eu fui ver o Cieslak em uma fita cassete. Mas eu acho legal também, porque se não fosse assim eu não conseguiria passar um pocket.*

GS: Você está passando um pocket, uma via expressa, um atalho. E ao mesmo tempo a gente se pergunta: pra que fazer Dança do Ventos, ou Samurai, ou Energéticos, do mesmo jeito que se fazia antes, depois de passar por esse atalho?

CS: *A resposta pode ser o APA. Os atores do APA tinham a Dança dos Ventos, tinham o Fora do Equilíbrio, os exercícios do Stephane... E eles*

passavam a parte da manhã, depois eles passavam a tarde e a manhã seguinte só pesquisando em cima do Portal e me ajudando para esse pocket. Mas eles faziam questão que todos os dias tivessem o treino. O treinamento físico. A resposta então é que há um atalho, mas a gente não pode se enganar, ah peguei um formulazinha do Simioni, você tem que ir atrás de mais coisas. Por exemplo, quando você liga numa fase avançada, fazendo rápido, e se você coloca a Dança dos Ventos no Portal, novamente é uma espécie de pocket, depois de dez minutos você está iluminando. Por que esses treinamentos corpóreos dão possibilidades de jogos, treinos, lançamentos, ficar atento, usar o corpo como uma pedra, ficar pronto para tudo, eu jamais diria para os atores esquecerem todo o treinamento e se apegarem apenas no meu, e todos esses mestres do Século XX? Eu acho que vou parar de fazer, já que você está me dizendo isso, ou chamar um assistente, e chego depois (risos). Mas, no fundo, eu creio que dou ânimo para as pessoas descobrirem coisas. Por que este pocket que eu dou não é suficiente. Para você usar, é preciso ter uma base, você não pode entrar em cena só com o Portal. Por exemplo: não conheço ninguém que pega minha técnica e já vai usar no outro dia no teatro. Começa a experimentar, mas com as coisas que já tem. Então minha técnica somente não é o suficiente. Por exemplo, com a alavanca para fazer voar, os lançamentos... Ali já é um resultado da Dança dos Ventos, quase um pocket, então se eu alguém pegar bem minha técnica, até esses lançamentos, pode ser que não precise. Eu fico tranquilo, porque isso que eu estou ensinando é o resultado de todo o treinamento, então a gente estava falando da modernidade de hoje, então eu estou contribuindo, porque eu vejo que o mundo mudou, e eu quero ajudar o teatro, os atores; não um ajudar “piegas”, mas se os atores usarem isso o teatro vai ficar mais forte, eles vão estar melhor em cena, é por isso que quero ajudar ensinando.

GS: O futuro do teatro de pesquisa, no mundo e no Brasil, na sua visão de ator-pesquisador brasileiro?

CS: *Eu sou do mundo, mas não conheço o mundo todo. Em matéria de Teatro Oriental, só conheço o que vi aqui. Eu sinto, vendo a Europa e EUA, a maioria não pesquisa e não vai pesquisar. Vai chegar até um determinado ponto e não vai mais avançar do jeito que conhecemos do século passado. Mas eu vejo*

uma inteligência mais aguçada, as pessoas pegam rápido e diversificam o que já existe, de modelar com outros olhos. O Burnier dizia: “só troca de roupa. A mesma, mas só troca de roupa”. Eu não acho isso mais. Naquela época era assim. Mas eu não acho mais. Eu acho que as pessoas estão mais atentas, perspicazes, elas podem ver o que elas quiserem, dali elas tiram coisas e pesquisam nesse sentido, o modo de fazer, o modo de criar, de montar. Está muito mais poderoso o mundo neste sentido, mas ir a fundo, eu não tenho visto, e eu conheço muita gente. Existe pesquisa da cena, mas não tanto do ator. E eu me sinto um pouco solitário, nesse aspecto, por que eu estou encontrando um estado de ser de ator que não existe, este ator etéreo, quântico, que está surgindo e encantando as pessoas, mas eu sinto que estou sozinho nessa. Eu perguntei para a Iben, quando mostrei pela primeira vez esta técnica (e que dali surgiu o Personagem Sopro), ela falou para mim: “é puro, Carlos”. Na hora eu fiquei decepcionado, achei que ela ia escrever algo, fazer uma tese, mas ela disse simplesmente: “é puro”. O que ela quis dizer? Que eu sou ingênuo? Mas depois, conversando com as pessoas que a conhecem, depois de um ano e meio calado com aquele puro, me disseram: “o que você queria mais da mestra?”. É puro, porque é genuíno. Nesse sentido. A Iben coloca esse personagem, Sopro, no espetáculo de rua deles. Eu vejo que ela adora, coloca em cenas importantes, porque essa energia, esse trabalho, funciona, e as pessoas, do mundo todo, vêm falar que é um “estado de presença” que nunca viram. Agora mesmo eu estava em São Paulo, no Festival Internacional, e um grupo da Dinamarca disse que me viu no Festival da Dinamarca e disseram: “é impossível esquecer o que você fez”. Então me sinto sozinho por essa descoberta. O pessoal do Grotowski, continua pesquisando, fortes, potentes, eles tão com tudo, então não estou sozinho nessa. Chega a ser parecido o estado de presença que eles encontram, mas não é só corpo ali, tem algo a mais. Eles trabalham muito com cânticos do Haiti, os cânticos voduns, depois eles espalharam e buscaram cânticos do mundo.

GS: Então muito obrigado, Carlos, muito importante esse encontro.

CS: *De nada! Qualquer coisa me procure, estou à disposição, e eu espero que essa pesquisa seja muito frutífera para que haja mais um e eu não fique sozinho.*

APÊNDICE B – DESCRIÇÃO DE EXERCÍCIOS

a) **Desequilíbrio precário:** da posição de eixo central vertical, retira-se uma das pernas do chão, provocando o desequilíbrio do corpo para todas as direções, mantendo-se de pé a partir do equilíbrio de uma única perna. Evita-se a queda a partir do esforço de distribuir o peso de forma equivalente, com as devidas musculaturas acionadas. Ao estabilizar, provoca-se novo desequilíbrio, em um processo de contínuo teste.

b) **Desequilíbrio de eixo:** da posição de eixo central vertical, projeta-se o corpo à frente, buscando um eixo diagonal em relação ao solo, sem tirar as plantas dos pés do chão e mantendo as pernas estendidas. Testa-se o limite máximo, sem haver quebra do eixo. Supera-se o limite, provocando uma proeminente queda, evitada com a projeção de uma das pernas à frente. Repete-se a mesma dinâmica para trás e para os dois lados.

c) **Caminhada Livre:** é uma caminhada pelo espaço de trabalho após a realização de cada um dos exercícios realizados. A caminhada não tem uma obrigação de forma, direção ou trajetória. É utilizada constantemente durante todo o treinamento entre as dinâmicas de exercício, como meio de “limpar” e neutralizar o corpo para que haja a melhor forma possível de identificar os efeitos dos esforços envolvidos.

d) **Campo Magnético:** Exercício de projeção muscular a partir de movimentos retidos, provocada a partir da movimentação do eixo de equilíbrio. Dessa forma, ao mesmo tempo em que há uma força de dilatação que busca um deslocamento, há outras forças, que funcionam como contenção, capazes de conter esse determinado deslocamento. É um querer mover-se, ao mesmo tempo em que o próprio corpo impede este movimento.

Mecanicamente, o campo magnético se estabelece da seguinte forma:

- 1- De pé, uma das pernas fica à frente, outra para trás, a posição vertical em relação ao solo, como se fosse realizar um passo à frente;

- 2- O pé de trás empurra o solo, retirando o calcanhar e a sola, chegando até a ponta dos dedos; o corpo é projetado para a frente; a perna da frente fica estendida e o pé totalmente no chão; o corpo quer mover-se, quer dar uma passada à frente; testa-se o limite máximo ante a queda preeminente;
- 3- Cria-se uma memória muscular destes esforços musculares, de maneira que se pode acioná-la sem manter a posição geradora destas forças;
- 4- O corpo projeta-se à frente em uma caminhada livre, em que se procura manter os esforços e reter as energias provenientes dessas tensões.

Da mesma forma que se estabelece o Campo Magnético para a frente, é possível estabelecer ele também para trás e para os lados.

e) **Cinturão de Forças:** O cinturão é uma metáfora relacionada ao acionamento das quatro direções do Campo Magnético ao mesmo tempo. Acionamos o cinturão quando realizamos a mecânica do Campo Magnético para as quatro direções sem realizarmos caminhada livre entre cada direção; num único fluxo de exercício, provocamos o desequilíbrio precário para frente, para trás e para as duas laterais. Assim, em tensão máxima para as quatro direções, temos a construção de uma esfera magnética onde a percepção do contato com essa atmosfera torna-se extremamente sensível e sinestésica – porém pesada, densa e de difícil movimentação;

f) **Alavanca:** a alavanca é um atalho mecânico-motor do corpo para o acionamento da memória muscular resultante dos campos magnéticos estabelecidos nos exercícios anteriores; é uma maneira rápida de provocar e evocar fisicamente as tensões necessárias para impedir uma queda preeminente para qualquer um dos lados do corpo quando projetamos para fora do eixo vertical. São as alavancas o mecanismo que aciona as tensões musculares provocadas inicialmente pelo equilíbrio precário. São descobertas e compreendidas a partir da repetição do movimento do Campo Magnético repetidas vezes, em ritmo acelerado, até que, em determinado momento, essa

o movimento cessa, e se aciona apenas a “vontade do corpo” de se movimentar; as musculaturas são totalmente engajadas em um processo de tentativa de ida a um espaço futuro, em que se faz necessária enormes esforços para a manutenção de um ponto de equilíbrio, porém o movimento em si não é realizado, ficando o corpo ainda posicionado no mesmo eixo vertical.

Portanto, a alavanca é a realização das tensões e esforços necessários para deslocar o corpo para um ponto futuro em desequilíbrio, sem efetivamente, realizarmos o movimento na direção desejada. Elas são acionadas a partir de espasmos, impulsos, microexplosões internas.

É possível reconhecer as alavancas para qualquer um dos quatro eixos em que o Campo Magnético foi trabalhado, realizando exatamente o mesmo exercício em direção às costas, e para cada um dos lados.

g) **Camadas do Campo Magnético:** Quando falamos de camadas, nos referimos ao estudo das posições intermediárias deste determinado Campo Magnético, o estudo dos níveis de intensidade de esforço necessário para manter-se em equilíbrio quando buscamos posições entre o eixo central e o ponto de equilíbrio precário máximo. É uma decupagem do movimento, e, conseqüentemente, uma decupagem também das influências desse campo de força em toda a rede de articulações que mantém o corpo de pé. O trabalho das camadas busca o aumento da percepção da movimentação do corpo, uma sensibilização de todas as estruturas de sustentação corporal, por que provoca um olhar atento do ator para as reações corporais a partir da análise do seu próprio movimento.

Convencionou-se trabalhar com quatro (04) camadas, sendo a quarta o ponto de equilíbrio precário máximo. Uma maneira rápida de compreender como chegar a cada uma das camadas é dividir o pé em quatro partes: calcanhar, planta do pé, dedos e ponta dos dedos. Ao retirarmos cada uma desses segmentos do pé utilizado para realizar a tração contra o chão no exercício do Campo Magnético, acionamos uma camada correspondente. Assim, podemos relacionar:

- 1- calcanhar – 1ª camada;

- 2- planta do pé – 2ª camada;
- 3- dedos do pé – 3ª camada;
- 4- ponta dos dedos – 4ª camada.

Esta relação do pé com o nível de intensidade da projeção do peso do corpo e das consequentes percepções de como se comporta toda a cadeia de músculos envolvidos no ato de equilibrar-se pode ser utilizada para todos os quatro lados que até aqui se pode criar o Campo Magnético.

Descobrir e investigar estas camadas de energia é um trabalho rigoroso em que o ator necessita testar sua paciência. Passar diversas vezes por cada uma das camadas de cada uma das direções, fazer movimentos de ida e retorno, crescente e decrescente; pular entre as camadas, variar graduações de velocidade, exigindo uma profunda autoescuta. Quando modulamos suficientemente as intensidades de energia produzidas pelo estudo das camadas, o uso das alavancas permite um universo de possibilidades de cruzamentos de forças e campos, capazes não apenas de moldar a forma física da criação do ator, mas também de estimular e aflorar emoções e afetividades.

h) **Elástico (ou Chiclete):** etapa em que se utiliza os membros superiores do corpo como ferramentas catalisadoras da percepção das camadas do Campo Magnético do Ator. Os braços são extensões do tronco e do abdômen, de forma que as tensões utilizadas nas musculaturas e tecidos articulares dos braços e mãos se relacionam diretamente com a distribuição do peso do corpo no espaço, e, conseqüentemente, com sua relação de equilíbrio. A metáfora com o elástico se dá pelo aumento de esforço na medida em que o tronco se distancia da posição onde se encontra os braços, gerando um aumento de tensão e, conseqüentemente, uma maior percepção das potenciais de projeção vetorial do corpo. Outro ponto de percepção importante é a possibilidade de se estabelecer os campos executando o movimento no sentido contrário, isto é, indo da quarta camada para o ponto central.

Assim, executa-se com:

- 1- um pé à frente, outro atrás, inicia-se o estabelecimento do Campo Magnético do Ator para frente, passando pelas quatro camadas;
- 2- na quarta camada, amarra-se os braços no ponto máximo de equilíbrio precário, uma mão na testa (a mesma do lado que a perna está para frente) e outra mão logo abaixo do umbigo, ambas espalmadas para frente;
- 3- o corpo retorna para a terceira camada mas as mãos permanecem na mesma posição;
- 4- da terceira camada o corpo retorna para a segunda camada, as tensões geradas pelo distanciamento do tronco com os braços aumenta, como um elástico amarrado a uma parede sendo puxado, depois da segunda para a primeira, chegando a um esforço extracotidiano de oposição de forças onde os braços estão projetados para frente e o restante do corpo projetado em oposição;
- 5- da primeira camada para o eixo central, os braços relaxam e movem-se em movimento de abertura, o ator se movimenta em caminhada livre, aproveitando a descoberta de todos níveis de energia criados.

Da mesma forma que o elástico é realizado para frente, também é possível amarrá-lo para trás (com uma das mãos na nuca e outra na lombar) e também para os lados (uma mão na orelha e outra no quadril).

i) **Campo Magnético Vertical:** com o uso do elástico, podemos estabelecer o Campo Magnético e suas camadas para cima (projetando o corpo em direção ao céu) e para baixo (projetando as forças corporais em direção ao solo).

Para cima:

- 1- estabelece-se o cinturão de forças;

- 2- pés alinhados na mesma distância dos ombros, levemente em diagonais, ergue-se o corpo empurrando o solo com a ponta dos pés, retirando calcanhar e sola e buscando o ponto de equilíbrio precário máximo para cima;
- 3- chegando no limite, amarramos os braços colocando uma das mãos espalmada no topo da cabeça e outra espalmada abaixo do umbigo, ambas voltadas para o solo, estabelecendo o elástico;
- 4- os braços querem ficar no local, mas o corpo começa a descer, estabelecendo as camadas a partir do retorno ao solo dos dedos dos pés, da planta do pé e calcanhar, aumentando as tensões e as oposições entre o fluxo de movimento do corpo e os braços, amarrados na posição da quarta camada;
- 5- quando os pés retornam totalmente ao solo, os braços relaxa gradativamente, e o corpo entra em caminhada livre.

Para baixo:

- 1- estabelece-se o cinturão de forças;
- 2- pés alinhados na mesma distância dos ombros, levemente em diagonais, as mãos espalmadas abaixo do umbigo em direção ao solo;
- 3- o ator empurra com as mãos este cinturão em direção ao solo de maneira que ele desce em quatro camadas na medida em que alcança pélvis, coxas, panturrilhas e tornozelos;
- 4- ao término da hipertensão dos braços em direção ao solo, alcançando a quarta camada, os braços relaxam e o ator caminha livremente pelo espaço.

A partir da realização do Campo Magnético Vertical, o ator é capaz de gerar uma esfera completa em sua volta a partir da experiência de forças e

tensões extracotidianas projetadas em vetores para todas as direções e em diferentes camadas de energia..

j) **Fluxo:** realização de micromovimentações de musculaturas internas e externas, em grande velocidade, e em diferentes direções, que simulam um estado convulsionar do corpo do ator. São espasmos, explosões imediatamente contidas, seguidas de novas microvibrações, em um processo contínuo, forçando a segmentação das articulações em vetores tridimensionais. Em muito poderia se assemelhar ao conceito de Radiancy, um dos estados energéticos corporais desenvolvidos por Arthur Lessac¹⁰¹, com a diferença que esta energia em pleno vibrato se volta para dentro do Campo Magnético. As vibrações, desta forma, se concentram e potencializam no cinturão de forças, em micromovimentos, e são disparadas em lançamentos de energia em rajadas, levando em conta a relação diferenciada do corpo com a superfície de contato com a atmosfera gerada pelas dilatações provocadas pelo Campo Magnético. O fluxo nunca estanca; os movimentos gerados por ele ora provocam sensações e deformações nos tecidos corporais, ora se lança pelo espaço levando consigo a massa corporal em um conjunto de movimentos que respeita a organicidade do movimento do corpo do ator.

k) **Portal:** é um estado corporal relacionado com o prazer, com a curiosidade, de exploração das possibilidades afetivas do corpo. É uma das etapas mais importantes na metodologia de trabalho de Carlos Simioni, pois é a possibilidade de se perceber a totalidade das musculaturas corporais de uma

¹⁰¹ Arthur Lessac (1909-2011), nascido na cidade de Haifa, na Palestina (que integrava o antigo Império Otomano e mais tarde veio a integrar o Estado de Israel), erradicado nos Estados Unidos, pesquisador da Voz e das Técnicas Corporais, formou-se fonoaudiólogo e desenvolveu um amplo treinamento formativo o vocal/corporal, a partir da década de 1970, “chamado Lessac Kinesensic Training no qual investiga o ‘processo sensorial’ para a descoberta das sensações corporais que levam a um melhor aproveitamento das capacidades humanas. Apesar de ter as suas atividades sempre conectadas com o trabalho de atores, Lessac perseguiu seu interesse na área da saúde e do bem-estar da voz e do movimento, estudando neurologia e anatomia para a recuperação de pacientes com sequelas neurológicas” (DONADEL, 2010). Suas técnicas tiveram influência no Brasil, e em especial, no Rio Grande do Sul, a partir do diretor e ator Irion Nolasco, que realizou curso no Instituto Lessac e coordenou curso de extensão sobre o tema no âmbito do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Lessac desenvolveu um interessante sistema sobre os quatro “estados de energia corporal”: *Buoyance*, *Radiancy*, *Potency* e *Inter-involvement*. Em especial, o *Radiancy* se caracteriza “pela excitação vibradora do corpo, que pode ser ou mais sofisticada e sutil, como um contínuo tremor leve e suave, ou apresentar-se na forma elétrica da personificação da agilidade e destreza corporal, ou ainda apresentar-se como um estado de alerta e antecipação” (OLIVEIRA, 2013, p. 582).

maneira completamente diferente que a cotidiana e as emoções provocadas por quaisquer microtensões geradas por vetores ativos e reativos. Este estado corporal específico dificilmente pode ser encontrado sem uma longa repetição e exploração dos exercícios anteriores descritos.

Para isso, é necessário ultrapassar a quarta camada do cinturão de forças, ou seja, é necessário encrespar as musculaturas de tamanha forma, extrapola-se os limites da quarta camada, partindo para uma quinta camada do Campo Magnético, depois uma sexta, sétima, e sucessivamente, até a descoberta de uma décima camada, e, após, inicia-se um processo de relaxamento gradual, de forma lenta e delicada, fazendo o corpo perceber a atmosfera ao seu redor com esta qualidade de tônus muscular.

Outra maneira está relacionada a uma capacidade de sensibilidade do ator, pois se dá com um esforço pequeno, mas com o corpo já trabalhado. Dessa maneira:

- 1- retoma-se o trabalho das camadas para frente, realizando idas até a quarta camada e retorno ao eixo central, de forma gradual e lenta;
- 2- após repetir algumas vezes, o ator inicia a ida do eixo central para a primeira camada, e imediatamente, abandona-se neste espaço criado até o limite da quarta camada, aproveitando o processo de tensionamento gradual das musculaturas;
- 3- durante o tensionamento, a sensação é que a atmosfera ao redor do corpo do ator tem mais peso que sua musculatura, desta vez em estado de dilatação crescente e lenta, mas sem o tônus causado pela hipertensão gerada na exploração das demais camadas;

l) **Trajectoria:** é um determinado percurso traçado por um ator quando acessa o Portal. É uma determinada sequência motora realizada a partir do deslocamento do corpo em estado de dilatação e presença provocada pelo treinamento do Campo Magnético e do Movimento-Matriz. Essa sequência

motora é genuína, criada espontaneamente a partir da Caminhada Neutra no Portal.

A trajetória é motivada por milhares de pequenos vetores, alavancagens de diversas musculaturas do corpo em diferentes direções, níveis e potência. Ela também não tem um tempo certo de duração – pode durar poucos segundos ou até mesmo horas, tudo depende da preservação do fluxo de energia gerado a partir do treinamento do Campo Magnético e da qualidade da compreensão das forças geradoras dos movimentos internos que estimulam a essência deste deslocamento.

A trajetória não é uma partitura, não é uma coreografia, tampouco é acrobacia ou uma dança, embora possa ser tudo isso, isoladamente ou ao mesmo tempo. É o resultado prático de uma sequência de estímulos que permitem a execução de mecânicas corporais em uma qualidade de tensão capaz de transmitir diversas significações, além de permitir e estimular um outro tipo de comunicação sensorial entre aqueles que executam e assistem esta determinada execução. No exercício da trajetória, tão importante quanto executar, é também importante o ato de assistir quem executa, exercitando um olhar sensível sobre o corpo em cena e as matrizes que efetivam sua movimentação.

m) **Trajétória induzida:** reprodução de determinada trajetória, que pode ter sido criada por outro ator no mesmo processo de criação, ou então, determinado segmento de uma criação preexistente, executada ao acessar o exercício do Portal. Neste sentido, a pesquisa do Movimento-Matriz ganha um caráter analítico, ao tentar reproduzir, fragmentar e decupar determinado movimento cênico.

A trajetória induzida pode ser um pedaço de uma coreografia; uma partitura corporal de uma composição de dança contemporânea; um determinado jeito de caminhar ou de se movimentar de uma personagem de uma encenação; pode ser, até mesmo, determinado movimento cotidiano que não nasce necessariamente de um processo criativo, mas que compõem uma determinada maneira daquele corpo originador se movimentar pelo espaço. O

importante é executá-la utilizando os princípios do treinamento do Campo Magnético e do acesso ao Portal, traduzindo o movimento induzido em um idioma intuitivo de vetores corporais.

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM ALEXANDRE DILL

Realizada por Gustavo Lops Susin

Data: 16 de abril de 2020.

Gustavo Susin: Alexandre, obrigado por participar desta entrevista, eu queria te perguntar inicialmente sobre a trajetória do grupo e atual fase: lá no início a gente tinha fundamentos técnicos muito pontuais que guiaram o trabalho do grupo, que tinha no treinamento do ator um pilar muito forte, mas com o passar do tempo este trabalho foi se transformando, então gostaria que você fizesse uma análise sobre qual é o lugar hoje do grupojogo, como ele trabalha artisticamente e como é a relação com esses elementos técnicos, que outrora foram tão importantes; como eles foram absorvidos no trabalho, e como é essa evolução.

Alexandre Dill: *Bom, eu acho que lá no início existia um trabalho muito focado no intérprete, com um treinamento tanto na dança quanto no teatro, e ele era calcado na biomecânica do Meyerhold e na organização física proposta por Laban. Então de certa maneira as duas coisas caminhavam para um sentido de organização corpórea. A gente utilizava no início, nos primeiros espetáculos, coisas fundamentais que nós considerávamos importante, para além-técnica, que era o trabalho do Eugênio Barba, do Grotowski e também do Artaud. Mas essas coisas acabavam que andavam meio separadas, por que elas participavam uma das outras, por que não se delimitava quais exercícios de quais autores se estava trabalhando, inclusive nunca chegamos no sistema Laban de anotação, mas no sistema de treinamento. E aí, claro, andavam juntos, mas ao mesmo tempo separado, não se utilizavam as mesmas coisas sempre. Isso foi até passarmos a ocupar a Sala 309 da Usina do Gasômetro, que tinha uma questão do treinamento coletivo, com a participação muito forte de outros colaboradores, como o Igor Pretto, depois o treinamento começou a ficar principalmente comigo, e então focamos na biomecânica. E então veio “A Noite Árabe”. Foi o experimento mais... Claro que até chegar em “A Noite*

Árabe” tiveram vários experimentos visuais, que aí vinha da organização física trabalhada nos Laboratórios de Criação Heiner Müller, e então em “A Noite Árabe” é que se consolidou a questão da imagem e do corpo. Isso em 2012, 2013. Depois, começa uma das transformações, quando saímos da parte técnica, mas para assuntos voltados para não apenas “um eu”, mas “um eu coletivo”. Então vem “MedeaMaterial”, que ainda assim transita na performance e na imagem, a partir de Meyerhold e Grotowski para uma busca de energia e de técnica física, e aí começa uma influência da “Dança Pessoal” do Burnier, por que eram atores que tinham essa carga do Lume. Então teve essa agregação da Dança Pessoal, e eu comecei a estudar mais o treinamento do ator a partir da visão do Burnier. E então eu fui pra Alemanha, estudei questões bem específicas sobre pós-colonialismo, e aí veio “As Trevas Ridículas”, que foi uma mudança mais drástica ainda, por que deixa de falar de um “eu coletivo”, pra falar de um “eu nosso” do GRUPOJOGO, o que estávamos vivendo aquele momento, que já era sobre política, sobre uma escolha estética que vinha sendo acumulada com o tempo. E as coisas foram se abandonando na técnica... Se abandonando não, se transformando, ressignificando em um outro corpo que não mais técnico, um corpo que adquire técnica e consegue se transformar transitando em várias linguagens do teatro. “As Trevas Ridículas” é um trabalho mais híbrido neste sentido, por que comecei a trabalhar com o vídeo lá em 2013, e em determinado momento me questionei sobre o uso do vídeo, abandonei total, mas então veio o “Deus é um DJ”, que vem falar de novo do pós-dramático, e talvez seja esse o trabalho mais maduro, os atores são supermaduros, embora a Louise (Pierosan) tenha menos experiência no teatro, mas enquanto atuação, possuem mais domínio da técnica, ela quase desaparece, no sentido de não conseguirmos enxergá-la, mesmo estando presente. A pesquisa da imagem através da cenografia também está ali, e acredito que talvez este tenha sido o elemento que nunca mudou desde o início do grupo, uma cenografia funcional, bonita mesmo sendo feia, que ela seja significativa, que ela se transforme, ou que seja um símbolo que contribua com o espetáculo. Então a cenografia sempre veio primeiro do que os outros elementos. No caso do Deus é um DJ, ela não foi um pontapé inicial, acabou vindo depois, mas veio também com uma importância grande a partir das escolhas técnicas dos atores e depois foi se transformando. Mas permanece

com a mesma força matriz de criação. Então acho que o trabalho do GRUPOJOGO busca criar matrizes de trabalho, sejam elas próprias ou apropriadas de outros mestres, seja dos livros ou do trabalho empírico sala de trabalho, a partir de todo um repertório de aprendizagem, em que se desorganiza para reorganizar novamente. Resumindo, um trabalho técnico, um trabalho físico que resulta em imagem que se desenha a partir da particularidade do corpo que está disponível para o trabalho. É como aquele exercício que começa com uma articulação de uma parte do corpo, e vão se somando as outras gradativamente, vai se somando e se transformando, e desse jeito que eu trabalho, a minha dança pessoal, e claro, com a contribuição do ator que está trabalhando, a partir do repertório deles é que muitas coisas se definem.

GS: Qual é a importância do trabalho sobre pré-expressividade hoje? Esse trabalho técnico, que pontua para uma organização e expressão corporal, ainda possui espaço no teatro que o GRUPOJOGO faz hoje?

AD: *Eu acredito que com o tempo o que chamamos de “treinamento do ator” foi se dissipando e eu acho que isso acontece por que o mercado de trabalho do ator não é um mercado de trabalho de grupo, por que se o fosse, o treinamento sempre estaria acontecendo. Mesmo que o GRUPOJOGO tenha abandonado um pouco o treinamento e visado para a composição e montagem de espetáculos, eu acho que com a necessidade de ganhar dinheiro, o teatro vai se modificando, pensando no Brasil. O teatro no Nordeste, por exemplo, acredito que tem um trabalho muito mais voltado para o treinamento, pois eles tem uma tradição de um teatro mambembe, de teatro de rua e popular, do que aqui no RS. Em São Paulo, tem muito teatro que chamamos de comercial, com atores famosos, textos de dramaturgos conhecidos, que são chamados para fazer aquela determinada peça, e não tem treinamento, é como se fossem fazer um comercial ou uma novela, e isso não quer dizer que sejam atores que não possuem treinamento técnico. Mas ali, para aquele espaço, ele vai ter preparação corporal, vai ensaiar com o resto do elenco, mas não vai ter treinamento. No Rio de Janeiro, já temos mais teatro musical, onde a ênfase é atores que cantam ou bailarinos, e não o ator propriamente das tradições do teatro. E então temos aqui, o Rio Grande do Sul, que aí tem uma coisa que não*

se sabe por que, que se disse nos anos 80 que Stanislavski é velho, e se apostou muito no Barba e no Grotowski e no Artaud. E então o pessoal esqueceu de interpretar, por que perdeu este vínculo com a tradição, e esta palavra é muito importante, por que o teatro só existe por que é tradicional, por que segue preceitos da mitologia, dos contos, da história oral, da criação do universo, do ser humano, do coletivo... Agora o treinamento para que isso aconteça, ele se dissipou, e eu acredito que seja por conta do mercado de trabalho que exige que o ator produza, performe, divulgue, faça publicidade, faça cinema, e de vez em quando, uma peça de teatro. Então não tem como ter treinamento, se faz no tempo e na disponibilidade de quem pode trabalhar. Talvez ainda tenhamos o treinamento no GRUPOJOGO por que temos uma crença no trabalho físico e corporal, então muitas vezes os ensaios para montagens se configuram como treinamento. Creio que sim, que há espaço para um treinamento técnico do ator, que se perdeu, mas isso não é uma questão de querer. Talvez a pergunta mais certa seria “há ainda espaço para o treinamento”? Eu creio que sim. Mas não é todo mundo que quer fazer, por que os atores que trabalham com teatro não tem tempo, precisam sobreviver, por que não possuem outro trabalho na vida. Nem todo mundo tem um segundo emprego como você ou eu, então talvez a gente se dê o luxo de fazer pesquisa. Mas acredito que seja por aí, essa relação do treinamento com querer fazer teatro de grupo, por que se um ator acredita que quer entrar no teatro pra fazer uma peça e ter fama, não há treinamento.

GS: Você teve acesso a pesquisa que conduzo, em que proponho mesclar procedimentos do treinamento do GRUPOJOGO com o aquele praticado por Carlos Simioni em sua busca por um “Corpo Sensível”, inclusive a execução do “Campo Magnético do Ator” e do acesso ao “Portal”, sempre a partir da minha condução. Gostaria que você fizesse uma comentasse essa experiência.

AD: Não sei se é possível traçar um paralelo, mas é possível observar o trabalho do GRUPOJOGO muito próximo ao trabalho que o Simioni desenvolveu ao longo dos anos. Eu mesmo utilizando o Meyerhold, o Laban, o Barba e o Burnier, junto com o que eu aprendi no trabalho de ator a partir da Terreira da Tribo, que é do trabalho da Tânia Farias, que é o trabalho da sequência de movimentos para se chegar em algum lugar. E esse trabalho está

totalmente ligado ao LUME, e do Simioni. Por que eles trabalham todos de um jeito parecido, buscando as matrizes corporais. E aí, claro, se a gente usar o exemplo, comparar os exercícios... Se eu pegar o exercício do Meyerhold, em que eu mudo o eixo, jogando o peso pra frente do corpo e travar, e pegar o exercício do Simioni que é de deixar o corpo ser levado e travar, ou lançar e buscar, que é muito parecida a ideia com o exercício de lançar a pedra do Meyerhold, ou seja, buscar a organização e uma matriz para depois buscar outras coisas. Poderia também usar o exemplo do sistema de anotação, mas como nós não efetuávamos essas anotações de fato, a gente partia do movimento-matriz, que vai fazer uma cambalhota, um salto, e ali vai buscar um sentimento, uma motivação, e depois isso pode ser usado em cena, isso pode ser reduzido ou transformado em outra coisa, mas vai manter a mesma estrutura. Às vezes os atores fazem isso sem saber que estão o fazendo, mas eu estou conduzindo para esse trabalho. Eu talvez, durante o tempo todo, deveria ter pensado que eles deveriam perceber esse trabalho, mas como eu tinha sempre um objetivo, de montar um espetáculo, eu nunca entrei nesse mérito, desse estudo do trabalho do ator. Eu acho que o próprio personagem que você trabalhou, como o exemplo prático, o “Último Michael Pussi” de “As Trevas Ridículas”, é uma criação onde boa parte da cena é a partir de criações físicas que você fazia nos ensaios que se transformaram na cena. E aí eu acho que dá pra dizer que sim, que todo o trabalho teatral organizado que tem como base uma pesquisa sólida pode sim ser considerado um trabalho que tenha uma matriz utilizável para a cena. Ou um personagem. Ou uma peça, uma performance.

GS: Você acredita, então, que qualquer movimento corporal dentro de um processo de criação pode se tornar uma matriz? Ou, melhor, você acha que qualquer movimento, se estudado, pode gerar uma matriz?

AD: *Claro... Claro. Se eu ficar repetindo esse movimento, por exemplo (neste momento, Alexandre repete diversas vezes um movimento de articulação no cotovelo), eu vou achar aqui, em algum momento, um sentimento que me mova, já está me movendo, já está me dando um arrepio, provocando isso, vai me trazer algo, pode se tornar uma cena, uma peça inteira! Por que isso pode ser condensado, muitas vezes, de diferentes formas, a partir do uso de*

elementos plásticos, quadrado, pontudo, redondo, devagar, rápido, etc. E eu vou descobrir o mundo só mexendo o cotovelo. Então eu acho que isso é uma matriz, e eu acho que qualquer movimento... É que eu também diferencio muito a questão do que é movimento e o que é gesto, não é? O gesto, qualquer que seja, creio que não vá ser uma matriz, mas um movimento, que parte de algo da coluna, que mobiliza o corpo inteiro, sim. Isso, acho que pode.

GS: Em determinado momento você disse que conduz o ator e ele nem sabe o que está fazendo, mas o treinamento, em tese, deveria servir para que o ator saiba o que está fazendo, talvez fosse muito mais fácil para você, como diretor...

AD: *Eu acho que eu quis dizer que eu, sim, eu conduzo ator para que ele saiba o que está fazendo, talvez eu não conduza para que ele entenda da onde vem aquele determinado trabalho, por que meu objetivo é chegar no espetáculo, o objetivo não é ensinar o ator a ser um ator. Então talvez fosse isso que pudesse facilitar, mas aí eu precisaria mudar o meu jeito de dirigir. É informar, ‘olha, nós vamos fazer isso’, que vem de um lugar para chegar em outro lugar, mas se eu fizer isso, eu vejo o ator em uma zona de conforto. Por que ele acha que... Vou subestimar atores, perdão. Mas eles acham que já sabem o que vão fazer, por que já sabem na teoria. Então eu não falo muito. Eu acho que se o ator quer saber da onde vem determinada prática, ele tem que ter o interesse e vir perguntar para o diretor. Então eu não me preocupo se ele sabe se está fazendo, por exemplo, uma Dança Pessoal que vem do Luis Otavio Burnier, ele vai saber que o corpo vai responder por que o diretor vai dizer “muito bom!”, mas se ele entendeu? Talvez eles entendam somente dois, três anos depois.*

GS: Neste sentido, atores experientes e profissionais e aspirantes a atores, aqueles que em tese, estão em um processo de formação, acabam passando pelos mesmos processos, a partir da sua experiência com Núcleo Pedagógico do GRUPOJOGO?

AD: *Os atores eu sempre acredito que já sabem sobre o que eu estou falando, então eu não falo. Mas com os alunos eu falo. Pelo menos eu cito as fontes e os fundamentos.*

GS: Legal, para finalizar, como você enxerga o futuro da pesquisa do trabalho do ator, e em específico, do que chamamos de treinamento?

AD: *Bom, eu acho que as perspectivas não são nada otimistas. Talvez no ano que vem (2021), possamos voltar para a sala de ensaio. Enquanto não acontece, nós, profissionais e pesquisadores de teatro, seja produzindo para a academia, ou para a construção de um espetáculo... Todas as pesquisas práticas vão ser teóricas. Neste momento. O próprio GRUPOJOGO, nesse momento, ia começar uma pesquisa e isso foi interrompido para um lugar virtual, que é um lugar que a gente ainda não domina muito. Agora estamos dando aulas de forma virtual, e isso mudou a perspectiva do trabalho físico. A gente tá trabalhando corpo, estamos trabalhando sequencias de movimento, cada um na sua casa, e agora de um ponto de vista tecnológico, agora onde e como isso vai se dar, ainda não sei. Acho que agora é o momento dos pesquisadores se atualizar para aprender a viver nesse mundo digital. E eu acho que é uma loucura, porque a gente não sabe nem quando ainda vai ter grana pra pagar a internet (risos)... Entender como funcionam as mídias na internet, se apropriar disso, como é que agora a gente aprende a usar tudo isso, de forma teatral, que seja uma linguagem teatral. Acho que o período da quarentena é o período de refletir sobre o fazer artístico, e como a gente entra nesse lugar que não se pode ir ao teatro.*